

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

На правах рукописи

Лю Сыхань

**РЕАЛИЗАЦИЯ ИДЕЙ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ
ШКОЛЫ XX ВЕКА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ КНР
РАЗЛИЧНЫХ ТИПОВ**

Специальность: 5.8.2. – Теория и методика обучения и воспитания
(музыка, музыкальное искусство (среднее профессиональное образование,
высшее образование) (педагогические науки)

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата педагогических наук

Научный руководитель:

доктор искусствоведения,

кандидат педагогических наук, доцент

Яковлева Елена Николаевна

Санкт-Петербург

2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РЕАЛИЗАЦИИ ИДЕЙ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ XX ВЕКА И СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА КНР	19
1.1. Педагогический потенциал Ленинградской консерватории и ее роль в развитии русской школы пианизма.....	19
1.2. Музыкально-педагогические воззрения выдающихся представителей Ленинградской фортепианной школы XX века: деятельность Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской, В. В. Нильсена.....	37
1.3. Китайская фортепианная педагогика на современном этапе.....	61
<i>Выводы по главе 1</i>	74
ГЛАВА 2. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ РАБОТА ПО АПРОБАЦИИ ИДЕЙ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ XX ВЕКА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ КНР РАЗЛИЧНЫХ ТИПОВ	75
2.1. Разработка педагогической модели и опытная методика обучения игре на фортепиано.....	75
2.2. Педагогические наблюдения, беседы, опросы и интервью.....	99
2.3. Аprobация идей ленинградских педагогов-музыкантов в образовательных организациях современного Китая.....	117
<i>Выводы по главе 2</i>	146
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	147
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	151

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Достижения российской фортепианной педагогики XX столетия стали одними из самых инновационных и влиятельных не только в России, но и за рубежом. Ее методология, следование традициям, подходы к обучению пианистов особенно важны для воспитания подрастающего поколения на лучших образцах российской педагогики искусства.

Развитие прогрессивных идей в области обучения игры на фортепиано связано с эволюцией двух основных российских школ – Петербургской (Ленинградской (советский период)) и Московской. Несмотря на общепринятое в научной литературе деление школ, в них наблюдаются многие общие черты: высокая степень педагогического мастерства, педагогика сотворчества, идейно-эстетические цели и задачи – приобщение слушателей к ценностям музыкального искусства, правдивое раскрытие художественных образов, выбор репертуара и др.

Огромное влияние на развитие пианистического искусства во всем мире оказали идеи Ленинградской фортепианной школы XX века, истоки которой уходят корнями в XIX век. В культурной столице Российской империи процветало образование и складывались музыкальные традиции. Большое значение имело открытие в Петербурге консерватории, где зарождались новые подходы к обучению и исполнительству, формировались музыкально-педагогические идеи, что в целом обогащало исполнительское искусство.

Однако настоящий расцвет Ленинградской фортепианной школы пришелся на XX век – период активного творчества выдающихся педагогов-музыкантов – Л. В. Николаева – основателя Ленинградской школы пианизма, его старейшего ученика С. И. Савшинского, а также создателей собственной «фортепианной школы» Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена. Опираясь на важнейшие идеи и принципы основной школы, они активно

экспериментировали, адаптируя прежние подходы к новым требованиям, и предлагали собственные уникальные методы работы с обучающимися.

Музыкально-педагогические воззрения выдающихся музыкантов стали мощным стимулом развития российской школы пианизма в XX веке. Их идеи, творческие подходы, методические рекомендации и принципы позволили воспитать сотни выдающихся исполнителей и талантливых педагогов-музыкантов. Обладая яркой индивидуальностью, школы этих мастеров имеют много общего и являются примером инновационного подхода к музыкальной педагогике. Внимательное изучение особенностей уникального наследия отражает общую направленность ленинградской школы пианизма XX века.

Сегодня актуальность Ленинградской фортепианной школы прошлого столетия заключается в сохранении и развитии музыкально-педагогических идей, возможности использования опыта ее ярких представителей в современной музыкальной практике других стран, в частности в образовательных организациях различных типов Китая. Это позволит будущим педагогам-музыкантам и исполнителям достигать высоких результатов в творчестве и соответствовать современным требованиям квалификации рынка труда, которые выдвигаются перед выпускниками колледжей и университетов.

Современное состояние китайского общества характеризуется развитием музыкального образования, в том числе фортепианного, за счет внедрения различных инноваций. Однако процесс этот протекает довольно сложно. Это связано с тем, что генерация новых идей требует знание идей и традиций различных исполнительских школ, умение использовать практический опыт известных педагогов-пианистов других стран, владение разными креативными методиками и технологиями.

Вместе с тем вклад русской фортепианной школы, в частности ленинградской, в современное пианистическое искусство огромен. Её наработки и открытия на протяжении десятилетий привлекают внимание

педагогов-музыкантов всего мира и могут служить оригинальным «банком идей» для формирования и развития китайской школы пианизма.

Современное состояние фортепианной педагогики Китая и ее проявления в условиях образовательных организаций различных типов показало, что в настоящее время многие проблемы по-прежнему еще не решены. Китайские исследователи и специалисты в настоящее время мало уделяют внимания изучению музыкально-педагогических идей и воззрений известных российских педагогов-пианистов, хотя это позволило бы более эффективно готовить профессиональные кадры для страны. В этом заключается **актуальность** избранной темы исследования.

Степень научной разработанности проблемы.

История формирования и развития теоретико-методических установок в практике игры на фортепиано продолжается уже более трехсот лет. В музыкальной педагогике России научное и методическое исследование проблемы было осуществлено А. Д. Алексеевым, А. Д. Артоболовской, Л. А. Баренбоймом, Н. И. Голубовской, А. Б. Гольденвейзером, Я. И. Мильштейном, Л. В. Николаевым, В. В. Нильсеном, С. Е. Фейнбергом, Г. М. Цыпином и др. (см. Список литературы). Пристальное внимание корифеи фортепианной педагогики уделяли совершенствованию навыков и умений игры на инструменте.

Изучению педагогических идей, принципов и методических подходов мастеров Ленинградской фортепианной школы XX века посвящено немало работ таких российских авторов как А. А. Альшванг, В. Д. Архангельская, С. Г. Денисов, М. В. Воротной, Г. М. Коган, Н. П. Корыхалова, С. И. Савшинский, Е. Н. Федорович, В. Ю. Шапошников и др. В китайской музыкально-педагогической литературе деятельность выдающихся представителей школы освещена недостаточно, за исключением отдельных разрозненных материалов Хуан Кань, Чжан Сяоцзя (см. Список литературы). Подобную ситуацию нельзя считать удовлетворительной, учитывая важную роль школы в мировой музыкальной педагогике и культуре.

Вышеизложенное свидетельствует, что актуальность настоящего диссертационного исследования вытекает из ряда **противоречий**:

– между востребованностью Китайской Народной Республики в высокопрофессиональных кадрах – педагогах-пианистах и исполнителях и недостаточным уровнем их подготовки;

– между огромным вкладом в современную музыкальную педагогику Ленинградской фортепианной школы XX века и недостаточным использованием ее идей в педагогической практике образовательных организаций различных типов Китайской Народной Республики;

– между большим музыкально-педагогическим потенциалом и перспективностью внедрения идей Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской, В. В. Нильсена в обучение китайских пианистов и отсутствием обоснованных научных подходов к организационно-методическому обеспечению этого процесса.

Разрешить существующие противоречия позволит сформулированная **проблема** исследования: каковы теоретико-методические основания реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века в образовательных организациях КНР различных типов?

Актуальность настоящей проблемы, ее недостаточная разработанность определили тему диссертации: **«Реализация идей Ленинградской фортепианной школы XX века в образовательных организациях КНР различных типов»**.

Объект исследования: процесс обучения игре на фортепиано в образовательных организациях КНР различных типов.

Предмет исследования: музыкально-педагогические идеи Ленинградской фортепианной школы XX века в контексте профессиональной фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в КНР.

Цель исследования: теоретически обосновать и практически реализовать процесс актуализации музыкально-педагогических идей

Ленинградской фортепианной школы XX века в образовательных организациях КНР различных типов.

Гипотеза исследования: реализация музыкально-педагогических идей Ленинградской фортепианной школы XX века в современной образовательной практике Китайской Народной Республики будет более продуктивной, если:

– раскрывается педагогический потенциал Ленинградской консерватории и сущность музыкально-педагогических идей Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской, В. В. Нильсена в контексте общей направленности школы и фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в образовательных организациях КНР различных типов (профессиональном колледже и институте музыки);

– осуществляется целостность учебно-образовательного процесса в соответствии с педагогической моделью, содержащей цель, задачи, методологию, музыкально-педагогические идеи, художественные и педагогические принципы и методы, подходы, критерии и уровни их проявления, педагогические условия и результат;

– реализуется экспериментальная методика актуализации музыкально-педагогических идей Ленинградской фортепианной школы XX века в образовательных организациях КНР различных типов, обеспечивающая более высокий уровень фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей;

– представлен разработанный критериально-диагностический инструментарий, включающий критерии и показатели, характеристику уровней;

– определены педагогические условия, способствующие повышению уровня фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей, обучающихся в образовательных организациях КНР различных типов (профессиональном колледже и институте музыки).

В соответствии с предметом исследования, целью и гипотезой сформулированы **задачи**:

1. Определить педагогический потенциал Ленинградской консерватории и выявить педагогические идеи Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской, В. В. Нильсена в контексте общей направленности Ленинградской школы пианизма.

2. Спроектировать и внедрить педагогическую модель реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века в образовательных организациях КНР различных типов.

3. Теоретически разработать и практически апробировать экспериментальную методику, способствующую реализации модели.

4. Обосновать и сформулировать критерии и показатели фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей, диагностировать уровни их проявления.

5. Выявить и опытно-экспериментально проверить педагогические условия реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века в образовательных организациях КНР различных типов.

Теоретико-методологическую основу диссертации составляют:

– труды в области системного (Ю. К. Бабанский, П. Ф. Каптерев, В. В. Краевский), целостного (В. С. Ильин, Б. Т. Лихачев), индивидуально-личностного и личностно-ориентированного (Н. А. Алексеев, В. В. Сериков, И. С. Якиманская) подходов в процессе обучения и воспитания;

– научные разработки в области музыковедения и музыкознания (А. Д. Алексеев, Б. В. Асафьев, А. В. Малинковская);

– теоретико-методологические основы изучения функционирования исполнительских школ в фортепианном искусстве (А. Б. Бородин, Д. И. Варламов, Е. С. Виноградова, Л. Г. Сухова, Лу Юань, Ань Жань, Хань Мо и др.);

– труды, посвященные изучению психологических и музыкально-психологических проблем (Е.В. Давыдова, А. В. Леонтьев, С. М. Майкапар,

Е. А. Мальцева, Е. В. Назайкинский, Г. П. Овсянкина, В. А. Петрушин, С. Л. Рубинштейн, В. А. Серединская, Б. М. Теплов, Г. М. Цыпин и др.);

– труды, посвященные изучению истории фортепианного искусства и методики фортепианной педагогики (И. С. Аврамкова, А. Д. Алексеев, Л. А. Баренбойм, Г. М. Коган, Н. И. Голубовская, Е. О. Кузнецова, Г. Г. Нейгауз, Л. В. Николаев, В. В. Нильсен, С. И. Савшинский, А. П. Юдин и др.);

– исследования в области музыкального воспитания и образования (Э. Б. Абдуллин, О. А. Апраксина, Л. Г. Арчажникова, Д. Б. Кабалевский, Е. П. Кабкова, Е. В. Николаева, Л. А. Рапацкая, Л. В. Школяр, Ань Жань, Сы Цзяюй, Чжан Сяоцзя, Мэн Линшуай, Хуан Пин, Чжоу Вэй, Юн Тонцюань и др.) (см. Список литературы).

Методы исследования: В процессе работы были использованы *теоретические* методы исследования – анализ научной (педагогической, музыкально-педагогической и музыкально-психологической) литературы по теме диссертации, синтез, обобщение; *эмпирические методы* – педагогические наблюдения, педагогические беседы, интервьюирование, опросы, обобщение личного музыкально-педагогического опыта автора диссертации, эксперимент.

Экспериментальная база диссертационного исследования

Базой для проведения опытно-экспериментального исследования стали Хэнаньский профессиональный колледж искусств и институт музыки Чжэнчжоуского университета (город Чжэнчжоу, Китай). В эксперименте, который проводился в 2020-2021 уч. г., были задействованы студенты-пианисты колледжа и бакалавры института музыки. В работе также принимали участие ведущие педагоги учебных заведений.

Этапы исследования: Диссертационное исследование проводилось в три этапа в период 2019–2022 уч. гг.

Первый этап проходил в 2019/2020 уч. г. Проведен теоретический анализ научно-методической литературы по изучению состояния проблемы и определены методологические основания диссертации.

Второй этап – 2020/2021 уч. г. Уточнена гипотеза диссертационного исследования, определена структура экспериментальной работы на основе полученных данных; спроектирована педагогическая модель и разработана опытная методика, что позволило реализовать все этапы эксперимента и подтвердило актуальность проблемы исследования.

На *третьем этапе* 2021/2022 уч. г. были систематизированы результаты опытной работы; подведены итоги исследования; сделаны выводы о продолжении научной работы в связи с ее значимой ролью в развитии музыкальной педагогики современного Китая; продолжены публикации статей по теме исследования.

Научная новизна:

1. Уточнено понятие «музыкально-педагогические идеи Ленинградской фортепианной школы XX века». Выявлен педагогический потенциал Ленинградской консерватории в контексте общей направленности школы и связи с традициями Петербургской фортепианной педагогики XIX века.

Всесторонне проанализирован комплекс теоретико-методических идей выдающихся представителей школы – Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена, обогащающих содержание учебного процесса, в контексте их применения в профессиональной подготовке будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в образовательных организациях КНР различных типов. Содержание и направленность этих идей конкретизированы.

2. Спроектирована и апробирована педагогическая модель обучения будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в образовательных организациях КНР различных типов на основе актуализации музыкально-педагогического наследия Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена. Впервые построена схема

преемственности педагогических и художественных традиций ярких мастеров Ленинградской фортепианной школы XX века в контексте ее применения в профессиональной подготовке пианистов в Китайской Народной Республике.

3. Разработана опытная экспериментальная методика, основанная на обобщении деятельности выдающихся мастеров Ленинградской фортепианной школы XX века – Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена, структура которой включает две платформы и содержит три этапа: ориентационный, магистральный и завершающий.

В рамках освоения методики разработан авторский специальный экспресс-курс «Педагогические принципы представителей Ленинградской фортепианной школы XX века», способствующий успешному обучению будущих китайских педагогов-музыкантов и исполнителей.

4. Выявлены критерии и показатели фортепианной подготовки студентов в образовательных организациях КНР различных типов и уровни (высокий, средний, низкий) их проявления как результат процесса реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века.

5. Показаны педагогические условия реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века, позволяющие повысить результативность учебного процесса и уровень фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в образовательных организациях КНР различных типов.

Теоретическая значимость диссертации:

– выявлен комплекс теоретико-методических идей известных педагогов-музыкантов Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена – выдающихся представителей Ленинградской фортепианной школы XX века, проанализированный в контексте общей направленности школы и совершенствования фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в условиях образовательных организациях КНР

различных типов, смысл которого состоит в целенаправленном обращении китайских студентов к педагогическому потенциалу российской фортепианной школы, способствующем эффективности их музыкально-педагогического и исполнительского мастерства; также уточнено понятие «музыкально-педагогические идеи Ленинградской фортепианной школы XX века»;

– обоснована и построена педагогическая модель реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века в процессе подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в условиях образовательных организаций КНР различных типов, состоящая из целевого, содержательного, диагностического, результативного блоков и опирающаяся на системный, целостный, индивидуально-личностный и личностно-ориентированный подходы, которые позволяют открыть новые возможности освоения музыкально-педагогических процессов через потенциал российской школы фортепиано;

– разработана и апробирована опытная методика обучения игре на фортепиано в образовательных организациях КНР различных типов, состоящая из трех этапов – ориентационного, магистрального, завершающего и идейно-практической платформы, базирующейся на двух комплексах и содействующей реализации модели; а также в образовательный процесс колледжа и вуза введен авторский *специальный экспресс-курс* «Педагогические принципы представителей Ленинградской фортепианной школы XX века», позволяющий актуализировать педагогический потенциал российской фортепианной школы для китайских студентов;

– разработана совокупность критериев и показателей уровней эффективности фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей, подтверждающая результативность процесса реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века в условиях образовательных организаций КНР различных типов (профессиональном колледже и институте музыки);

– выявлены педагогические условия для включения в образовательную практику профессионального колледжа и института музыки Китайской Народной Республики художественных и педагогических принципов, методов обучения, основанных на музыкально-педагогических идеях Ленинградской фортепианной школы XX века, сложившихся педагогических и культурных традициях.

Практическая значимость диссертации состоит в разработке и внедрении:

– построенной педагогической модели реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века в условиях образовательных организаций КНР различных типов, довольно востребованной и универсальной для педагогического процесса обучения игре на фортепиано пианистов разного уровня подготовки, в том числе и в международной практике;

– апробированной опытной методики, позволяющей развить и углубить методику фортепианного обучения в образовательных организациях КНР различных типов, с проверенным комплексом методических рекомендаций, разработанными методами, эффективными для решения задач повышения уровня фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в музыкальных колледжах и вузах Китайской Народной Республики;

– специального экспресс-курса «Педагогические принципы представителей Ленинградской фортепианной школы XX века»;

– диагностического инструментария – критериев, показателей и уровней их проявления;

– педагогических условий, позволяющих расширить возможности функционирования музыкально-педагогической системы Китайской Народной Республики и эффективно осуществить реализацию идей Ленинградской фортепианной школы XX века в условиях образовательных организаций различных типов (профессиональном колледже и институте музыки).

Результаты диссертации, продуктивность наработок которой подтверждена в процессе опытно-экспериментального исследования, обеспечивают совершенствование методики фортепианного обучения в образовательных организациях КНР различных типов. Материалы работы могут быть использованы не только на занятиях учебной дисциплины специального курса «Фортепиано», но и в курсах лекций по теории и методике обучения игре на фортепиано, истории фортепианной педагогики.

Основные научные положения исследования ориентированы на специалистов – педагогов-пианистов, повышающих свою квалификацию в центрах переподготовки с целью совершенствования профессиональных навыков и уровня образования, а также на обучающихся в современных образовательных организациях Китайской Народной Республики. Для дополнительного обучения может использоваться онлайн обучение в цифровом формате, доступное через интернет или в форме видео-уроков.

Личный вклад соискателя заключается:

- в обращении к педагогическому наследию Ленинградской фортепианной школы XX века, выявлении путей преемственности музыкально-педагогических идей выдающихся представителей школы и практическом их внедрении в систему фортепианной подготовки будущих китайских педагогов-музыкантов и исполнителей;
- в обосновании педагогической модели реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века в условиях образовательных организаций КНР различных типов;
- в разработке экспериментальной опытной методики, способствующей развитию методики обучения игре на фортепиано в Китайской Народной Республике;
- в разработке экспресс-курса «Педагогические принципы представителей Ленинградской фортепианной школы XX века»;

- в подготовке критериально-диагностического инструментария, позволяющего определить эффективность фортепианной подготовки будущих китайских педагогов-музыкантов и исполнителей;

- в обосновании педагогических условий, способствующих повышению результативности реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века в условиях образовательных организаций КНР различных типов.

Достоверность результатов исследования основывается на:

а) тщательном анализе отобранного материала;

б) формулировке основных положений, опирающихся на планомерное изучение большого пласта музыкально-педагогической литературы ведущих российских и китайских ученых;

в) систематизации теоретико-методологических подходов – системного, целостный, индивидуально-личностного и личностно-ориентированного – к изучению проблемы реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века в образовательных организациях КНР различных типов;

г) использовании научных методов, релевантных целям и задачам, основным этапам диссертации;

д) соответствии научных выводов проведенного исследования результатам педагогического эксперимента.

Апробация и внедрение результатов материалов исследования осуществлялись на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования, в ходе обсуждений и докладов на международных научно-практических конференциях: «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (Санкт-Петербург, 2021), «Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве – 2021» (Белгород, 2021), «Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен» (Санкт-Петербург, 2021), «Международные научные студенческие чтения» (Петрозаводск, 2023).

Результаты диссертационного исследования нашли отражение в восьми научных публикациях. Три из них опубликованы в журналах из перечня ВАК

РФ. Апробация выводов осуществлялась педагогами-пианистами в учебно-образовательном процессе Хэнаньского профессионального колледжа искусств и института музыки Чжэнчжоуского университета (город Чжэнчжоу, Китай).

Материалом диссертации стал указанный ранее комплекс теоретико-методических источников, анализ исследования музыкально-педагогической деятельности известных российских педагогов-пианистов, проведенного эксперимента.

Положения, выносимые на защиту:

1. Педагогический потенциал Ленинградской консерватории определяется исторической закономерностью связей с традициями Петербургской школы пианизма XIX века. Музыкально-педагогическая деятельность именитых мастеров прошлого созвучна центральным идеям и методическим установкам современной теории и практики обучения. К числу выдающихся педагогов-музыкантов можно отнести основателя Ленинградской школы пианизма Л. В. Николаева и его ученика С. И. Савшинского, создателей собственной «фортепианной школы» Н. И. Голубовскую и В. В. Нильсена, изучение педагогического опыта которых позволит реально осознать и решить многие актуальные проблемы современной фортепианной педагогики, в том числе в международной практике.

Обращение к музыкально-педагогическому наследию ярких мастеров, использование их идей, художественных и педагогических принципов и методов работы обеспечивает положительные результаты фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в образовательных организациях КНР различных типов при условии их творческой адаптации.

2. Педагогическая модель обучения будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в образовательных организациях КНР различных типов является теоретико-методическим отображением идей Ленинградской

фортепианной школы XX века и состоит из четырех блоков: целевого, содержательного, диагностического и результативного. Обоснованная и построенная в настоящем диссертационном исследовании модель позволяет рассмотреть составляющие известных явлений в целостности и взаимосвязи, спрогнозировать продолжение их развития. В процессе моделирования внимание было сосредоточено на музыкально-педагогических воззрениях ярких представителей этой школы – Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена.

3. Опытная методика обучения игре на фортепиано в образовательных организациях КНР различных типов, способствующая реализации модели, основывается на индивидуально-личностном и личностно-ориентированном подходах и содержит три этапа: ориентационный, магистральный и завершающий. Идеино-практическая платформа ОМ строится на двух комплексах: *первый* объединяет идеи выдающихся педагогов-пианистов Ленинградской консерватории Л. В. Николаева и С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена, *второй* представляет личный эмпирический опыт диссертанта.

В качестве дополнительного ресурса подготовки пианистов на конкретном материале в учебные занятия вводится авторский *специальный экспресс-курс* «Педагогические принципы представителей Ленинградской фортепианной школы XX века», разработанный в рамках методики, что позволяет сформировать у студентов представления о школе и обеспечить высокий уровень организации профессиональной подготовки в образовательных организациях КНР различных типов (профессиональном колледже и институте музыки).

4. Оценка уровня результативности процесса реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века осуществляется при помощи диагностического инструментария, включающего в себя совокупность критериев эффективной фортепианной подготовки студентов, соответствующих им уровней и показателей, что усиливает возможности

диагностики музыкального образования в образовательных организациях КНР различных типов.

5. Педагогическими условиями, необходимыми для повышения уровня фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей, обучающихся в образовательных организациях КНР различных типов, являются: систематизация музыкально-педагогических идей и воззрений Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской, В. В. Нильсена в контексте общей направленности Ленинградской фортепианной школы XX века и фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в КНР; внедрение в учебный процесс специальных классов фортепиано музыкальных колледжей и вузов принципов и методов работы, релевантных идеям Ленинградской фортепианной школы XX века; построение образовательного процесса с опорой на разработанную педагогическую модель и экспериментальную методику; развитие индивидуальности и самостоятельности обучающихся в музыкально-образовательной деятельности, возможность выбора учебно-педагогического репертуара.

Структура исследования. Диссертация состоит из введения, двух глав из шести параграфов, выводов по главам, заключения, списка литературы из 216 источников, 57 из которых на китайском языке.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РЕАЛИЗАЦИИ ИДЕЙ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ XX ВЕКА И СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА КНР

1.1. Педагогический потенциал Ленинградской консерватории и ее роль в развитии русской школы пианизма¹

Развитие методики преподавания игры на фортепиано в России всегда было неразрывно связано с генеалогическим древом русской фортепианной школы, чередой поколений внутри нее, и ассоциируется сегодня прежде всего с именами корифеев пианистов-педагогов второй половины XIX – XX века. Яркие музыканты не только создавали индивидуальные «школы» внутри консерваторий, но и определяли магистральные линии развития фортепианной педагогики России, где всегда происходило смешение различных традиций. Этому способствовало использование богатого музыкально-педагогического опыта выдающихся педагогов-пианистов прошлого – создателей русской школы пианизма.

Многие достижения фортепианной педагогической школы в России связаны с деятельностью Ленинградской и Московской консерваторий, где формировались актуальные и в наши дни принципы методики преподавания. Большую роль сыграли традиции Петербургской школы пианизма, заложенные в предыдущий исторический период – XIX век.

Становление и развитие Ленинградской фортепианной школы XX века тесно связано с деятельностью основателя Петербургской фортепианной школы, первой в России консерватории *Антон Григорьевича Рубинштейна*

¹ В настоящем параграфе использована статья автора: О педагогических принципах выдающихся представителей Ленинградской фортепианной школы XX века (на примере деятельности Л. В. Николаева, С. Я. Савшинского, Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена) / Лю Сыхань // Bulletin of the International Centre of Art and Education = Бюллетень Междунар. центра «Искусство и образование». 2022. № 4. С. 413-426. URL: <http://www.art-in-school.ru/bul/2022-4.pdf> (дата обращения 04.05.2023).

(1829–1894). Являясь крупным пианистом и дирижером, он во многом заложил основы русской фортепианной школы. Его педагогические принципы и методические установки не только являлись передовыми для своего времени, но также и сегодня не утратили ценности: ориентир на стилистическое разнообразие и высокие образцы в выборе учебного репертуара (творчество И. С. Баха, венских классиков, композиторов-романтиков), пристальное внимание и пиетет к авторскому тексту. Антон Рубинштейн уже тогда был противником редакций, акцентировал внимание на содержании музыки и важной миссии исполнителя донести замысел композитора.

Появление консерватории стало лишь одним из событий в активной просветительской деятельности Антона Рубинштейна в России. В 1855–1856 годах он дал цикл исторических концертов в Петербурге, охватив за 7 вечеров историю мировой фортепианной музыки от ее истоков до творчества русских композиторов второй половины XIX века. При этом каждый концерт повторялся специально для учащихся музыкальных учебных заведений. В 1888–1889 гг. он провел расширенный цикл исторических концертов в виде публичных лекций, где комментировал исполняемые сочинения. В итоге им было исполнено 877 произведений 57 композиторов.

Невероятный авторитет крупного композитора и пианиста европейского масштаба «заряжал» атмосферу консерватории, вдохновлял учащихся. Так, известный русский пианист С. М. Майкапар вспоминал, что когда он играл в присутствии А. Рубинштейна, то испытывал наслаждение какого-то особенного подъема своей музыкальности «благодаря невидимому току, исходившему от гениальной личности»². Среди учеников А. Рубинштейна выделяются также П. И. Чайковский, И. Гофман.

² Ленинградская консерватория в воспоминаниях : в 2 кн. / под ред. Г. Г. Тигранова. 2-е изд., доп. Ленинград : Музыка, 1988. Кн. 2. С. 40.

Помимо директорских обязанностей А. Рубинштейн имел значительную педагогическую нагрузку в специальном классе фортепиано. Несмотря на приглашение ярких пианистов того времени (Т. О. Лешетицкого, А. А. Герке и др.) работать в консерватории, он самобытно проявил себя не только как педагог, в арсенале которого актуальные подходы к методике преподавания, но и как талантливый исполнитель. Педагогический репертуар консерватории включал в основном малосодержательные произведения – этюды Й. Кесслера, С. Тальберга, Ф. Бургмюллера и др., разные бравурные пьесы (в лучшем случае, Ф. Листа). А. Рубинштейн важной стороной обучения молодых пианистов считал расширение репертуарных границ и предлагал к обязательному изучению сочинения И. С. Баха, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена.

Отличительной особенностью педагогики А. Рубинштейна была установка на правильное понимание исполняемой музыки – он учил разбираться в строении фуг И. С. Баха и сонат Л. Бетховена, разбирал тональный план произведений, для чего нередко производил композиционные изменения. Например, Антон Григорьевич мог на уроке сыграть фрагмент сочинения, изменив тональность в модуляции, чтобы ученик лучше почувствовал красоту перехода. Или комбинировал тип аккомпанемента, тем самым обостряя ощущение фактурного рисунка. Слушая студентов на экзаменах, А. Рубинштейн принципиально не замечал мелких ошибок, неаккуратности, если звучало интересно, вдохновенно. Он совершенно не терпел однообразной, равнодушной игры.

В целом же педагогические методы А. Рубинштейна являются новаторскими даже для сегодняшнего времени: к примеру, он требовал от учеников играть этюды ор. 299 К. Черни во всех тональностях с одинаковой аппликатурой³, ввел обязательный вокальный класс для пианистов, мог попросить во время экзамена по специальности симпровизировать

³ Ленинградская консерватория в воспоминаниях: в 2 кн. / под ред. Г. Г. Тигранова. 2-е изд., доп. Ленинград : Музыка, 1987. Кн. 1. С. 15.

на заданную тему. Великий Мастер побуждал всех своих воспитанников присутствовать на уроках фортепианного класса, несмотря на утвержденные учебные планы и расписание. Доминирующие мотивы деятельности руководитель применял и по отношению к педагогам-пианистам, стремясь при этом не подчинять их своим частным взглядам, а объединять в идее высокой требовательности, согласно которой оценку «отлично» могли получать учащиеся на экзаменах лишь за выдающиеся результаты.

Опыт фортепианно-педагогической работы А. Г. Рубинштейна, его исполнительские принципы, передающиеся от учителя к ученикам, определили не только преемственность традиций Петербургской фортепианной школы, но и востребованность русской школы пианизма, став для исполнителей многих стран мира основой концепции развивающего обучения.

Теодор Осипович Лешетицкий (1830–1915) – ученик великого Карла Черни – один из основоположников русской школы пианизма, педагог Петербургской консерватории, оказавший огромное влияние на формирование музыкально-педагогических традиций первого в России высшего музыкального учебного заведения. Деятельность этого педагога-реформатора отличалась свежими, прогрессивными взглядами и идеями (за исключением широкого использования в учебном репертуаре малосодержательных пьес). Он развивал у своих учеников рациональный подход к развитию техники и разбору произведений, требовал мыслить самостоятельно, хорошо разбираться в художественных задачах. В противовес господствовавшей ранее традиции учить играть закрепощенной рукой, в которой двигаются только пальцы, Т. Лешетицкий требовал свободного запястья, так называемой «кистевой рессоры», с помощью которой достигалась не только техническая свобода, но и певучесть звука⁴.

⁴ Сухова Л. Г. Традиции Анны Николаевны Есиповой в контексте современной музыкальной педагогики // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 6; URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=15502> (дата обращения: 04.01.2023).

Ныне существует понятие «метода Лешетицкого», о котором С. М. Мальцевым написано многогранное монографическое исследование⁵ (2005). В нем детально раскрываются принципы фортепианного обучения, начиная с правильной посадки и заканчивая главой о виртуозной технике.

Масштаб педагогики Т. Лешетицкого подтверждается успешной деятельностью его известных талантливых учеников: А. Шнабеля, И. Падеревского, А. Н. Есиповой, А. Годовского и многих других. В начале XX века ученики великого Мастера возглавляли почти все консерватории страны (за исключением Петербургской): Московскую (В. И. Сафонов), Киевскую (В. В. Пухальский), Одесскую (Д. Д. Климов), Саратовскую (И. И. Сливинский). Последователями основных принципов фортепианной школы Т. Лешетицкого стали воспитанники его учеников – А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер, В. Горовиц, Б. Моисеевич, Иосиф и Розина Левины, А. Браиловский, А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, Л. В. Николаев и др.

Стоит отметить, что для многих педагогов в первые десятилетия работы консерватории был характерен авторитарный стиль преподавания. Как сейчас в эпоху демократизации общества распространено гуманное отношение к учащимся в педагогической работе, так в первые десятилетия консерватории, как отголосок суровой николаевской эпохи (Николай I правил до 1855 года), были распространены авторитарные, деспотические нравы. Многие брали, вероятно, пример с А. Г. Рубинштейна.

Так, например, по воспоминаниям учеников Теодора Осиповича, «при вспыльчивом характере профессора, часто вылетал из класса вместе с нотами в коридор с тем, чтобы никогда больше туда не возвращаться; но вскоре наступало примирение и все оставалось по-старому»⁶.

⁵ Мальцев, С. М. Метод Лешетицкого : [монография]. Санкт-Петербург : ВВМ, 2005. 222 с. : ил

⁶ Кремлев Ю. А. Ленинградская государственная консерватория. 1862-1937 : [Обзор деятельности]. Москва : Музгиз, 1938 (Л. : Тип. им. Ив. Федорова). С. 39.

Более поздний период времени (особенно время работы на посту директора К. Ю. Давыдова) характеризуется сменой стратегии, где главной становится подготовка профессиональных музыкантов, педагогов. Увеличивается количество обучающихся, отделений, улучшается качество образования, быт учащихся. В это время среди фортепианных педагогов выделяются несколько ярких имён. Назовем известную во всем мире пианистку, ученицу Ф. Листа С. О. Ментер, воспитанницу Т. О. Лешетицкого А. Н. Есипову, ученика И. Мошелеса – Л. Брассена. Все они вели педагогическую деятельность в Петербургской консерватории.

Анна Николаевна Есипова (1851–1914) – феноменальная виртуозная пианистка, с триумфом гастролирующая в Европе и Америке, стала второй после А. Рубинштейна, кто широко открыл русскую фортепианную школу за границей. С 1892 года она начала преподавать в Петербургской консерватории. По воспоминаниям учеников, Анна Николаевна была немногословной, убедительно показывала за инструментом любое произведение. При этом Есипова не требовала повторять отдельные приемы, а пыталась донести до учащихся общий характер музыки, замысла, поэтому играла обычно целиком, с подъемом, как на концерте. Поразительна была ее память – все произведения игрались не просто наизусть: педагог могла сыграть, например, левую руку в любой фуге И. С. Баха. Среди ее учеников были выдающиеся музыканты: С. С. Прокофьев, Н. Н. Позняковская, А. К. Боровский, О. К. Калантарова, М. В. Юдина (несколько лет) и др.

А. Н. Есипова, как и Т. О. Лешетицкий, продолжила традиции русской школы пианизма XIX века, которая отличалась всегда преемственностью. Ее методика преподавания тесно связана с приемами и принципами развития техники Т. Лешетицкого. Отметим также следование лучшим традициям братьев Рубинштейнов вызывать всех своих учеников присутствовать на уроках, что является бесспорно очень полезным методом, который,

к сожалению, в настоящее время редко практикуется⁷. Также Есипова уделяла большое внимание упражнениям, систематически занимаясь со своими воспитанниками гаммами, арпеджио, аккордовой техникой. Особенное значение она придавала игре двойными нотами и трелям.

Отмеченная ранее авторитарность была присуща и А. Есиповой, о чем вспоминал С. Прокофьев: «если ученик мыслил по-своему, Есипова вступала с ним в конфликт, вместо того чтобы помочь развитию его собственного “я”»⁸. Однако существуют и противоположные точки зрения о том, что у пианистки было самое бережное отношение к способностям и индивидуальным особенностям возвращаемых ею учеников.

Еще один выдающийся музыкально-общественный деятель, педагог-пианист Петербургской консерватории – **Феликс Михайлович Blumenфельд (1863–1931)**. Вернувшийся с гастролей А. Рубинштейн был восхищен выпускным экзаменом незнакомого молодого пианиста, поставив ему безоговорочную «пятерку». Будучи блестящим музыкантом, композитором, пианистом и дирижером, Ф. Blumenфельд воспитал одного из корифеев фортепианного искусства В. С. Горовица. Также у него учились Г. Г. Нейгауз (его племянник), Н. Е. Перельман, А. Н. Цфасман, С. Барер, А. М. Дубянский и многие другие.

Важнейшей целью в педагогической работе Феликс Михайлович считал формирование самостоятельности ученика, выявление его творческого кредо. Крупный художник, артист, он всегда сохранял приподнятость творческого духа на уроках в классе и заражал этим всех присутствующих.

Одним из принципов Ф. М. Blumenфельда было полное неприятие им безжизненной, бессодержательной игры на рояле. С новыми учениками в его

⁷ Сегодня, вместо того, чтобы посетить урок другого студента по фортепиано, услышать и узнать что-то очень важное (что непосредственно касается профессиональной деятельности), студент должен идти на урок по ОБЖ, психологии, или другому непрофильному предмету. При этом многие педагоги с радостью бы одобрили присутствие всех учеников в классе, но современные учебные планы в колледжах и консерваториях этого не позволяют. По этой причине студенты часто знают только свою программу, плохо представляют фортепианный репертуар, то есть «варятся в собственном соку».

⁸ Указ. изд. Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Кн. 1. С. 55.

классе случались такие моменты, когда педагог отказывался работать над сочинением, которое технически освоено, зазубрено, но не обдуманно, не прочувствовано, сыграно без характера, без мысли.

В развитии техники он всегда советовал играть не просто этюды, например, Ф. Шопена, но их усложненные варианты в транскрипции Л. Годовского. Кроме того, по традиции А. Рубинштейна, он рекомендовал играть в транспорте.

Как педагог Ф. Blumenfeld был очень требовательным. Он много показывал за инструментом, ярко раскрывая содержание исполняемых произведений. В занятиях с Феликсом Михайловичем ученики ощущали смелость, новизну. Один из учеников мастера писал: «Большое внимание уделялось правильному пониманию, “слушанию” голосоведения, точному соотношению звучания мелодических линий, интонационной естественности, точности прочтения авторского текста»⁹ (В. С. Белов).

Одним из педагогов-новаторов в начале XX века в Петербургской консерватории стала *Мария Николаевна Барина* (1878–1956). Выступая сольно и в камерных ансамблях, она параллельно много училась за границей и в России: брала уроки у Й. Гофмана, Ф. Бузони, присутствовала на занятиях Л. Годовского, А. Рейзенауэра.

Главной заслугой Марии Николаевны является то, что она стала пионером в разработке методических основ преподавания фортепианной игры. Итогом ее многолетней работы стал первый учебник по данной проблематике, изданный в России (1928) – «Очерки по методике фортепиано»¹⁰. Он включает главы, посвященные таким темам, как инструмент, механизм пианиста; движение пассажей, динамика звука; ритм; педализация; фразировка; форма; стиль.

⁹ Белов. В. Ф. М. Blumenfeld // Воспоминания о Московской консерватории. URL: <https://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=127832&page=131274> (дата обращения: 03.11.2023).

¹⁰ Барина М. Н. Очерки по методике фортепиано. Ленинград : [Тритон], 1925. 38 с.

М. Баринава проводила открытые уроки, концерты-лекции, посвященные истории фортепианной музыки (которые перекликались с историческими концертами А. Г. Рубинштейна). Впоследствии ее учениками были видные музыканты: талантливые исполнители и педагоги И. А. Браудо, А. А. Люблинский; композиторы: А. С. Лурье, Б. Г. Гольц.

Значительный вклад в российскую музыкальную педагогику внес профессор Ленинградской консерватории, выдающийся фортепианный педагог, пианист и композитор *Леонид Владимирович Николаев (1878–1942)*, который традиционно считается родоначальником Ленинградской фортепианной школы. В первую очередь это связано с именами его учеников, ярких музыкантов своего времени: В. В. Софроницкого (провёл в Малом зале им. А. К. Глазунова цикл исторических концертов, продолжая традицию А. Г. Рубинштейна), М. В. Юдиной, Д. Д. Шостаковича, С. И. Савшинского, В. Х. Разумовской, П. А. Серебрякова, И. М. Рензина и др.

Ученик В. В. Пухальского и В. И. Сафонова, Л. В. Николаев от природы был тонким, глубоким музыкантом и педагогом. В отличие от многих описанных ранее, Л. Николаев был крайне тактичным, интеллигентным преподавателем, который никогда не повышал голос. Главным достоинством его стиля была конкретность рекомендаций, которые вытекали из самой музыки. В этом проявлялся его композиторский, аналитический подход к исполнительскому искусству.

Леонид Владимирович умел как тонкий психолог найти ключ к разным ученикам, идя к цели обучения наиболее верным, безболезненным путем. Подобно тому, как мудрый дирижер не мешает играть хорошему оркестру, лишь изредка вмешиваясь в процесс, так и Л. Николаев в случае с В. Софроницким и М. Юдиной нацеливал их конкретными советами на высокий художественный уровень исполнения, стремился как можно ярче раскрывать то индивидуальное, что заложено в них от природы.

Между тем В. В. Софроницкий вспоминал, что Л. Николаев привил ему круговые движения плечом, которые оказались очень полезными впоследствии, освободив его игровой аппарат. Этот факт показывает, что нередко роль педагога проявляется скрыто, не ощущается сиюминутно. Леонид Владимирович умел исподволь, незаметно влиять на учащихся, развивая при этом их лучшие стороны¹¹.

Мария Вениаминовна Юдина (1899–1970), – ученица Л. В. Николаева, яркая пианистка XX века, которая до 1930 года преподавала в Ленинградской консерватории, после чего была изгнана за свои религиозные взгляды, которых не скрывала. Несмотря на активную концертную деятельность, М. Юдина имело много учеников, и конечно, ее работа в консерватории преломлялась сквозь призму яркого, самобытного исполнительства. Игра пианистки была своего рода подвижничеством, она проповедовала музыкой – такое ощущение возникает при слушании записей.

Ценность Марии Вениаминовны как педагога возрастала особенно в связи с ее репертуарной доминантой – И. С. Бах, Л. Бетховен, В. Моцарт. Сочинения этих композиторов, как известно, являются обязательными для любого пианиста, обучающегося в консерватории, и в них М. Юдина всегда искала подлинное содержание. Так, «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха был глубоко проанализирован ей, и каждая пьеса имела определенный смысл.

Среди учеников М. Юдиной выделяется крупнейший советский педагог А. Д. Артоболевская, которая развила многие идеи Юдиной, в частности принципы «весовой игры». Также у известной пианистки учились Ю. А. Кремлев, А. М. Баланчивадзе, Ю. М. Понизовкин и др.

В основе мировоззрения М. В. Юдиной – признание высших идей и целей искусства, которое спасать людей, делать их лучше.

¹¹ Об этом стоит упомянуть, поскольку значительная роль Л. Николаева подвергалась сомнению в книге В. Ю. Дельсона о В. В. Софроницком: *Дельсон В. Ю. Владимир Софроницкий*. Москва : Музгиз, 1959. 88 с.

Крупный педагог и методист, который наиболее ярко воспринял дух педагогики Льва Николаева, **Самарий Ильич Савшинский (1891–1968)**. Он не стал большим исполнителем, но воспитал множество блестящих пианистов и педагогов. Им написаны известные книги по фортепианному искусству «Пианист и его работа»¹² (1961, переиздание 2002, 2020), «Режим и гигиена пианиста»¹³ (1963), «Работа пианиста над музыкальным произведением»¹⁴ (1964, переиздание 2004), «Работа пианиста над техникой»¹⁵ (1968) и др. Среди многочисленных учеников С. Савшинского особенно выделяются Л. Н. Берман, М. Я. Хальфин (учитель Г. Л. Соколова), Л. И. Зелихман, О. Н. Каравайчук, М. Е. Тайманов.

Крупной фигурой в Ленинградской консерватории стал **Наман Ефимович Перельман (1906–2002 гг.)**, в которой он проработал в течение 60 лет, а 70 лет выступал в России и за рубежом как пианист. Успев за свою долгую жизнь поучиться у Ф. М. Blumenфельда в Киеве, Г. Г. Нейгауза в Москве и Л. В. Николаева в Ленинграде, он обладал энциклопедическими знаниями и колоссальным опытом. Его книга афоризмов «В классе рояля»¹⁶, различные интервью, а также цикл передач на телевидении создали ему большую популярность и всегда вызывают неподдельный интерес благодаря искренней эмоциональности, множеству интересных фактов и воспоминаний автора. Среди учеников Перельмана множество концертирующих музыкантов, известных педагогов: И. М. Тайманов, В. И. Пальмов, О. Ю. Малов, Л. Н. Синцев, Л. Н. Гаккель и др.

¹² *Савшинский С. И.* Пианист и его работа ; под общ. ред. Л. А. Баренбойма. 3-е изд. Санкт-Петербург : Планета музыки, 2020. 276 с.

¹³ *Савшинский, С. И.* Режим и гигиена работы пианиста. Ленинград : Сов. композитор. [Ленингр. отд-ние], 1963. 119 с.

¹⁴ *Савшинский С. И.* Работа пианиста над музыкальным произведением. Москва : Классика – XXI, 2004 (ПИК ВИНТИ). 189, [2] с.

¹⁵ *Савшинский С. И.* Работа пианиста над техникой. Ленинград : Музыка. [Ленингр. отд-ние], 1968. 108 с.

¹⁶ *Перельман, Н. Е.* В классе рояля : Корот. рассуждения. 4-е изд., доп. Ленинград : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1986. 79 с.

Владимир Владимирович Софроницкий (1901–1961) практически не преподавал в Ленинградской консерватории (за исключением нескольких аспирантов), и основная педагогическая деятельность его происходила после войны в Московской консерватории. Тем не менее он, как ученик Л. В. Николаева, по праву является одной из ярких фигур Ленинградской фортепианной школы.

Несмотря на то что В. В. Софроницкий обладал исключительным исполнительским талантом, во многом не похожим на других пианистов, творческий дух, почти сравнимый с композиторским по степени рафинированности, многовариантности трактовок, сближает его с педагогической эстетикой его наставника Л. Николаева.

В педагогической деятельности Владимир Владимирович также стремился оживлять творческий дух своих подопечных, подсказывая им много тонких деталей и нюансов, которые возможны лишь при активной работе внутреннего слуха. Невероятная нервная активность во время игры, приверженность острой конфликтности образов, драматической декламационности передавалась им через показ за инструментом¹⁷. В. В. Софроницкий охотно делился со своими учениками творческими секретами, тайнами. Концерты пианиста также были своеобразными уроками для многих музыкантов, его выступления часто посещали С. Рихтер, Г. Нейгауз, Э. Гилельс и другие.

Вера Харитоновна Разумовская (1904–1967) – крупная пианистка и педагог, которая училась в разные годы сразу у нескольких выдающихся педагогов: Г. В. и Г. Г. Нейгаузов и Л. В. Николаева. Педагогические идеи последнего стали актуальными для Разумовской. «Над индивидуальностью

¹⁷ *Комаровских, Г. В.* Педагогическая организация как отражение исполнительского стиля В. В. Софроницкого: на примере его звукозаписей : спец. 17.00.02 : дис. ... канд. искусств. / Григорий Владимирович Комаровских ; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена]. Санкт-Петербург, 2018. 301 с.

ученика надо крепко работать», «отбирать и лелеять лучшее, что есть в человеке и музыканте»¹⁸, – говорила талантливая пианистка.

Большое внимание Вера Харитоновна уделяла звуку, звукоизвлечению, образности исполнения. Особое значение в этом плане отводилось кончикам пальцев, подушечкам. Ученица В. Разумовской С. З. Бейлина указывала на множество условных обозначений разных видов туше, которые были в педагогическом арсенале ее учителя: «утюжки» (ласковые прикосновения, притяжения), «молоточки» (рассыпчатые, округлые пальцы в мелкой технике), «гвоздики» (пальцы-тычки с поверхности на дно клавиши), «иглочки» (очень тихие, острые прикосновения пальцев), «пудики» (округлые, тяжелые пальцы), «зацеп» (кончик вытянутого пальца закругляется и становится опорой дышащей руки), «внедрение» (закругленный палец, который медленно продвигается внутрь и вглубь клавиши). Большое значение педагог придавала интонированию, ощущению мелодических интервалов, фразировке.

Александр Данилович Каменский (1900–1952) – блестящий пианист, много выступавший в Ленинграде, также ученик Л. В. Николаева. Педагогическая методика А. Д. Каменского интересна тем, что он активно использовал и развивал идеи анатомо-физиологической школы (как в некоторой степени и его учитель), в особенности Р. Брейтгаупта¹⁹. Александр Данилович, по воспоминаниям его ученика композитора Д. А. Толстого, прекрасно ставил игровой аппарат, обучал своих подопечных так, что они могли играть самый сложный репертуар²⁰. Как пишет А. Д. Решетник, он обучал «распределять напряжение и отдых посредством смены работающих центров, использовать законы гравитации в своих

¹⁸ Бейлина, С. З. В классе профессора В. Х. Разумовской. Ленинград : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1982. 62 с.

¹⁹ Брейтгаупт, Р. М. Естественная фортепианная техника : Учение о движении, посадка, этюды Clementi "Gradus ad Parnassum" : С прил. статьи В. С. Марсовой "К главе об анатомии и психофизиологии фортепианной техники"; Пер. и ред. Марка Мейчика. Москва : Музторг, 1927. 105 с.

²⁰ Толстой, Д. А. Для чего все это было : Воспоминания [композитора]. СПб. : Библиополис : Композитор, 1995. 622 с.

художественных замыслах, выстраивать систему сильных рычагов из своих конечностей»²¹. А. Д. Каменский обращал внимание на перенесение мышечного напряжения от спины к предплечью и обратно в зависимости от пианистических задач, при этом занимался отдельно и вопросами пальцевой техники.

Продолжая музыкально-педагогические традиции своих предшественников, он вошел в историю как пианист, способный в кратчайшие сроки выучить самый сложный репертуар, в том числе современных композиторов. В репертуаре Александра Даниловича был огромный список произведений, он часто выступал с оркестром в Большом зале филармонии Ленинграда. Однако не сохранилось записей выдающейся игры пианиста, и в целом материалов о его творческой деятельности осталось мало.

К выдающимся достижениям русской школы пианизма принадлежит также другая крупная фортепианная традиция, школа, связанная с именами ярких музыкантов, педагогов-пианистов Ленинградской консерватории – **Надежды Иосифовны Голубовской (1891–1975)** и ее ученика **Владимира Владимировича Нильсена (1910–1998)**²². Эти музыканты создали уникальную атмосферу, методическую систему рекомендаций, которые оказались фундаментальными для музыкально-исполнительского искусства (более подробно – далее) и комплексного методичного воспитания будущих музыкантов. В силу естественной принципиальности многих элементов фортепианной школы Н. Голубовской – В. Нильсена и убежденности ее адептов явление стало во многом оппозиционным. Не всегда коллеги по цеху могли (и могут) воспринять несомненные достоинства этих взглядов²³,

²¹ Решетник, А. Д. Музыкальные взгляды и принципы А. Д. Каменского // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. СПб., 2021. № 4. С. 140.

²² Денисов, С. Г. Школа Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена и применение ее научных и методических принципов в фортепианных классах Академии русского балета. Часть 1. Закономерности мелодической интонации // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2013. № 1(29). С. 247–256.

²³ В самой сильной мере оппозицию к коллективу Н. Голубовской и В. Нильсена оказывал многолетний директор Ленинградской консерватории П. А. Серебряков. Известны

поэтому во многих современных исследованиях о фортепианном искусстве России это яркое явление не получило должного признания.

Н. И. Голубовская училась у Ф. М. Блуменфельда, С. М. Ляпунова и на выпускном экзамене была главной соперницей за звание лучшего выпускника (Премии имени Рубинштейна, за которую получали в подарок рояль *Bekker*). После многих лет концертной деятельности она все силы вложила в преподавание, отдав этому делу 62 года. Она также читала доклады и издавала книги на темы, охватывающие различные аспекты фортепианной педагогики («Искусство педализации»²⁴, «Искусство исполнителя»²⁵, «О музыкальном исполнительстве»²⁶, «Об артикуляции фортепианных произведений Моцарта»²⁷, «Диалоги. Избранные рецензии и статьи»²⁸ и др.). Главный печатный труд Н. Голубовской «Искусство педализации» стал крупнейшим исследованием по данной теме. Ученики Н. Голубовской – это около 300 человек, среди которых Н. А. Арзуманова, Н. О. Броверман, Е. Ф. Бронфин, Н. С. Грауэрман, Е. С. Гугель, С. С. Закарян, М. В. Карандашова, В. В. Нильсен, А. Е. Рубина, Г. Б. Тальрозе, А. З. Угорский, Т. Л. Фидлер, Е. В. Шишко, Н. П. Щемелинова.

Владимир Владимирович Нильсен во многом развил музыкально-педагогические идеи, заложенные Надеждой Иосифовной Голубовской. Выдающийся пианист, он выработал собственные рекомендации

несколько попыток уволить Голубовскую из консерватории, различные препятствия в вопросах поездок за рубеж Нильсена и др.

²⁴ Голубовская, Н. И. Искусство педализации. 2-е изд. Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1974. 96 с.

²⁵ Голубовская, Н. И. Искусство исполнителя. М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации, Федерал. агентство по культуре и кинематографии, Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург : Композитор-Санкт-Петербург, 2007. 486, [1] с., [16] л. ил., портр. : нот., факс. – I

²⁶ Голубовская, Н. И. О музыкальном исполнительстве. Ленинград : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1985. 143 с.

²⁷ Голубовская, Н. И. Об артикуляции фортепианных произведений Моцарта. URL: <https://opentextnn.ru/music/interpretacija-teksta-muzyki/golubovskaja-nadezhda-ob-artikuljacionnoj-artikulyacii-fortepiannyh-proizvedenij-mocarta/> (дата обращения 08.10.2023).

²⁸ Голубовская, Н. И. Диалоги. Избранные рецензии и статьи. Санкт-Петербург, 1994. 130 с.

по различным музыкально-исполнительским вопросам, пытался раскрыть тайны произведений великих композиторов. Он провел цикл концертов, где исполнил все 32 сонаты Л. Бетховена. Среди учеников Мастера много концертирующих пианистов и ярких педагогов: Э. В. Базанов, В. Э. Берзон, В. С. Вишнеvский, А. М. Сандлер (педагог М. Култышева, И. Папомяна), И. А. Комаров, С. А. Урываев, Е. В. Шишко и другие.

Проведенное исследование позволило выявить педагогический потенциал Ленинградской консерватории, где работали выдающиеся педагоги-музыканты – продолжатели традиций Петербургской школы пианизма, и определить сущность понятия **«музыкально-педагогические идеи Ленинградской фортепианной школы XX века»**, включающего **концептуальные мысли, обобщенные знания, продуктивные способы реализации музыкально-педагогических целей, осуществляемые в совместной работе педагога и обучающегося; конкретные методы, приемы и принципы, развитие которых изучается сквозь призму деятельности именитых мастеров прошлого – педагогов-пианистов – выдающихся представителей Ленинградской фортепианной школы прошлого века.**

Идеи Петербургской (Ленинградской) школы пианизма были восприняты их последователями – широким кругом педагогов-пианистов и совпадали с потребностями современного общества XX века. В настоящем исследовании нашли отражение идеи, существовавшие в том или ином виде в школе, развитие которых в XX веке было желательно для многих. Назовем некоторые из основных идей:

- приоритет содержания исполняемых произведений, органичное сочетание художественного воспитания и обучения технике. Содержательность должна определяться пониманием художественной сути исполняемых сочинений;

- развитие личности обучающегося, формирование общей и музыкальной эрудиции;

- оптимальное сочетание рационального и эмоционального подходов в постижении музыкальных произведений;
- необходимость интенсивного общемузыкального и интеллектуального развития учащихся;
- ориентация на высочайшую культуру звука, стремление к «пению» на инструменте;
- применение метода косвенного наставления с помощью наводящих сравнений;
- развитие самостоятельности обучающихся в процессе обучения игре на инструменте;
- ориентация на индивидуальный подход к воспитанникам, сочетание требовательности и предоставление свободы обучающимся (*А. Г. и Н. Г. Рубинштейны*);
- направленность на развитие рационального подхода к совершенствованию техники и разбору сочинений; самостоятельность мышления в понимании художественных задач;
- достижение технической свободы и певучести звука с помощью приема «кистевой рессоры»; расширение красочных возможностей звукоизвлечения (*Т. О. Лешетицкий*);
- метод показа за инструментом. Попытка донести до обучающегося общий характер исполняемой музыки, эмоциональная увлеченность на уроках;
- метод присутствия всех учеников класса присутствовать на уроках фортепиано;
- упражнениям необходимо уделять особое внимание: систематические занятия с обучающимися гаммами, аккордовой техникой, арпеджио (*А. Н. Есинова*);
- понимание смысла исполняемых произведений в тесной связи с пониманием и видением общих закономерностей искусства, поэтому важны обширная эрудиция и мышление на уровне взаимосвязей в искусстве;

- воспитание индивидуальных качеств учащихся (разного уровня), развитие их лучших сторон в сочетании требовательности, предоставление свободы, учет психологических факторов (*Ф. М. Blumenфельд*);

- разработка методических основ преподавания игры на фортепиано, организация и проведение открытых уроков, концертов-лекций по истории фортепианной музыки;

- требования в содержании занятий с обучающимися внутреннего представления исполняемых произведений, предваряющего реальное звучание фортепиано (*М. Н. Баринова*);

- развитие принципа «весовой игры»;

- музыкально-просветительская деятельность как мощный фундамент интенсивного развития профессиональной российской фортепианной педагогики;

- приоритет художественно ценного материала, содержащего лучшие образцы музыкального искусства;

- культурологический подход к обучению. Содействие обогащению студентов музыкально-историческими знаниями – знакомство с личностью и творчеством композитора, историей формирования жанра, художественным образом сочинения. Ассоциации с разными областями искусства, метафорами;

- требования к художественно-педагогическому репертуару как важному элементу обучения, культуры и воспитания личности студента. Основные принципы формирования: организация по принципу тематизма, пропаганда редко исполняемой музыки и сочинений современных авторов, практика владения разнообразными исполнительскими стилями;

- расширение педагогики сотрудничества, в том числе взаимопосещение педагогами-музыкантами занятий друг друга, необходимость обмена опытом; посещение студентами фортепианного класса на занятиях с последующим обсуждением исполнения и оценкой интерпретации (урок как форма творческой дискуссии) (*М. В. Юдина*).

***1.2. Музыкально-педагогические воззрения выдающихся
представителей Ленинградской фортепианной школы XX века:
деятельность Л. В. Николаева, С. И. Савшинского,
Н. И. Голубовской, В. В. Нильсена²⁹***

В настоящем параграфе рассматривается вклад в развитие методики преподавания фортепиано выдающихся педагогов-пианистов Ленинградской фортепианной школы XX века. Освещаются идеи и методические принципы основателя ленинградской фортепианной педагогики Л. В. Николаева, а также педагогические установки его старейшего ученика – профессора С. И. Савшинского, выявляются дидактические основы музыкально-педагогических воззрений и деятельности ярких мастеров Ленинградской консерватории Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена.

В разделе представлены две традиции Ленинградской фортепианной школы XX века: Л. В. Николаева – С. И. Савшинского и Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена. Первая воссоздавала современную модель развивающей педагогики, где объектом является обучающийся, его потенциал. Во второй традиции объектом становится больше музыка.

Анализ трудов этих крупных музыкантов, а также воспоминания их именитых учеников показал, что для школы Л. В. Николаева – С. И. Савшинского ближе правильное понимание процесса восприятия учащимися того или иного произведения, приемов работы над ним. Сама же музыка не подвергается столь глубокому и всестороннему анализу, как у Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена. К примеру, в выдающейся работе С. И. Савшинского «Работа над музыкальным произведением» не так много

²⁹ В настоящем параграфе использована статья автора: О педагогических принципах выдающихся представителей Ленинградской фортепианной школы XX века (на примере деятельности Л. В. Николаева, С. Я. Савшинского, Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена) / Лю Сыхань // Bulletin of the International Centre of Art and Education = Бюллетень Междунар. центра «Искусство и образование». 2022. № 4. С. 413–426. URL: <http://www.art-in-school.ru/bul/2022-4.pdf> (дата обращения 04.05.2023).

нотных примеров, как это можно предположить по названию. В книге Н. И. Голубовской «Искусство исполнителя», напротив, источником всех мыслей, суждений, советом становится прежде всего музыка. Автор подробно разбирает стили, направления, жанры, метроритм, педализацию, артикуляцию, штрихи и прочее и из этого черпает исполнительские рекомендации. Фундаментально выглядят взгляды В. В. Нильсена, изложенные в воспоминаниях его учеников, которые касаются и конкретных произведений, и отдельных структур фортепианного нотного письма, встречающихся в самых разных стилях.

В педагоге Л. В. Николаева – С. И. Савшинского большую роль играют психология и физиология³⁰, оба одной из главных целей ставят максимальное раскрытие таланта ученика, выявление его сильных сторон. Поэтому идеи данных педагогов могут быть полезны не только пианистам, но и любым инструменталистам, вокалистам, дирижерам. У Н. И. Голубовской – В. В. Нильсен основа основ – нотный текст, его явные и скрытые закономерности именно в плоскости фортепианной игры.

При этом отмеченные особенности не являются абсолютными и часто пересекаются, взаимодополняются. Например, С. И. Савшинский пишет о том, что «работа должна протекать при тщательном вникании в каждый знак нотного текста»³¹, подробно разбирает некоторые произведения. Н. И. Голубовская дает молодым исполнителям советы, как готовиться к концерту, во многом перекликаясь идеями с С. И. Савшинским³².

Кроме того, для Ленинградской фортепианной традиции в целом характерен *интеллектуализм* или *рационализм*, заключающийся в том, что

³⁰ В свое время В. Дельсон упрекнул Л. Николаева в том, что он проповедует устаревшие идеи анатомо-физиологического направления в пианизме.

³¹ *Савшинский С. И.* Работа над музыкальным произведением. 3-е изд. Санкт-Петербург : Лань: Планета музыки, 2021. С. 94.

³² *Голубовская Н. И.* Искусство исполнителя. М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации, Федерал. агентство по культуре и кинематографии, Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург : Композитор-Санкт-Петербург, 2007. С. 370.

нотный текст расшифровывается с разных сторон: ритмической, гармонической, структурной и т. д. С этим связана и *конкретность* исполнительских намерений, недопущение нейтрального, невыразительного исполнения.

Рассмотрим более подробно деятельность каждого педагога школы, его музыкально-педагогические воззрения и идеи.

Леонид Владимирович Николаев – блестящий музыкант и педагог, благодаря яркому таланту и высокой культуре которого в XX веке после ухода А. Н. Есиповой была создана Ленинградская фортепианная школа. Он воспитал плеяду многих выдающихся пианистов и педагогов (в том числе, мирового масштаба): В. В. Софроницкого, М. В. Юдину, Д. Д. Шостаковича (как пианиста), С. Я. Савшинского, В. И. Разумовскую, Н. Е. Перельмана и других.

К понятию «школа» Л. Николаев относил не только эстетико-стилевые взгляды и технику, но и педагогику. Принципиальной позицией «школы Николаева» было обучение мастерству и усвоение закономерностей системы, развитие самостоятельности обучающихся. В докладе «О стилях фортепианной литературы» (1939 г.) педагог писал: «Всякий учитель может помочь выучить, но учиться должен человек сам <...> Всякая школа есть то, от чего человек уходит <...> Все, что дает консерватория, надо взять как исходную точку, а дальше надо двигаться самостоятельно и идти по собственному пути»³³.

В основе педагогических принципов Леонида Владимировича лежит его метод убеждения, действующий не напрямую, а косвенно. «Педагог, достаточно чуткий на уроке, говорит и действует, исходя из того, что услышал от ученика, принаравливаясь к нему»³⁴, – подчеркивал он. При этом личность

³³ *Николаев Л.* О стилях фортепианной литературы // Стенограмма доклада от 20 января 1939 года. ГЦММК, ф. 129, ед. хр. 119, лл 38-39. цит. по: *Баренбойм Л. А.* За полвека : очерки, статьи, материалы. Ленинград : Советский композитор, Ленингр. отд-ние, 1989. С. 116.

³⁴ *Савшинский С. И.* Леонид Владимирович Николаев : Очерк жизни и творческой деятельности. Ленинград : Сов. композитор. [Ленингр. отд-ние], 1960. С. 47.

учителя, который оказывал огромное влияние на профессиональное развитие своих воспитанников, как бы отходила на второй план и обучающийся мог осмысливать приобретаемые навыки как результат собственного труда. Так, В. В. Софроницкий, с одной стороны, преуменьшал значение педагога в своем профессиональном становлении, а с другой – вспоминал о том, что тот привил ему ценные двигательные приемы, много играл с ним в четыре руки³⁵.

Анализ воззрений выдающегося музыканта, основателя Ленинградской фортепианной школы Леонида Владимировича Николаева показал, что его эпистолярного наследия сохранилось крайне мало. Интерес представляют Шесть «тезисов» Николаева, опубликованные и прокомментированные Л. А. Баренбоймом в книге «За полвека»³⁶. Рассмотрим эти основы педагогического *credo* Мастера с позиции исследуемой проблематики.

Тезис первый: *«В области музыкального исполнительства учитель должен дать ученику основные общие положения, опираясь на которые последний сможет пойти по своему художественному пути самостоятельно, не нуждаясь в помощи»*³⁷.

Воспоминания учеников и современников Л. В. Николаева³⁸ подтверждают данный тезис о том, что он стремился дать своим подопечным не только профессиональные знания, умения и навыки, но и прежде всего базу, методологию познания. Эта база дает и понимание стилистики разных композиторов, когда, верно следуя указаниям в нотах, начинаешь ощущать «дух эпохи», и помощь в решении пианистических задач, и художественно-выразительный инструментарий.

³⁵ Вспоминая Софроницкого / [сост. И. Никонович, А. Скрябин]. Москва : Классика-XXI, 2008. С. 201.

³⁶ Баренбойм Л. А. Указ. изд.

³⁷ Баренбойм Л. А. Указ. изд. С. 132.

³⁸ Николаев, Л. В. Статьи и воспоминания современников. Письма : к 100-летию со дня рождения. Ленинград : Советский композитор, Ленингр. отд-ние, 1979. 323 с.

Интересно отметить, что этот подход является наиболее передовым скорее для современной педагогики в условиях постоянно меняющейся среды. Следуя методам обучения Н. Рубинштейна, Л. В. Николаев раскрывал индивидуальность каждого подопечного, находил свой подход. Кроме того, важное значение имел и элемент композиторского мышления (творческого, живого по своей сути) в деятельности музыканта.

Тезис второй: *«Спор о том, какая линия работы важнее – техническая или художественная, – нелеп. Только соединение той и другой может привести к ценным результатам. Техническое мастерство – только средство, но средство необходимое. Выявление художественных намерений есть цель – но она достигается лишь постольку, поскольку имеются для нее средства. Первое без второго бесцельно, второе без первого неосуществимо. Конечно, понятие “техника” охватывает все стороны исполнительства, а не является синонимом безлостности»³⁹.*

Единство художественных и технических задач в контексте данной работы становится особенно актуальным, поскольку доминирование техницизма является частью менталитета китайских пианистов. Так, одним из частых приемов выучивания до сих пор является многократное повторение нотных фрагментов, их «зазубривание», что кстати характерно не только для китайских педагогов – подобное можно часто встретить и в России. У педагогов обычно можно найти такое объяснение, что, «мол, о какой музыке можно говорить, когда еще ноты не выучены». Однако можно ли сопоставить мысль Л. Николаева о цели «выявления художественных намерений через технические средства» с одинаковым повторением какого-то такта или группы тактов в количестве 50 раз? Можно, если эти 50 повторений отличаются друг от друга тем, что каждый становится все ближе и ближе к намеченному художественному образу.

Тезис третий: *«Пианисту нужно работать над постановкой рук так же, как певцу над постановкой голоса. В этой области существуют основные*

³⁹ Баренбойм Л. А. Указ. изд. С. 135.

принципы, которые педагог должен дать учащимся в виде законченной и стройной системы. Усвоение этой системы должно происходить на живом художественном материале, отрыва от которого не должно быть»⁴⁰.

Данный тезис особенно актуален для начинающих пианистов, но его можно распространить также на уровень музыкального колледжа и вуза. Здесь Николаев проводит важную мысль понимания игрового аппарата как живого, изменяющегося в зависимости от исполняемого произведения. Ведь в зависимости от стиля, эпохи один и тот же акцент, лига, украшение могут звучать по-разному, а значит, и рука должна совершать разные движения.

Тезис четвертый: *«В области художественного развития ученика учитель должен стараться развивать и расширять его индивидуальность, не давая ученику останавливаться на уже достигнутом. Со своей стороны учитель не должен замыкаться в рамках симпатии к какому-либо одному типу пианиста и, не считаясь с индивидуальностью учеников, из всех сил стремиться выработать исполнителей именно этого типа»⁴¹.*

Здесь мысль Л. Николаева вновь направлена против заостренности, рутинерства в педагогике, поскольку разгадывать индивидуальность ученика не всегда просто. Гораздо легче порой просто навязать собственную привычку другому, подразумевая под этим педагогическую щедрость. На самом же деле педагог должен помогать ученику ежечасно самому находить пути преодоления трудностей через свои интуитивные «каналы», двигательные механизмы. Это может быть правильно поставленный вопрос: «Что в этом мотиве главное?»; «Какая гармония в цепочке самая интересная?». Или небольшая подсказка: «Обрати внимание на эту ноту в пассаже».

Тезис пятый: *«В области трактовки исполняемого нужно помнить, что нюанс не украшение; так же, как и в разговорной речи, он является не украшением, а необходимостью, вытекающей из смысла передаваемого.*

⁴⁰ Баренбойм Л. А. Указ. изд. С. 137.

⁴¹ Баренбойм Л. А. Указ. изд. С. 139.

Задача исполнителя – найти такие необходимые, вытекающие из смысла произведения, нюансы»⁴².

Настоящее понимание нюансов созвучно второму тезису Леонида Владимировича. Нюансы часто уподобляют чисто технической функции – их добавляют к выученным нотам постфактум, как некое дополнение. Такой способ крайне обедняет любой нюанс, делает его формальным, пустым. Идея Л. Николаева заключается в том, что любой нюанс (а он понимал под этим понятием не только динамику, но также артикуляцию, фразировку, штрих, педаль, эмоциональную краску, темп и др.) должен быть неотделим от музыки. При этом, даже если никакого нюанса в нотах нет, данный фрагмент должен быть осмыслен с определенным настроением, характером, звучанием, но не ради внешней красоты, а согласно логике музыки, ее содержанию.

Тезис шестой: *«Для того, чтобы из ученика могла выработаться художественная величина крупного масштаба, необходимо совпадение нескольких условий. Одного таланта мало. Нужны, кроме таланта, и ум, и большая работа. Если одного из этих условий нет или не хватает, результаты работы будут неполноценны»⁴³.*

Здесь возможно несколько расширить мысль Л. Николаева, подразумевая под «большой работой» не только многочасовые занятия за инструментом (что, конечно, первостепенно), но и повышение собственного интеллектуального и духовно-нравственного уровня, развитие различных сторон собственной художественной натуры.

В ходе изучения педагогического credo Л. Николаева, а также современных исследований его методики нами было выделено несколько ценных музыкально-педагогических идей великого Мастера, которые можно успешно применять в учебной практике фортепианного обучения в современном Китае.

⁴² Баренбойм Л. А. Указ. изд. С. 143.

⁴³ Баренбойм Л. А. Указ. изд. С. 146.

Первая – *идея развития музыкального кругозора и самостоятельности мышления учащегося*. Она объединяет некоторые мысли из приведенных «тезисов» и особенно актуальна сегодня именно для Китая, где существует традиция, согласно которой ученик должен безоговорочно принимать любые доводы учителя. Педагог должен стремиться ставить такие задачи на уроке, которые бы требовали от ученика самостоятельного, творческого решения, где бы ему пришлось не выбирать из предложенных вариантов, а почувствовать и найти свой, который будет индивидуальным, новым даже для учителя.

Для развития музыкального кругозора важнейшим является постоянное знакомство с музыкой: фортепианной, симфонической, театральной. Чтение с листа большого количества литературы, прослушивание музыки с нотами являются обязательными для воспитания гармоничной музыкальной личности.

Вторая – *идея о педагогическом воздействии на индивидуальность обучающегося* – подразумевает под главным – «индивидуальность». К ученику должны предъявляться требования исключительно для него и в данной конкретной ситуации. Даже методы освоения одного и того же произведения не могут «под копирку» решать одинаковые задачи и алгоритмы для двух разных учеников. Процесс работы педагога заключается в выборе актуальных и полезных для учащихся приемов в музыкальном сочинении, которые могут и должны отличаться музыкальными оборотами, ритмической структурой.

Третья – *идея приоритета художественного образа над техническими задачами*. Она связана с мнением практически всех крупных деятелей искусства (не только музыкантов), которые подчеркивали, что высший идеал, мечта художника – это когда в произведении ощущаешь красоту, восхищаешься творением, не замечая того, как это сделано, какими средствами.

Выдающиеся пианисты всех времен отличались именно этим качеством – в сохранившихся записях мы слышим интерпретацию, образы, а техника выступает на втором плане или вовсе не замечается.

Современный исследователь Е. Федорович в книге «Русская пианистическая школа как педагогический феномен»⁴⁴ объективно оценивает идеи «приоритета содержания над техническими средствами его воплощения, осознанности процесса освоения музыкального произведения и необходимости общемузыкального и общеинтеллектуального развития»⁴⁵ и рассматривает их как «предваряющие принципы развивающего обучения в фортепианной педагогике»⁴⁶. Автор также определяет «принцип самостоятельности обучающихся» как «предваряющий проблемное обучение»⁴⁷, а принцип индивидуальности связывает с педагогикой сотрудничества⁴⁸.

Самарий Ильич Савшинский – старейший ученик Л. В. Николаева и последователь его музыкально-педагогических идей. В своей монографии о выдающемся педагоге-музыканте «Леонид Николаев»⁴⁹ он объективно оценил педагогические аспекты и эволюцию николаевской школы с позиции педагога-практика, обращая внимание на тот факт, что знает эту систему «изнутри». С. Савшинский воссоздал правдивый облик выдающегося педагога-музыканта и проанализировал его методы работы с пианистами, продемонстрировав преданность своему другу-учителю.

С первых лет своей преподавательской деятельности Самарий Ильич показал себя незаурядным специалистом, добившись очень высоких результатов. Его педагогические взгляды нашли отражение в многогранных

⁴⁴ Федорович Е. Н. Русская пианистическая школа как педагогический феномен. Москва : Директ-Медиа, 2014. 238 с.

⁴⁵ Федорович Е. Н. Указ. изд. С. 78.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Савшинский, С. И. Леонид Николаев : Пианист, композитор, педагог. Ленинград ; Москва : Музгиз, 1950. 190 с.

авторских исследованиях: «Пианист и его работа»⁵⁰, «Работа над музыкальным произведением»⁵¹, «Работа пианиста над техникой»⁵², «Режим и гигиена работы пианиста»⁵³ и др.

В них автор выделяет такие важные вопросы, как стадии работы над произведением, предконцертный период и день концерта, психологические установки при работе над произведениями и многое другое. Как и Л. Николаев, С. Савшинский акцентирует внимание на том, что ученику «важно приспособить задачу к своим свойствам, своему опыту»⁵⁴.

Многие педагогические установки авторитетного музыканта, особенно ценные для начинающих, отражены в воспоминаниях его талантливой ученицы Н. П. Корыхаловой. Так, в своей работе «В общении с музыкой» она высказывает мысль С. И. Савшинского о том, что занятия музыкой должны уже с самого начала доставлять ребенку радость, быть для него увлекательной игрой, где важным фактором является эмоциональная сторона исполнения и музыкальное сопереживание⁵⁵. Сегодня подобная установка является главенствующей на начальном этапе фортепианного обучения.

Между тем эта идея должна сохраняться и в профессиональных музыкальных учебных заведениях, где и музыка уже на более впечатляющем художественном уровне.

В своей педагогической практике Самарий Ильич делал акцент на внимании к индивидуальным особенностям учеников, важности *развития внутреннего слуха*, которое должно происходить с самого начала обучения через *пропевание*. На всех этапах подготовки пианистов исполнительское решение должно диктоваться художественным образом. «Брать ли здесь

⁵⁰ Савшинский С. И. Пианист и его работа. Москва : Классика-XXI, 2002. 244 с.

⁵¹ Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. Москва ; Ленинград : Музыка, 1964. 192 с.

⁵² Савшинский С. И. Работа пианиста над техникой. Ленинград : Музыка, 1968. 108 с.

⁵³ Савшинский С. И. Режим и гигиена работы пианиста. Ленинград : Сов. композитор. [Ленингр. отд-ние], 1963. 119 с.

⁵⁴ Савшинский С. И. Работа пианиста... С. 128.

⁵⁵ Корыхалова Н. П. В общении с музыкой. Санкт-Петербург : Композитор, 2011. С. 38.

педаль? Можно взять, а можно и без педали. Здесь нужна лавина, тут громовой подъем, а как этого достигнуть думай, ищи сам»⁵⁶, – говорил С. И. Савшинский.

Идея «внутреннего слуха» – представление исполняемой музыки, предваряющей реальное звучание. Часто о хороших музыкантах, не только пианистах, говорят, что у них хороший слух, и речь здесь, конечно, идет не о слухе звуковысотном и не о точности строя (если речь о струнниках, духовиках и др.). Подобная оценка исполнителя определяет его музыкальность, красочность игры, способность находить интересные звучания, тембры, полифонически рассредоточивать голоса и т. д.

Между тем это ощущение возникает от того, что мы слышим музыку в том варианте, который был сначала представлен, «услышан» исполнителем, а затем донесен до слушателей.

Важно отметить, что внутренний слух не работает сам по себе, часто ученики учат произведения, совершенно не заботясь о том, как прозвучит та или иная фраза, мотив. Большинство слышит уже результат нажатия на клавишу, а внутренний слух – это уже напряжение.

Во-первых, должно быть желание – то красивое, неземное звучание, которое хочется реализовать через мгновение. Если этого еще нет, то представление следует всегда искать в нотах. Л. В. Николаев говорил, что «должны быть осмыслены и услышаны все авторские ремарки и знаки исполнения»⁵⁷.

Во-вторых, предслышание этого звучания должно произойти мгновенно, за микросекунду до реального звучания. Во время концертного исполнения произведения работа внутреннего слуха – постоянный помощник и спутник музыканта, который включается в сложный психомоторный процесс. События и повороты музыкальной драматургии особенно оживляются, приобретают спонтанность именно в процессе соединения

⁵⁶ Корыхалова, Н. П. Указ. изд. С. 44.

⁵⁷ Савшинский С. И. Работа над музыкальным произведением. С. 103.

внутреннего слуха со слухом реальным, и концертная практика должна быть местом тренировки этого навыка.

О важности внутреннего слуха можно услышать и у других выдающихся музыкантов. «Сначала стараешься внутренне услышать, а потом проигрываешь»⁵⁸, – отмечал К. Н. Игумнов. Но особенно ясно эту идею выражал Ф. М. Blumenfeld. Он разделял всех пианистов на две категории: первые слышат музыку заранее, а затем ее интонируют; другие «болтают пальцами, не слыша наперед то, что скажут»⁵⁹.

Выработка данного навыка достигается в первую очередь *медленным темпом* проигрывания произведения, когда во время отработки правильных штрихов, артикуляции, фразировки учащийся в какой-то момент начинает заранее представлять те или иные такты, моменты.

Также помогает в этом *метод дирижирования*, когда учащийся точно считает метрические доли такта правой рукой, а левой показывает вступления голосов, фразировку, динамику.

Кроме того, педагог, обладающий хорошим внутренним слухом, должен всячески помогать учащемуся собственной игрой. Например, педагог может показать, что один и тот же мотив может быть сыгран с совершенно разным настроением: весело, грустно, шутливо, драматично и т. д.

В центре проведенного нами исследования стала следующая идея педагогики С. Савшинского – ***идея «перспективы»: предвидение исполнительского решения, планирование репертуара учащегося.***

Она может найти воплощение на двух уровнях. С одной стороны, перспектива понимается как укрупнение музыкальной мысли исполнителя, когда учащийся объединяет несколько построений (фраз, предложений) за счет протяженных нюансов, более линейной фразировки. Это в некотором роде перекликается с идеей внутреннего слуха, где также работает перспективное мышление.

⁵⁸ Савшинский С. И. Работа над музыкальным произведением. С. 97.

⁵⁹ Баренбойм Л. А. За полвека. Очерки, статьи, воспоминания. С. 34.

С другой стороны, эта идея имеет чисто педагогическую функцию, благодаря которой происходит планирование репертуара, выстраивание его в связи с индивидуальным развитием учащегося, поиском наилучшего воплощения его музыкального таланта.

Среди более частных методов педагога-музыканта можно выделить прием диалога, когда каждая фраза исполняется либо с вопросительной, либо с утвердительной интонацией. С. И. Савшинский одним из первых говорил о том, что первый прием звукоизвлечения – *non legato*, считал полезной игрой мелодий по слуху. Он уделял большое значение ансамблевой игре, построению уроков и считал, что каждое занятие должно быть связано с определенным навыком, полезным приемом, который нужно закрепить в игре. Такой же принцип он относил и к группировке нескольких занятий вокруг единого стержня. Уже в начальных классах С. И. Савшинский требовал цельности формы произведения и считал ее важнейшей характеристикой качества исполнения. Для достижения слитности построений педагог указывал, что, к примеру, если планируется замедление конца фразы, то не нужно подчеркивать начало следующей, и наоборот. Он также обращал внимание на то, что изменения фактуры и характера музыки не должны сопровождаться изменением темпа.

В ракурсе нашего исследования интерес представляет также деятельность ведущих профессоров Ленинградской государственной консерватории Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена, оставивших глубокий след в методике фортепианного обучения. Учитель и ученик, ставшие в полном смысле единомышленниками, были яркими творческими личностями и создали свою «фортепианную школу», идеи которой востребованы сегодня.

Надежда Иосифовна Голубовская (1891–1975) была блестящей пианисткой, училась у Ф. М. Blumenфельда, С. М. Ляпунова. С первых лет работы в консерватории она вырабатывала и продвигала собственные фундаментальные идеи преподавания, которые по своей глубине, значимости, ясности в понимании музыкального языка превосходили многие иные.

Помимо этого, Н. Голубовская стала выдающимся теоретиком, ею были подготовлены содержательные доклады, написаны труды, из которых наиболее известным считается «Искусство исполнителя»⁶⁰.

Владимир Владимирович Нильсен (1910–1998) является крупнейшим педагогом Ленинградской консерватории, создавшим свой особый педагогический стиль. Это был выдающийся пианист (высоко ценимый С. Рихтером, Г. Нейгаузом и другими корифеями фортепианного искусства), воспитавший более 200 талантливых учеников. Вопросы музыкального языка, закономерности нотного текста, причинно-следственные связи внутри него и в связи с исполнением всегда стояли во главе угла в педагогике мастера.

Вместе со своим учителем Н. И. Голубовской В. В. Нильсен создал в Ленинградской консерватории особый очаг отношения к фортепианному искусству, которому были свойственны стремление к пониманию подлинных законов фортепианной игры и живое, вдохновенное «учительство» (в самом высоком понимании), благодаря чему развивалось музыкальное мышление, способность самостоятельно доходить до сути исполняемых произведений.

Схожесть взглядов Н. Голубовской и В. Нильсена наблюдалась во многих аспектах. У педагогов словно существовала своя сформированная система координат в различных вопросах метра, ритма, интонирования мелодии, исполнения штрихов, использования педали и др. И это тот редкий случай, когда можно говорить о неповторимой и ясно очерченной, хотя и очень обширной, многогранной *методике*. При этом современный исследователь школы Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена С. Г. Денисов указывает на другие особенности: «Само учение Голубовской – не столько методично изложенная система, сколько музыкальное мировоззрение, в котором этические, эстетические, исторические, методические

⁶⁰ Голубовская Н. И. Искусство исполнителя.

и технологические представления, взаимно обуславливая друг друга, слиты в единый – живой, не застывший – комплекс»⁶¹.

Названные черты выделяют школу Н. Голубовской и В. Нильсена среди многих других корифеев русской фортепианной педагогики, не только Ленинградской консерватории. Много из нее сохранилось в воспоминаниях учеников, описывающих работу над тем или иным сочинением на уроке, многое – в афоризмах педагогов, которые затрагивают самые разные музыкальные вопросы и представляют как широкие обобщения, так и конкретные нюансы и детали⁶².

Афоризмы В. В. Нильсена являются квинтэссенцией его многолетней и успешной педагогической деятельности (его ученики сегодня работают во многих странах мира). Со страниц воспоминаний эти глубокие, тонкие умозаключения звучат актуально и ново. Несмотря на то, что в многочисленных трудах по фортепианной педагогике великих музыкальных корифеев (Г. Нейгауза, Г. Когана, С. Фейнберга, С. Савшинского и др.) содержится много ценных объяснений и рассуждений, сложно найти столь меткие, точные советы по конкретным исполнительским вопросам.

Отличие школы Н. Голубовской – В. Нильсена воплощалось в том, что студенты на уроках приобретали совершенно определенный багаж знаний, умений, правил того, как работать над сочинениями различных стилей, будь то разбор прелюдии или фуги И. С. Баха или использование педали в сочинениях романтиков, исполнение украшений и т. д. При этом работа в классе всегда носила характер не «что сделать», а «как сделать» и «почему».

С этим связана ***идея создания концепции исполнительского анализа как реализации объективных законов музыкального языка в исполнении.***

⁶¹ Денисов С. Г. Школа Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена в контексте отечественного фортепианного искусства XX века :этические, эстетические, методологические аспекты : 17.00.09 : дис. ... канд. искусствоведения / Семен Глебович Денисов ; [Место защиты: Российский институт истории искусств]. Санкт-Петербург, 2021. С. 9.

⁶² Шапошников В. Ю. Владимир Нильсен : служение музыке. Киров. гос. универсальная обл. науч. библиотека им. А. И. Герцена. Киров : ИД «Герценка», 2014. 183 с.

Заключается она в том, что при исполнении любого произведения существует множество случаев, когда актуально задать вопрос: «Почему здесь играть так, а не иначе?». Поиск, постановка вопросов и ответов на них были частью педагогики Н. Голубовской – В. Нильсена. Их ученики приучались к работе над анализом нотного текста, его расшифровкой, поскольку композиторы нередко «кодируют» свои замыслы в метре, штрихе, фразировке, динамике и др.

Все исполнительские задачи в классе Н. Голубовской – В. Нильсена носили не абстрактный характер случайных вариантов, а вполне объективной системы, где каждый следующий шаг был закономерен и проистекал из сути нотного текста, его содержания. Своими «профессиональными тайнами» В. В. Нильсен щедро делился со своими учениками. Стремясь приобщить их к самому для него интересному в музыке, талантливый педагог проводил много концертов-уроков, так называемых мастер-классов, концертов-откровений. По этой причине все сохранившиеся воспоминания о В. Нильсене содержат множество методических указаний, конкретных советов⁶³.

«Никто и никогда мне о таких вещах не говорил», «Стараться не растерять, не забыть все драгоценные его наставления...», – вспоминали ученики указания педагога⁶⁴.

В этом проявилось редкое качество В. В. Нильсена – музыкантская щедрость, желание делиться «профессиональными секретами» с учениками. «Очищение смыслов и рождение истины», «прояснение мысли автора», «замечательное чувство понимания и проникновения в мир музыкального произведения»⁶⁵ – все это, по словам учеников, происходило на его уроках.

Другая актуальная музыкально-педагогическая идея школы выдающихся пианистов – *идея благоговения перед музыкой и волей*

⁶³ Владимир Нильсен – артист и учитель / Санкт-Петербург. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Филармоническое о-во Санкт-Петербурга ; [ред.-сост.: С. Г. Денисов, Н. П. Цивинская, В. А. Шекалов]. Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2004 (ОАО Иван Федоров). 587 с.

⁶⁴ Там же. С. 155, 157.

⁶⁵ Там же. С. 148, 221, 223.

композитора, выражающаяся в стремлении понять и донести до слушателя содержание музыкальных произведений.

По воспоминаниям современников, В. В. Нильсен часто говорил, что «“ученик должен стать на колени перед автором”, и, когда заходила речь о трактовке, всегда иронизировал, называя это “уловкой и артистической амбицией”»⁶⁶. Затрагивал Владимир Владимирович и другие широкие вопросы искусства: «Учиться надо у артиста», «У доброго человека рояль звучит мягко, у злого – резко и колюче»⁶⁷. И это лишь малая часть афоризмов выдающегося педагога, но уже в них ощущается невероятно пытливый музыкальный ум, рационализирующее начало. С одной стороны, многие утверждения не являются чем-то новым, с другой – некоторые могут показаться спорными. Между тем живая природа искусства как раз и нуждается нередко в определенных законах и правилах, логике взаимоотношений элементов, понимании внутреннего устройства. «Музыка – это мысли»⁶⁸, – говорил В. В. Нильсен.

Например, про сферу метроритма В. В. Нильсен говорил: «Музыка – самое точное из всех искусств, и точность эта должна быть во времени», «Ноты не равны», «Ровность есть организованная неровность», «Иерархия долей в такте. Сильная доля длиннее, оттого что из неё всё вытекает», «Если не опереть там, где это надо, то опора всё равно будет, но уже в другом месте, где ей быть не следует»⁶⁹ и многое другое.

Также В. В. Нильсен обращал внимание на темп («В медленном темпе должна быть текучесть. В быстром – внятность», «Темп зависит от размера и длительностей»), динамику («Каждый мотив должен иметь адрес – куда и откуда»), туше («Играть надо из рояля, а не в рояль, ведь мы говорим звуко-

⁶⁶ Шапошников В. Ю. Владимир Нильсен. Вятские встречи. Воспоминания о выдающемся пианисте. Глава вторая. URL: <https://vladimirshaposhnikov.narod.ru/nilsen.htm> (дата обращения: 18.01.2024).

⁶⁷ Владимир Нильсен – артист и учитель. С. 210.

⁶⁸ Шапошников В. Ю. Владимир Нильсен : служение музыке. Киров. гос. универсальная обл. науч. библиотека им. А. И. Герцена. Киров : ИД «Герценка», 2014. С. 7.

⁶⁹ Там же.

извлечение»), педаль («Шопен любит воздух между гармониями, в его сочинениях нужна прямая педаль», «Запаздывающая педаль – болезнь современных пианистов»), аппликатуру («Секвенции следует играть одинаковыми пальцами, чтобы не было пестроты в штрихе»)⁷⁰.

Особая сфера педагогики В. В. Нильсена была связана с полифонией и творчеством И. С. Баха. Аналитический образ мыслей педагога, вероятно, был созвучен ясной логике полифонических построений в сочинениях выдающегося композитора. Изучив досконально наследие И. С. Баха, В. В. Нильсен имел ясное представление о всех прелюдиях и фугах ХТК, артикуляции и штрихах: «Украшения у Баха играют свободно, интервалы шире терции не связно. Вот и всё», «В музыке Баха следует избегать гармонических соединений»⁷¹.

Надежда Иосифовна Голубовская и Владимир Владимирович Нильсен долгое время находились в вынужденной оппозиции, в первую очередь из-за враждебного отношения директора П. А. Серебрякова, и вели борьбу за возможность работать в Ленинградской консерватории. Они испытали на себе несправедливость системы, «кастовый» характер иерархии в учреждении, где принадлежность к тому или иному «лагерю» становилась причиной необъективности в оценке деятельности. Отрицательную роль в советский период играла также политическая составляющая.

Педагогическое наследие Н. Голубовской и В. Нильсена сегодня все более актуально, поскольку оно *дает ответы на вопросы* и направлено на *точное воплощение замысла композитора, стилистическое понимание*.

По большинству ситуаций на уроках у педагогов существовало ясное понимание, исходящее из анализа нотного текста. Они всегда слушали на уроках с нотами, стремясь не упустить важные детали авторского замысла, которые волновали их не только как педагогов, но и как исполнителей. Идея

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Там же.

фразы, мотива или даже произведения могла проистекать из отдельных штрихов или нюансов нотного текста – точки или лиги.

Педагогический подход крупных деятелей российской музыкальной педагогики была связан с *идеей музыкальной целостности сочинения. Музыкальный образ как органическое единство его составляющих – мелодии, гармонии, ритма, тембра, динамики и др.* Оба педагога всегда стремились в работе находить связи между разными средствами музыкальной выразительности, подчиняя их общему смыслу, заложенному в нотной записи.

При этом В. Нильсен давал ясно понять, почему записано в нотах именно так, а не иначе. Поэтому в вопросах фразировки, педали, аппликатуры чаще всего не допускалось вариантов, поскольку они уже могли быть неверными. Такая исполнительская грамотность сродни словесной, когда человек правильно ставит ударения в словах, ясно излагает свои мысли.

В. Нильсен много играл на занятиях сам, на втором рояле, и не относился к тем педагогам, которые боятся навязать свою манеру. Он верил, что существует точное, истинное исполнение той или иной музыкальной мысли – фразы, штриха, педали, иного нюанса. Как пишет Е. А. Серединская, «проблему содержания музыки Нильсен решал, только исходя из особенностей музыкального материала, в котором он ориентировался так свободно, как будто сам его сочинял»⁷².

Степень *piano, forte, sotto voce* и других нюансов ясно очерчивалась на уроке, звуковая шкала должна была иметь массу градаций, и ученику было необходимо научиться чувствовать, какой звук ему «нужен» в конкретный момент.

Общеизвестная мысль, что техника находится в неразрывной связи с музыкой, получала активное воплощение в педагогике В. Нильсена, который считал, что *поиск решения технических задач обретается через поиск музыкальной выразительности.* К примеру, для решения трудного фактурного материала в правой руке Владимир Владимирович предлагал ученику

⁷² Владимир Нильсен – артист и учитель. С. 319.

услышать мелодию или гармонический ход в левой. Такое «отвлечение внимания» от технической задачи в известной степени помогает в ее исполнении. В каждом трудном месте, которое не получается, В. Нильсен находил для ученика нужный жест, аппликатуру, положение руки или образное сравнение. Также часто он придумывал подходящую математическую структуру или *подтекстовку*. К примеру, когда у одного из его учеников очень сильно уставала рука в «Лесном царе» Шуберта–Листа, Нильсен подсказал правильную группировку октав (6+3+3), после чего все стало получаться и рука перестала зажиматься.

С подтекстовкой связана одна из важнейших идей в педагогике В. Нильсена (и Н. Голубовской), а именно *речевая природы* музыки. Для понимания правильного строения той или иной фразы он находил подходящее по ритму и ударению слово или фразу. Один из ярких примеров – фа-диез минорная прелюдия Шопена, к которой В. Нильсен удачно подобрал пушкинское «Буря мглою небо кроет».

Чувством фразы определялись границы фраз и предложений, которые, как известно, существуют и в литературе, и в музыке, при этом в последней они не всегда лежат на поверхности. Ярким примером являются Прелюдии И. С. Баха из ХТК, в которых строение фраз не так ясно обозначено, как, к примеру, в фугах. В. В. Нильсен учил пониманию того, куда нужно приводить фразу, как очертить ее границы за счет динамики и артикуляции. К. Корд вспоминал, что никто не мог сравниться с В. Нильсеном по степени «проникновения в смысл музыкальной фразы»⁷³.

Наряду с *речевым слышанием* важнейшее значение имеет *вокальность трактовки* звуковысотности и мелодики в фортепианной музыке. Так, важным правилом было влияние величины и направления интервала на время и качество звука, что особенно актуально в классико-романтическом репертуаре. Здесь интонирование и *legato* являлись важнейшими задачами на пути оживления мелодии, нахождения ее естественного дыхания. Еще

⁷³ Владимир Нильсен – артист и учитель. С. 123.

более ярко звуковысотность понималась в сочинениях Баха, где интервалы больше терции часто рекомендовалось играть *non legato*.

Одним из важных педагогических принципов В. В. Нильсена была *работа над сочинением в медленном темпе*. Он приучал вслушиваться в музыкальное произведение, не «пробегать» мимо интересных и важных деталей, при этом советовал утрировать нюансы и намерения в целом. К примеру, *crescendo* и кульминации в медленном темпе следовало делать настолько ярче, насколько отличается характер движения. При этом в основе тех или иных решений всегда ставилась конкретная звуковая идея, внутреннее слышание того, что должно быть.

Среди общих для Н. Голубовской и В. Нильсена исполнительских и педагогических принципов выделим несколько основных: главной целью исполнителя является воплощение авторского замысла через внимательный анализ нотного текста; использование метода подтекстовки и математического членения фраз в ритмической и смысловой организации фразировки; величина и направление интервала влияет на время и качество звука; осознание речевой природы музыки как основы ее структуры; использование в работе медленного темпа с утрированными нюансами; вокальная природа *legato*. Неформальное единство, объединившее музыкантов, позволило сформировать новое творческое направление, однако школа Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена так и не получила пока еще должного признания.

Таким образом, многие ключевые музыкально-педагогические идеи и принципы Ленинградской фортепианной школы XX века могут успешно применяться в образовательных организациях КНР. Классифицируем в таблицах систему методов как основу методики фортепианного обучения китайских пианистов.

Сводная методическая таблица

Музыкально-педагогические идеи		Методы реализации музыкально-педагогических идей
1	Этика благоговения перед музыкой и волей композитора, выражающаяся в стремлении понять и донести до слушателя содержание музыкальных произведений (Н. И. Голубовская)	<ul style="list-style-type: none"> • Метод скрупулезного изучения нотного текста • Метод изучения творческой биографии композиторов, чтение мемуаров, писем, воспоминаний • Метод поиска наиболее достоверных, уртекстовых редакций произведений
2	Идея развития музыкального кругозора и самостоятельности мышления учащегося (Л. В. Николаев)	<ul style="list-style-type: none"> • Метод слушания большого количества сочинений разных композиторов • Метод активного посещения концертов академической музыки, музыкальных театров • Метод постановки задач на уроке, предполагающих самостоятельность учащихся в их решении (поиск наиболее красивой звучности, правильной фразировки, аппликатуры, педализации и т. д.)
3	Идея «внутреннего слуха» – представление исполняемой музыки, предваряющее реальное звучание (С.И. Савшинский)	<ul style="list-style-type: none"> • Метод работы в медленном темпе с утрированными нюансами • Метод показа за инструментом с целью стимулирования слуховых представлений учащихся • Метод дирижирования
4	Идея «перспективы»: предвидение исполнительского решения, планирование репертуара учащегося (С. И. Савшинский)	<ul style="list-style-type: none"> • Метод планирования длительных по времени нюансов в исполнении (например, длинное <i>crescendo</i>, <i>diminuendo</i>, <i>accelerando</i> и т. д.) • Метод игры без нюансов с целью сохранения однородности, линейности музыкальной ткани • Метод постановки «отложенных» задач в выборе произведений, когда положительная роль от их прохождения проявится не сразу, а в перспективе

5	Идея приоритета художественного образа над техническими задачами (Л. В. Николаев)	<ul style="list-style-type: none"> • Метод поиска технических решений через слуховые представления • Метод нахождения аналогий, связей музыкальных сочинений с произведениями других видов искусства (стихами, картинами и др.) • Метод придумывания, фантазирования историй на музыку
6	Идея музыкальной целостности. Музыкальный образ как органическое единство его составляющих – мелодии, гармонии, ритма, тембра, динамики и др. (Н.И. Голубовская – В.В. Нильсен)	<ul style="list-style-type: none"> • Метод игры в ускоренном темпе с целью поиска ощущения единства формы • Метод синтеза различных исполнительских приемов, задач, нюансов в единый художественный образ • Метод поиска формообразующих элементов исполнительской интерпретации
7	Идея создания концепции исполнительского анализа как реализации объективных законов музыкального языка в исполнении (Н.И. Голубовская – В.В. Нильсен)	<ul style="list-style-type: none"> • Метод объяснения формы, гармонии, стилистических особенностей произведений • Метод использования агогических акцентов на сильных долях • Метод разлигования • Метод использования различных способов трансформации музыкальной ткани
8	Идея о педагогическом воздействии на индивидуальность обучающегося (Л.В. Николаев)	<ul style="list-style-type: none"> • Метод избегания педагогом «общих» правил и алгоритмов для разных учащихся • Метод выявления сильных сторон в игре учащихся с целью их развития, доминирования • Метод подбора наиболее подходящего репертуара в контексте индивидуальности каждого отдельного ученика

**Основные художественные и педагогические принципы
и соответствующие им методы обучения Л. В. Николаева,
С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской, В. В. Нильсена**

1	Принцип речевой природы музыкальной интонации (Н. И. Голубовская – В. В. Нильсен)	<ul style="list-style-type: none"> • Метод подтекстовки • Метод пропевания, сольфеджирования • Метод диалога в интонировании мелодики, полифонической работе
2	Принцип типологии уроков, где каждый направлен на усвоение определенного навыка или полезного приема (С. И. Савшинский)	<ul style="list-style-type: none"> • Метод повторения определенных задач в разных музыкальных произведениях на уроке
3	Принцип единообразия в исполнительской реализации разных элементов музыкального языка (Н. И. Голубовская – В. В. Нильсен)	<ul style="list-style-type: none"> • Метод поиска повторяющихся элементов в произведении и приведение их к единству в игре • Метод стремления к единству между техническими задачами и образно-художественной сферой • Метод поиска стилистических ориентиров, объединяющих музыкальное произведение
4	Принцип конкретности исполнительских намерений (Н. И. Голубовская – В. В. Нильсен)	<ul style="list-style-type: none"> • Метод избегания неясностей во время работы над произведением, максимальное уточнение метроритма, артикуляции, динамики, педализации, фразировки, мелизмов и т. д. • Метод отказа от эмоциональной игры в процессе занятий
5	Принцип «весовой» игры, основанный на использовании естественной, свободной массы игрового аппарата (Л. В. Николаев)	<ul style="list-style-type: none"> • Метод игры с участием всей руки и корпуса, когда звук извлекается не пальцем, а идет «от спины»
6	Принцип звуковысотной организации (Н. И. Голубовская – В. В. Нильсен)	<ul style="list-style-type: none"> • Метод выстраивая звукового баланса в фактуре согласно правилу: чем выше нота, тем она громче

1.3. Китайская фортепианная педагогика на современном этапе⁷⁴

Обучение игре на фортепиано занимает важное место в гуманитарном образовании КНР. В последние десятилетия наблюдается трансформация образовательной системы Республики. Если раньше основная цель образовательного процесса сводилась в основном к тому, чтобы подготовить обучающихся к экзаменам, а сам процесс представлял собой однонаправленную передачу компетенций от преподавателя к обучающемуся, то теперь китайская фортепианная педагогика больше нацелена на развитие личности обучающегося пианиста, его умения думать и анализировать, креативно мыслить.

Китайская фортепианная педагогика развивается в рамках системы как обязательного, так и факультативного обучения. В местных начальных школах (которые дети посещают с шести до двенадцати лет) музыка является обязательным предметом, однако в разных школах содержание музыкальных занятий достаточно сильно различается.

В средних школах (которые китайские школьники посещают от 12 до 15 лет) музыкальная дисциплина часто является предметом по выбору; но даже в этом случае такой выбор является доступным для обучающихся только в ряде школ. В старших классах (от 15 до 18 лет) музыкальные занятия исключаются из обязательной программы и преподаются лишь в условиях дополнительного (внешкольного) образования.

⁷⁴ В настоящем параграфе использованы статьи автора: Актуальные вопросы развития китайского фортепианного образования на современном этапе / Лю Сыхань // Bulletin of the International Centre of Art and Education = Бюллетень Междунар. центра «Искусство и образование». 2022. № 2. С. 120–133. URL: <http://www.art-in-school.ru/bul/2022-2.pdf> (дата обращения 04.05.2023); Некоторые проблемы и тенденции современного фортепианного образования в Китае и России / Лю Сыхань, Е. Н. Яковлева // Ученые записки : электрон. науч. журн. Курск. гос. ун-та. 2021. № 3 (59). С. 233–241. URL: https://api-mag.kursksu.ru/api/v1/get_pdf/4067/ (дата обращения: 04.05.2023)

В настоящее время обучение игре на фортепиано в Китае делится на три этапа: начальный, средний и продвинутый. Начальный этап – это базовый этап знакомства обучающихся игре на фортепиано, продвинутый этап используется в системе высшего музыкального образования. Если говорить о среднем этапе, то он применяется в системе среднего профессионального музыкального образования, а также для обучения игре на фортепиано тех молодых пианистов, которые планируют связать свою будущую профессиональную деятельность с инструментом⁷⁵.

Рассмотрим некоторые *принципы преподавания* игры на фортепиано, которые применяются в Китайской Народной Республике на современном этапе.

На наш взгляд, одним из важнейших компонентов китайской фортепианной педагогики является обучение техническим навыкам исполнения. Для этого необходимо освоение целого ряда приёмов – способов качественного звукоизвлечения. Однако одной только технической составляющей недостаточно.

К сожалению, часто (но далеко не всегда) данный результат достигается в ущерб эмоциональной выразительности. Многие задания, которые преподаватели китайских музыкальных школах предлагают своим ученикам, содержат преимущественно технические упражнения, неинтересные для обучающихся, не пробуждающие чувств. Кроме того, многие из этих упражнений сложны для начинающих пианистов. Часто в работе педагоги-пианисты переходят сразу к сложному материалу, игнорируя необходимость отработать базовые навыки на более простых композициях, или же уделяют недостаточно внимания изучению более лёгких для освоения и дальнейшего исполнения музыкальных сочинений.

⁷⁵ Яо Ии. Исследование практики и применения обучения игре на фортепиано с точки зрения современной теории образования // Grand View of Art. 2020. №14. С. 3–10.

Однако сегодня можно отметить, что современные китайские педагоги всё чаще прилагают больше усилий для развития творческого самовыражения своих воспитанников, понимая, что музыка – это искусство. Художественное самовыражение обучающихся является важной частью современного музыкально-образовательного процесса. Всё больше педагогов-пианистов уверены, что важной составляющей обучения является воспитание интереса к игре на инструменте. Во многом это достигается позитивным отношением со стороны преподавателя, который развивает уверенность обучающегося в собственных силах, повышает его самооценку, помогая развивать способности и таланты, стремиться к большим успехам.

Важным для музыкального развития обучающихся является правильный *подбор репертуара*. Будущие пианисты должны играть музыку, которая им интересна и приятна с эстетической точки зрения. В частности, детский фортепианный репертуар содержит современные детские песенки, а также традиционную музыку народов Китая и музыкальный фольклор разных стран мира.

Китайские педагоги-пианисты стараются сочетать в процессе занятий как западную, так и китайскую национальную музыку. Изучение зарубежных произведений очень важно для того, чтобы показать обучающимся красоту мира и воспитать у них интерес к другим странам и народам, а цель изучения китайских композиций заключается в приобщении будущих пианистов к собственным корням. Кроме того, национальные композиции являются стимулом, пробуждающим любовь к родной стране и ее музыкальной культуре.

В качестве примера детского репертуара западного направления назовем «Twinkle Twinkle Little Star», «If You're Happy and You Know It» или «Old MacDonald Had a Farm». Среди китайских фортепианных композиций – песни «Жасмин», «Большой Китай», «Сидим в ряд и едим фрукты» или «Рис карри». Кроме того, в районах проживания национальных меньшинств также часто в программу музыкальных классов входят фольклорные и авторские сочинения региональной культуры обучающихся (или родной культуры

многонациональных групп). Обращение к национальному музыкальному творчеству разных культур и народов способствует развитию у каждого обучающегося (представителя определенного этноса) национального самосознания и утверждению новой формы социального бытия в многонациональном коллективе.

Отметим также актуальный процесс взаимовлияния и взаимообогащения западной и китайской культур на занятиях музыкой (когда западноевропейские сочинения рассматриваются с точки зрения китайской философии искусства), а также влияние советской и российской музыкальной педагогики благодаря продуктивной деятельности ведущих педагогов-пианистов на территории Китая.

Кроме правильного подбора репертуара очень важно выбрать **учебные материалы**. Чэнь Вань и Ван Юй указывают на то, что в настоящий момент в китайских музыкальных школах широко используется «Легкий курс фортепиано для начинающих» шотландского композитора Джона Томпсона и «Этюды-упражнения для начинающих пианистов» австрийского пианиста Карла Черни⁷⁶. Оба учебника относятся к классическим пособиям и активно применяются в учебной практике педагогами-пианистами не только в Китае, но и во всём мире.

Отметим, что бумажные учебники не являются единственными обучающими материалами для подготовки будущих пианистов. В современном образовательном пространстве важное место занимает **Интернет**. Фортепианная педагогика не является исключением: технологии Интернета активно используются преподавателями-пианистами в Китайской Народной Республике. На это указывает современный исследователь в области реформы обучения игре на фортепиано Хуан Цуйцин⁷⁷.

⁷⁶ Чэнь Вань, Ван Юй. Изучение учебных материалов для обучения игре на фортепиано // Музыка северного Китая. 2019. №11. С. 45-49.

⁷⁷ Хуан Цуйцин. Исследование реформы обучения игре на фортепиано на фоне «Интернет +» / Хуан Цуйцин // Художественная оценка. 2021. №12. С. 67–80.

Рассмотрим государственную программу «Интернет +», которая была представлена премьер-министром Китайской Народной Республики Ли Кэцяном в 2015 году⁷⁸. Она включает в себя программы обучения целого ряда дисциплин, включая фортепианное искусство, в дистанционном формате.

Музыкальное образование «Интернет +» представляет собой инновационный тип модели обучения музыкальному искусству, созданный на основе использования целого комплекса достижений современных сетевых технологий. Функционирование новой интернет-системы способствует более активному развитию китайского фортепианного образования на современном этапе.

Система «Интернет +» позволяет обучающимся свободно выбирать курсы игры на фортепиано и педагогов, живущих в любой точке страны. Это дает возможность большого выбора обучения у лучших китайских музыкантов, независимо от места проживания. Система выступает также в формате социального лифта для музыкально одарённых юных пианистов, которые проживают в деревнях и маленьких городах, где высококлассные педагоги-пианисты либо отсутствуют, либо же их не хватает для всех желающих.

Кроме индивидуальных занятий с преподавателем, система «Интернет +» предлагает для прохождения различные MOOK (массовые открытые онлайн-курсы), которые записаны заранее и являются доступными для прохождения обучающимися в любое удобное время и с любой скоростью. Чтобы мотивировать будущих пианистов, им вручаются виртуальные награды за успешное прохождение каждого уровня. Обучающиеся получают призы как за работоспособность и показанные результаты, так и за скорость прохождения обучения. Призы являются яркими и эстетически привлекательными для восприятия, что является хорошим стимулом.

⁷⁸ Государственная программа "Интернет+"// Национальный циркуляр № 40 от 2015 года.
URL: <https://baike.baidu.com/item/“互联网%2B”行动计划/17853938?fr=aladdin>

Однако это не означает полного отказа от обучения в режиме офлайн. Система «Интернет +» содержит целый ряд элементов реального обучения игре на фортепиано. В частности, она предлагает возможность взаимодействия с преподавателем с целью организации частных уроков или индивидуальных консультаций. Кроме того, система содержит функцию поиска организаций различных типов, предлагающих обучение игре на инструменте в большинстве городов Китайской Народной Республики.

Пандемия коронавируса, начавшаяся в 2020 году, заметно ускорила развитие китайского фортепианного обучения в дистанционном формате. В период карантина и режима самоизоляции юные пианисты не имели возможности регулярно посещать занятия с педагогом в режиме офлайн. Именно по этой причине, как отметил Юй Цзянань, дистанционное профильное обучение стало единственной формой доступного фортепианного образования в этот период⁷⁹. Разработчики «Интернет +» получили достаточно сильный стимул к качественному усовершенствованию системы.

И, наконец, как утверждает Цзян Фан, следует отметить современную **тенденцию интернационализации** китайского фортепианного образования⁸⁰. Развитие культурных коммуникаций между Китаем и другими странами расширило перспективы развития национального фортепианного искусства: китайские исполнители стали постоянными участниками престижных международных фортепианных конкурсов, а победители – символами совершенствования фортепианного мастерства в Китае.

В последние годы отмечается усиление международных обменных программ, сотрудничество с Россией.

С начала XX века вплоть до наших дней русская фортепианная школа наравне с европейской и американской являлась «донором» китайского

⁷⁹ Юй Цзянань. Развитие режима онлайн-обучения игре на фортепиано в среде новых медиа // Drama House. 2021. №1. С. 37.

⁸⁰ Цзян Фан. Изучение практики преподавания фортепиано с точки зрения современной теории образования // Дом драмы. 2021. №11. С. 35-40.

фортепианного образования. «Фортепианный бум» конца XX – начала XXI века в Китае еще более стимулировал эти связи. Внедрение советского опыта происходило и продолжается в Китае до сих пор по разным направлениям.

В своем нынешнем состоянии китайская система обучения музыке по многим вопросам наследует советскую, что стало определяющим. Однако недостаток целенаправленных установок на финальный результат обучения приводит современных китайских пианистов к необеспеченности масштабной общепрофессиональной подготовкой.

Так, например, отсутствие хорошего начального фортепианного образования до сих пор сказывается на качестве подготовки пианистов в КНР, особенно в последнее время, когда руководством страны было принято решение о всеобщем обучении китайских школьников игре на фортепиано. Обеспечить «армию» начинающих пианистов квалифицированными кадрами – задача трудновыполнимая. В такой ситуации к преподаванию фортепиано приступают часто люди либо без музыкального профессионального образования, либо не пианисты – «псевдо-учителя». Между тем именно в музыкальной школе закладывается фундамент, без которого невозможно добиться каких-либо внушительных результатов в более старшем возрасте.

Существуют проблемы и в высшей ступени фортепианного образования. Среди разных регионов Китая ее уровень заметно отличается. Так, в ведущих консерваториях страны – в Пекине, Шанхае, Сычуане, Тяньцзыне, Сямыне – он сравним в настоящее время с российскими музыкальными вузами. Однако в других, менее развитых районах Китая наблюдается недостаток профессиональных кадров. В связи с большим количеством обучающихся на инструменте экзаменационные комиссии часто не дают сыграть то или иное произведение целиком или вообще заменяют исполнение теоретическими вопросами или традиционными тестами.

Опыт преподавателей российских музыкально-педагогических вузов свидетельствует, что студенты из КНР зачастую не имеют должной фортепианной подготовки и им приходится восполнять пробелы

в образовании на уровне ДМШ. По словам С.А. Айзенштадта, молодые китайские пианисты в большинстве случаев «не владеют основными методами работы над нотным текстом – им незнакомо понятие тональности, они не способны высчитать простейшие ритмические фигуры, вычленить один голос в многоголосной фактуре и т.д. Сходным образом дело обстоит и с элементарными двигательными навыками игры на фортепиано»⁸¹.

В этой связи китайский исследователь Дин И справедливо отмечает, что «в Китае “техноцентристский” акцент слишком силен и является первопричиной того, что число китайцев, обучающихся игре на фортепиано, огромное, а всемирно известных фортепианных мастеров среди них единицы»⁸².

В Китае сейчас издается большое количество нот, книг и статей по фортепианному искусству и педагогике, невероятных масштабов достигло производство музыкальных инструментов. Не захватывая слушателя тонкими нюансами туше или особым рубато, молодые китайские пианисты потрясают головокружительными темпами, что скорее напоминает цирковое искусство.

Здесь уместно вспомнить спортивный лозунг «Быстрее, выше, сильнее!», который до сих пор характеризует отношение многих педагогов к фортепианному искусству в Китае как к спорту в некотором роде. В обучении это выражается в преобладающей роли беглости, мелкой моторики, чрезмерном количестве упражнений и этюдов в программах обучающихся, узком техницизме.

Анализ практики преподавания в китайских музыкальных учебных заведениях выявляет тенденции приоритета технологизма в занятиях, что приводит к снижению художественной составляющей, содержательной

⁸¹ *Айзенштадт, С.* Обучение китайских студентов в классе специального фортепиано. Из опыта Дальневосточного государственного института искусств / С. Айзенштадт // Манускрипт. Тамбов : Грамота, 2019. Т. 12. Вып. 11. С. 240.

⁸² *Дин И.* Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегия развития, национальный репертуар: дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Дин И; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова»]. Санкт-Петербург, 2020. С. 34.

стороны музыкально-педагогического процесса и обнаруживает проблему развивающего обучения.

Все это подкрепляется неоправданно высоким значением конкурсов. *Лауреатомания* – еще одна проблема современной китайской фортепианной педагогики. Фортепианных конкурсов в Китае огромное количество, в том числе на начальном уровне обучения. Все они встроены в систему профессионального фортепианного образования. Родители стремятся отдать своих детей к лучшим учителям-пианистам, чтобы они как можно раньше смогли стать лауреатами. Для подавляющего большинства китайских педагогов и родителей главное – это оценка игры на исполнительских конкурсах и экзаменах. Часто строгими учителями и родителями ставится жесткое требование – учиться не ниже «отлично».

По словам Цай Юн, «родители часто требуют от своих детей постоянного участия в конкурсах и оценочных экзаменах в процессе обучения игре на фортепиано. Они думают, что это эффективный способ проверить умение детей играть на инструменте»⁸³. При этом китайский исследователь справедливо порицает такое отношение, высказывая мнение о том, что «обучение детей игре на фортепиано должно относиться к качественному эстетическому образованию, быть веселым, приятным и красивым. Родители не должны приравнивать обучение игре на фортепиано к результатам конкурсов, оценочных экзаменов и прочей деятельности. Это не только нарушает цель качественного образования, но и серьезно нарушает первоначальный замысел обучения игре на фортепиано для детей младшего возраста»⁸⁴.

В результате уже детские конкурсы в КНР дают дорогу наиболее подвижным, техничным пианистам, поскольку ценится концертный блеск и виртуозность. Однако среди обучающихся игре на фортепиано часто

⁸³ Цай Юн. Важность обучения нотной грамоте в обучении детей игре на фортепиано // Не только музыка. Шаньдун, 2013. Вып. 10. С. 165.

⁸⁴ Там же.

встречаются лирики, «тонкие натуры», которые могут иметь неустойчивую психическую организацию и быть слабыми в техническом отношении, но гораздо более музыкальными, интересными в трактовке, способными к извлечению красивого звука на инструменте и т. д.

Вместе с тем следует признать, что в последнее время ситуация в КНР активным образом меняется в положительную сторону благодаря усилиям китайского руководства, которое активно финансирует систему музыкального образования, что позволяет приглашать иностранных специалистов. Так, многие педагоги уже уехали из России жить и работать в КНР на постоянной основе (эмиграция), многих приглашают на летний период. Привлекательным становится более высокий престиж профессии преподавателя фортепиано, что определяет и уровень оплаты труда.

Рассматривая процесс преподавания фортепиано китайским обучающимся, следует также учитывать, что академическая музыка Западной Европы и России имеет мало общего с китайской музыкальной культурой. И здесь возникает проблема освоения чужой музыкальной традиции. В первую очередь это связано с пентатоникой – ладовой основой китайской народной музыки, которая диссонирует с европейской темперацией, ее мажоро-минорной системой и пятилинейной нотацией. Кроме того, важно учитывать глубокую связь музыки композиторов разных стран с их фольклором и бытовым музицированием и с мировоззрением в целом. В конечном счете, играя музыку европейского композитора, молодые китайские исполнители сталкиваются с далекой для них культурой. При этом нередко стоит задача осмысления сложной музыкальной ткани без опоры на интонационные истоки чужой музыкальной традиции. В самом Китае эта проблема вызывает у многих исследователей серьезные опасения. Существует распространенное мнение, как считает Чэнь Янъань, что фортепиано меняет

слуховые представления азиатской аудитории и даже несет угрозу национальной безопасности⁸⁵.

Активно используются в обучении *цифровые технологии*, в частности звукозаписи выдающихся (в том числе советских, российских) пианистов. Они подвергаются тщательному изучению на уроках – китайские педагоги убеждены, что знакомство с записями корифеев фортепианного искусства способствует более художественному исполнению, но иногда данная методика приобретает примитивный характер натаскивания на запись, копирования.

И тем не менее КНР не стремится во всем копировать чужой опыт. Существуют некоторые уже сформировавшиеся ценности китайского фортепианного образования, связанные с ментальностью. Так, в Китае принято разделять две манеры исполнения или два психологических типа: «Вэн» («Покой») и «Ву» («Воинственный»). При этом всегда более предпочтительным и распространенным считался «Вэн», близкий китайской философии созерцания, умиротворения. С этими же состояниями связаны китайские духовные практики, к примеру оздоровительная гимнастика «цигун»⁸⁶. Ее положения согласуются с принятыми в российской фортепианной педагогике требованиями свободы пианистического аппарата. Поэтому у китайских студентов редко возникают зажимы, болезни рук во время обучения.

Неизменной для китайской педагогики остается цель воспитания гармоничной личности, большое внимание уделяется нравственности, духовности в развитии человека, его души и тела. По мнению китайского исследователя Лю Сяонина, фортепианное обучение способствует улучшению мыслительных способностей, воспитанию моральных чувств и здорового

⁸⁵ Чэнь Янань. Проблемы профессионального фортепианного образования Китая: описание и обобщение // Философия и культура. 2020. № 9. С. 57.

⁸⁶ Ню Яцяннь. О фортепианной педагогике в современном Китае // Преподаватель XXI век. 2009. №2-1. С. 109.

образа жизни, развитию интеллекта и уверенности в себе, а также укреплению чувства конкуренции⁸⁷.

С последним связан другой стиль игры – «Ву», набирающий распространение в последнее время. Два самых ярких пианиста в Китае – Юджа Ванг и Ланг Ланг – являются яркими примерами этого стиля.

Отметим также, что в Китае тысячелетиями воспитывается невероятный авторитет учителя, что восходит к конфуцианству и даосизму как основным мировоззренческим платформам китайской цивилизации. Это уважение к преподавателю дисциплинирует и позволяет избегать многих трудностей в достижении профессиональных успехов. Но существуют и обратные стороны этого явления, например, авторитарный характер обучения.

Понятно, что в процессе работы над музыкальным произведением иногда половину урока приходится тратить на отработку одних и тех же мест. Здесь также сталкиваются потребность в активной включенности педагога в процесс работы и менталитет. Учитель в Китае должен ограничиваться емкими, точными указаниями и не более того.

В Китае педагоги редко показывают исполнение за инструментом и внимательнейшим образом следят за временем занятий – в нужный момент урок мгновенно прекращается. В России традиционно используют метод показа тех или иных мест, фрагментов, что особенно актуально на примере выдающихся пианистов прошлого, игра которых на уроках лучше многих слов раскрывала глубину музыкального содержания тех или иных произведений. Время занятий многие преподаватели в России жестко не регламентируют (если позволяют обстоятельства). Они подходят к каждому обучающему индивидуально, помогая в толковании сочинения, работе над штрихами, агогикой, педалью и т.д. Творческая и комфортная атмосфера на уроке помогает решить поставленные задачи более успешно.

⁸⁷ Сяонин Л. Анализ фортепианного просвещения в музыкальном образовании детей // Драматург. Хэйлунцзян. 2011. Вып. 3. С. 152.

Таким образом, в Китае в последние годы есть понимание необходимости реформирования системы музыкального образования, о чем свидетельствуют как современные исследования, так и конкретные шаги. Так, по словам Ню Яцянь, для лучшей координации между педагогом и учащимся был введен «контролируемый метод двустороннего выбора»⁸⁸, то есть преподаватели могли выбирать учеников, а ученики – преподавателей. Получают распространение порядок зачетов и экзаменов из российской практики (технические зачеты, самостоятельная работа, государственный экзамен-концерт), введение в учебный план новых предметов: «Методика фортепианного обучения» и «История фортепианного искусства», «Камерный ансамбль», «Исполнение на электронно-клавишном инструменте». Также в концертную практику учащихся-пианистов были введены произведения китайских композиторов, появились так называемые монографические концерты из произведений одного автора и исторические концерты, предполагающие исполнение музыкальных произведений одного исторического периода.

Во многих вузах и училищах КНР уже налажен высокий уровень образования, не уступающий музыкальным образовательным учреждениям России и Европы. Китайские пианисты все чаще занимают высокие места на самых престижных конкурсах Европы и Америки.

Янь Цзе отмечает, что, наряду с советской системой фортепианного образования, в середине XX века существенное влияние на Китай оказали Америка и Европа⁸⁹. И, к сожалению, в последние десятилетия также все больше китайской молодежи стремится получить среднее и высшее профессиональное образование на Западе, в Америке, а не в России.

⁸⁸ Ню Яцянь. О фортепианной педагогике в современном Китае // Преподаватель XXI век. 2009. №2-1. С. 109.

⁸⁹ Янь Цзе. Система подготовки педагога-музыканта для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано в университетах КНР : дис. ... канд. пед. н. : 13.00.02 / Янь Цзе; [Место защиты: Московский государственный институт культуры]. Санкт-Петербург, 2019. С. 17.

Выводы по главе 1

1. Рассмотрен широкий круг вопросов: представлена сущность понятия «музыкально-педагогические идеи Ленинградской фортепианной школы XX века»; выявлены достижения русской фортепианной педагогики, связанные с плодотворной деятельностью Ленинградской консерватории, где работали именитые мастера прошлого – выдающиеся педагоги-музыканты – продолжатели традиций Петербургской школы пианизма.

2. Педагогический потенциал Ленинградской консерватории раскрывается в контексте общей направленности Ленинградской школы пианизма и связи с традициями Петербургской фортепианной педагогики XIX века. Отмечается историческая преемственность музыкально-педагогических идей и методических установок родоначальников школы А. Г. Рубинштейна, Т. О. Лешетицкого и др., которые получили продолжение у таких выдающихся музыкантов, как А. Н. Есипова, Ф. М. Blumenфельд, М. Н. Барина, М. В. Юдина, В. В. Софроницкий, Н. Е. Перельман и др.

3. Подчеркивается особое влияние школы братьев Рубинштейн, давшей начало российской педагогике пианизма как одной из прогрессивных в мире. Идеи, выдвинутые основателями Петербургской школы пианизма, – формирование общей и музыкальной эрудиции обучающихся, самостоятельность, индивидуальный подход в обучении – положены в основу педагогической деятельности широкого круга педагогов-пианистов.

4. Вклад в развитие методики преподавания фортепиано выдающихся педагогов-пианистов Ленинградской фортепианной школы XX века огромен. Методические принципы основателя школы Л. В. Николаева, педагогические установки его ученика – профессора С. И. Савшинского, а также деятельность ярких мастеров консерватории Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена совпадали с общественными потребностями XX века и были востребованы.

ГЛАВА 2. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ РАБОТА ПО АПРОБАЦИИ ИДЕЙ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ XX ВЕКА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ КНР РАЗЛИЧНЫХ ТИПОВ

2.1. Разработка педагогической модели и опытная методика обучения игре на фортепиано

Исследование реализации музыкально-педагогических идей Ленинградской фортепианной школы XX века в современной системе подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в образовательных организациях КНР различных типов проводилось на базе Хэнаньского профессионального колледжа искусств и института музыки Чжэнчжоуского университета в городе Чжэнчжоу (КНР).

Как уже было представлено в теоретической главе диссертационного исследования, актуализация и реализация идей школы имеют важное значение для музыкальной педагогики. Поэтому, чтобы более наглядно и во всех проявлениях представить необходимые процессы и явления, мы обратились к методу моделирования, который дает возможность лаконично их продемонстрировать, оценить взаимосвязь и спрогнозировать дальнейшее развитие. В процессе конструирования модели наше внимание было обращено на деятельность выдающихся представителей Ленинградской фортепианной школы XX века.

Педагогическая модель реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века представлена на схеме 1.

**Педагогическая модель реализации идей Ленинградской фортепианной школы
XX века в образовательных организациях КНР различных типов**



<p>Идея приоритета художественного образа над техническими задачами (Л.В. Николаев)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Метод поиска технических решений через слуховые представления • Метод нахождения аналогий, связей музыкальных сочинений с произведениями других видов искусства (стихами, картинами и др.) • Метод придумывания, фантазирования историй на музыку 	<p>Идея музыкальной целостности. Музыкальный образ как органическое единство его составляющих – мелодии, гармонии, ритма, тембра, динамики и др. (Н.И. Голубовская – В.В. Нильсен)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Метод игры в ускоренном темпе с целью поиска ощущения единства формы • Метод синтеза различных исполнительских приемов, задач, нюансов в единый художественный образ • Метод поиска формообразующих элементов исполнительской интерпретации 	<p>Идея создания концепции исполнительского анализа как реализации объективных законов музыкального языка в исполнении (Н.И. Голубовская-В.В. Нильсен)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Метод объяснения формы, гармонии, стилистических особенностей произведений • Метод использования агогических акцентов на сильных долях • Метод разлигования • Метод использования различных способов трансформации музыкальной ткани 	<p>Идея о педагогическом воздействии на индивидуальность обучающегося (Л.В. Николаев)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Метод избегания педагогом «общих» правил и алгоритмов для разных учащихся • Метод выявления сильных сторон в игре учащихся с целью их развития, доминирования • Метод подбора наиболее подходящего репертуара в контексте индивидуальности каждого отдельного ученика
<p>Методологическая основа реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века в образовательных организациях КНР различных типов</p>			



<p>– труды в области системного (Ю. К. Бабанский, П. Ф. Каптерев, В. В. Краевский), целостного (В. С. Ильин, Б. Т. Лихачев), индивидуально-личностного и личностно-ориентированного (Н. А. Алексеев, В. В. Сериков, И. С. Якиманская) подходов в процессе обучения и воспитания;</p> <p>– научные разработки в области музыковедения и музыкознания (А. Д. Алексеев, Б. В. Асафьев, А. В. Малинковская);</p> <p>– теоретико-методологические основы изучения функционирования исполнительских школ в фортепианном искусстве (А. Б. Бородин, Д. И. Варламов, Е. С. Виноградова, Л. Г. Сухова, Ань Жань, Лу Юань, Хань Мо и др.);</p> <p>– труды, посвященные изучению психологических и музыкально-психологических проблем (Е. В. Давыдова, А. В. Леонтьев, С. М. Майкапар, Е. А. Мальцева, Е. В. Назайкинский, Г. П. Овсянкина, В. А. Петрушин, С. Л. Рубинштейн, В. А. Серединская, Б. М. Теплов, Г. М. Цыпин и др.);</p> <p>– труды, посвященные изучению истории фортепианного искусства и методики фортепианной педагогики (И. С. Аврамкова, А. Д. Алексеев, Л. А. Баренбойм, Г. М. Коган, Н. И. Голубовская, Е. О. Кузнецова, Г. Г. Нейгауз, Л. В. Николаев, В. В. Нильсен, С. И. Савшинский, А. П. Юдин и др.);</p> <p>– исследования в области музыкального воспитания и образования (Э. Б. Абдуллин, О. А. Апраксина, Л. Г. Арчажникова, Д. Б. Кабалевский, Е. П. Кабкова, Е. В. Николаева, Л. А. Рапацкая, Л. В. Школяр, А. И. Щербакова, Сы Цзяюй, Чжан Сяоцзя и др.).</p>

Художественные и педагогические принципы, авторская педагогическая платформа; подходы	Педагогические методы, связанные с идеями Ленинградской фортепианной школы XX века и применяемые в учебной практике. Методы проблемного обучения
<ul style="list-style-type: none"> • Принцип речевой природы музыкальной интонации (Н.И. Голубовская – В.В. Нильсен) 	<ul style="list-style-type: none"> • Метод подтекстовки • Метод пропевания, сольфеджирования • Метод диалога в интонировании мелодики, полифонической работе
<ul style="list-style-type: none"> • Принцип типологии уроков, где каждый направлен на усвоение определенного навыка или полезного приема (С.И. Савиинский) 	<ul style="list-style-type: none"> • Метод повторения определенных задач в разных музыкальных произведениях на уроке
<ul style="list-style-type: none"> • Принцип единообразия в исполнительской реализации разных элементов музыкального языка (Н.И. Голубовская – В.В. Нильсен) 	<ul style="list-style-type: none"> • Метод поиска повторяющихся элементов в произведении и приведение их к единству в игре • Метод стремления к единству между техническими задачами и образно-художественной сферой • Метод поиска стилистических ориентиров, объединяющих музыкальное произведение
<ul style="list-style-type: none"> • Принцип конкретности исполнительских намерений (Н.И. Голубовская – В.В. Нильсен) 	<ul style="list-style-type: none"> • Метод избегания неясностей во время работы над произведением, максимальное уточнение метроритма, артикуляции, динамики, педализации, фразировки, мелизмов и т. д. • Метод отказа от эмоциональной игры в процессе занятий
<ul style="list-style-type: none"> • Принцип «весовой» игры, основанный на использовании естественной, свободной массы игрового аппарата (Л.В. Николаев) 	<ul style="list-style-type: none"> • Метод игры с участием всей руки и корпуса
<ul style="list-style-type: none"> • Принцип звуковысотной организации (Н.И. Голубовская – В.В. Нильсен) 	<ul style="list-style-type: none"> • Метод выстраивая звукового баланса в фактуре согласно правилу: чем выше нота, тем она громче
<ul style="list-style-type: none"> • Авторская методическая платформа (Лю Сыхань) 	<ul style="list-style-type: none"> • Метод разбора инвенций, прелюдий И. С. Баха по голосам; система разбора фуги, изложенного в ЭМ • Метод ритмического варьирования (упр.) и акцентировки (с метрономом) • Метод счета вслух во время игры отдельными руками без педали • Метод упрощения или «опускания» мелизмов на начальном этапе разбора произведений
<p>Подходы: системный, целостный, индивидуально-личностный и личностно-ориентированный</p>	<p>Методы проблемного обучения:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Педагогическая конференция • Эвристическая лекция • Проблемная дискуссия • Метод коллективного обсуждения проблемы

Уровни фортепианной подготовки обучающихся в образовательных организациях КНР различных типов

Высокий	Средний	Низкий
<ul style="list-style-type: none"> • Свободное владение исполнительским метроритмом, мелодикой, фразировкой и др. • Наличие прекрасного слуха и внутренних слуховых представлений • Понимание и реализация авторских указаний, стилистических особенностей, хорошая музыкальная память, знание музыки • Артистизм исполнения, красочность и рельефность звучания, разнообразие нюансов, импровизационность, спонтанность в игре • Уверенность в решении технических и технологических задач в исполняемых произведениях, элементы виртуозного блеска в игре 	<ul style="list-style-type: none"> • Удовлетворительное состояние метроритмических показателей, культура мелодической выразительности на среднем уровне, голосоведение и звуковой баланс не выстроены • Некоторое однообразие слуховых представлений, не до конца точная реализация авторского текста в плане нюансировки, контрастов • Ясность фразировки, ощущение стиля, точность артикуляции еще требует доработки, осмысления, музыкальный текст осознан не до конца • Индивидуальность в игре проявляется эпизодически, умеренный характер эмоциональности в исполнении • Удовлетворительное состояние исполнительского аппарата для реализации минимальных художественных и технических задач, но недостаточное для полноценного сценического воплощения 	<ul style="list-style-type: none"> • Слабый метроритм, мелодика маловыразительна, нарушен баланс голосоведения • Внутренний слух не развит, слабая реакция на показ педагога, неспособность выразить в игре собственные намерения, плохой гармонический слух • Неграмотная педализация, артикуляция, штрихи, нет ясного понимания музыкального текста, плохая музыкальная память • Полное однообразие динамики, нюансов, поверхностное звукоизвлечение; отсутствие музыкальности, индивидуальности в игре • Техническая и технологическая отсталость в игре

Педагогические условия реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века в образовательных организациях КНР (колледже, институте музыки)

1. Систематизация музыкально-педагогических идей и воззрений Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской, В. В. Нильсена в контексте общей направленности Ленинградской фортепианной школы XX века и профессиональной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в КНР
2. Использование в образовательном процессе фортепианных классов вузов и колледжей принципов и методов работы, соответствующих идеям Ленинградской фортепианной школы XX века
3. Построение образовательного процесса с опорой на разработанную педагогическую модель и экспериментальную методику
4. Развитие индивидуальности и самостоятельности обучающихся в музыкально-образовательной деятельности
5. Возможность выбора учебно-педагогического репертуара

Результат: повышение уровня фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в современных музыкальных учебных заведениях Китая различных типов

Представленная *педагогическая модель* содержит четыре блока:

- целевой;
- содержательный;
- диагностический;
- результативный.

Целью педагогической модели является совершенствование фортепианной подготовки педагогов-музыкантов и исполнителей в современных музыкальных учебных заведениях Китая различных типов.

Задачи, которые отображены в модели, соответствуют задачам настоящего диссертационного исследования.

Содержательный блок раскрывает музыкально-педагогические идеи Ленинградской фортепианной школы XX века, методологию их реализации в процессе подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в КНР; содержит опытную методику.

Диагностический блок отражает критерии фортепианной подготовки обучающихся в образовательных организациях КНР различных типов и уровни их проявления.

Результативный блок раскрывает механизм реализации учебного процесса в профессиональном колледже и институте музыки и прогнозируемый результат – повышение уровня фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в современных музыкальных учебных заведениях Китая различных типов.

Представим более подробно содержание опытной методики.

Опытная методика (далее ОМ) имеет многоуровневую структуру и содержит **художественные и педагогические принципы, авторскую педагогическую платформу**; педагогические методы, связанные с идеями Ленинградской фортепианной школы XX века и применяемые в учебной практике. Ключевыми методологическими подходами стали системный, целостный, индивидуально-личностный и личностно-ориентированный подходы.

Идейно-практическая платформа ОМ строится на двух комплексах.

Первый объединяет ряд идей и принципов выдающихся фортепианных педагогов Ленинградской консерватории Л. В. Николаева и С. И. Савшинского, а также Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена (теоретическая база исследования). Они неслучайно сгруппированы попарно – перед нами две линии «учитель-ученик». Во многих аспектах их установки совпадают, однако существуют и некоторые отличия.

Второй – это личный эмпирический опыт диссертанта, который включает, с одной стороны, принципы и методы избранных педагогов Ленинградской фортепианной школы, а с другой – содержит собственные методические наработки. Работая педагогом в специальном фортепианном классе музыкальных учебных заведений, диссертант проверял основные теоретические позиции выдающихся педагогов на уроках.

Одна из главных идей ОМ выражается в **этике благоговения перед музыкой и волей композитора**, бережном отношении к тексту произведения, которые проистекают из любви к искусству. Эта идея культивировалась всеми выдающимися пианистами-педагогами Петербургской-Ленинградской консерватории и во многом апеллирует к духовным истокам искусства, позволяет включить в музыкально-исполнительский процесс понятие совести, ответственности.

Н. И. Голубовская – одна из тех, кто постоянно проповедовала эту идею среди учеников⁹⁰, она всегда ставила композитора выше исполнителя, который должен стремиться раскрыть музыкальное произведение во всей его полноте. Для этого требуются такие качества, как человечность, искренность. Хватает ли их современным музыкантам? Несомненно, поиск правды в искусстве пролегает «сквозь тернии» и сопряжен с «муками творчества». Исполнитель – это художник, который должен по-настоящему любить то, что он делает. И воспитание любви к музыке, сохранение любознательности и открытости – задача педагогов-музыкантов.

⁹⁰ Денисов С. Г. Указ. изд. Школа Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена.... дисс. канд. иск.

Данная идея может быть реализована через ряд методов, из которых главным является скрупулезное изучение нотного текста. Также можно отметить дополнительные методы изучения творческой биографии композиторов, их мемуаров, писем, воспоминаний современников, а также поиск наиболее достоверных уртекстовых редакций.

Л. В. Николаев и С. И. Савшинский также утверждали приоритет нотного текста и воли композитора. Последний писал, что «смысл нотного текста неисчерпаем, и каждый намек композитора не должен пройти мимо внимания»⁹¹. Это высказывание недвусмысленно приводит к одной из важнейших идей ленинградских педагогов о том, что главное условие в работе над сочинением – это **приоритет художественного образа музыкального произведения над техническими задачами**. Эта идея является краеугольной в контексте цивилизационного фактора китайского музыкального образования, где технологизм – основа фортепианного обучения, в то время как глубинное содержание произведений таким часто не является.

С именем Леонида Николаева связана важнейшая **идея развития музыкального кругозора и самостоятельности мышления учащегося**. Л. В. Николаев обладал уникальной психолого-педагогической интуицией и считал, что педагог должен раскрывать индивидуальность ученика именно через наиболее сильные, присущие только ему качества, способности, талант. В этом проявляется важная идея его педагогики, ставшая одной из наиболее прогрессивных в контексте концепции развивающего обучения.

В этом выражается его **идея о педагогическом воздействии на индивидуальность обучающегося**. Леонид Владимирович находил тонкую грань между дисциплиной и свободой, сознанием и интуицией, позволял своим подопечным самые смелые эксперименты, исполнительские вольности. При этом он направлял их развитие очень ненавязчиво, всегда помогал своевременными указаниями, советами. Самостоятельность

⁹¹ *Савшинский С. И.* Пианист и его работа... С. 39.

не только в решении тех или иных задач в работе над произведениями, но и в постановке их учащимся являлась важным методом этого педагога-пианиста. Эффективность такого подхода можно увидеть в разносторонних воспитанниках Л. В. Николаева: В. В. Софроницкого, М. В. Юдиной, Д. Д. Шостаковича и др.

Следующая важная составляющая идея в ОМ – это **идея «внутреннего слуха»** (С. И. Савшинский). Она позволяет подняться в работе над произведением на более высокий уровень поисков различных вариантов интонирования, фразировки и т. д. Одним из условий, когда наиболее эффективно «подключается» внутреннее слышание, является проигрывание в очень медленном темпе с утрированными нюансами, фразировкой, когда музыкальная ткань прослушивается как под увеличительным стеклом. В развитии «внутреннего слуха» обычно играет большую роль показ педагога, в котором должен ощущаться внутренний слух – то есть педагог должен играть так, чтобы у учащегося возникало ощущение, что он ясно предслышит будущее звучание того или иного фрагмента. В этом важная ценность сиюминутных творческих проявлений в игре, которые нередко возникают интуитивно. В этой связи можно отметить, что С. И. Савшинский, например, также разделяет интуитивную и сознательную работу пианиста и констатирует: «Сознательность творчества обогащает и углубляет его. Но оно имеет и обратную сторону – возможность утраты непосредственности творческого процесса»⁹².

Среди отдельных педагогических принципов С. И. Савшинского следует особо выделить **принцип перспективы** на двух уровнях. На первом уровне это касается работы над исполнительским прочтением произведения, когда во время игры необходимо видеть определенную цель, ощущать заинтересованность в движении к ней. Целью может быть кульминационная точка, фраза, мотив, каданс, разрешение или даже отдельная нота, аккорд и др.

⁹² Савшинский С. И. Пианист и его работа... С. 233.

На другом, более крупном уровне принцип перспективы касается педагогической работы и связан с тем, что педагог должен стремиться выстраивать индивидуальную концепцию развития учащегося, стремиться предугадать, какой репертуар будет ему наиболее полезен в данный конкретный момент и в перспективе.

С. И. Савшинский во многом развил идеи Л. В. Николаева, что ярко проявилось и в большом количестве выдающихся учеников, и в теоретических работах педагога. Систематичность идей Самария Ильича выразилась в актуальных принципах и подходах. Одним из них является **принцип типологии уроков**, согласно которому каждое занятие фортепианного педагога должно быть посвящено усвоению определенного навыка или полезного приема, важного для закрепления в игре.

С. И. Савшинский раскрыл в своих теоретических исследованиях многие актуальные принципы и приемы, из которых можно выделить **метод отказа от эмоциональной игры**, который для многих исполнителей, особенно молодых и эмоциональных, «загорающихся», может быть очень полезен. Именно для таких учащихся строгое самоограничение, «холодная голова» помогают сделать занятия более продуктивными.

Базовые принципы ОМ построены во многом на **идее музыкальной целостности**, трактующей музыкальное сочинение (образ) как органичное единство различных составляющих, и на **концепции исполнительского анализа**, разработанных Н. И. Голубовской и поддержанных, развитых В. В. Нильсеном. Первая является синтезирующей, объединяющей различные принципы и приемы в рамках работы над произведением, а вторая – сегментирующей, направленной на анализ отдельных элементов музыкального текста, детализацию ткани. Концепция исполнительского анализа раскрывается в рациональном исследовании материала и формы сочинений через реализацию объективных законов музыкального языка и средств музыкальной выразительности: метроритма, динамики, агогики, артикуляции, регистровки, педализации и др.

Идеям Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена присуща научная **фундаментальность**, поэтому важнейшими здесь становятся **принципы единообразия и конкретности исполнительских намерений** в процессе исполнительской реализации нотного текста, когда любое музыкальное сочинение воспринимается как комбинация понятных метроритмических структур, фразировочных элементов, штриховых задач, пианистических приемов и др., которые сами по себе повторяются в разных стилях и жанрах.

Концепция исполнительского анализа включает многие категории, но для нашего исследования одной из основных является *идея об исполнительском метроритме и мелодике*.

Согласно педагогическим взглядам Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена, аспект *метроритма* является главным. И здесь обнаруживается интересная полемика с Г. Г. Найгаузом, который ставит на первое место «звук». Известно высказывание В. В. Нильсена: «Найгауз все время пишет о культуре звука <...> А культура ритма – почему он об этом не говорит? Это же первое!»⁹³.

Значимость метроритма можно подтвердить тем, что именно он в первую очередь свидетельствует о несовершенстве исполнения. Так, учащиеся часто играют неровно, потому что не привыкли считать вслух или воспринимают метроритм как омертвелую, арифметически ровную «сетку», в которую нужно вписывать ноты во время игры. Путь к организации метроритма пролегает через понимание иерархии во временной организации через закон сильной доли – сильное время всегда чуть длиннее слабого. И наиболее полезным способом здесь является один из главных методов авторской методической платформы – **метод игры со счетом вслух** с ясным дифференцированием сильных и слабых долей. Так, в последовательности из четырех восьмых или шестнадцатых первая будет сыграна (и высчитана) с чуть заметным агогическим акцентом (не динамическим), аналогично в триольных построениях первая нота из трех – опорная, остальные – легче.

⁹³ Денисов С. Г. Указ. изд. Школа Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена в контексте отечественного фортепианного искусства XX века... С. 169.

То же самое касается тактов, которые не должны восприниматься как одинаковые – среди них также есть сильные и слабые такты.

Такое понимание музыкального времени в некотором роде совпадает с мыслями С. И. Савшинского о «мелком» времени – фрагментах, которые нужно прослушать тщательнее остальных, и о том, что «первая доля не всегда равна второй, а третья не равна четвертой»⁹⁴. Все отмеченное выше связано с агогикой, которая в одних случаях может являться проявлением сиюминутных исполнительских «порывов», а в других – естественным следствием правильного интонирования, прочтения музыкального текста.

Так, один из частых случаев, где возникает «оживление» метроритма, – это синкопа. По мысли Н. И. Голубовской, синкопированная нота должна быть «ближе» к той доле, к которой она гармонически относится. То есть если синкопа гармонически «принадлежит» предыдущей гармонии, то она играется раньше, если к следующей, то – позже. Кроме того, есть другие важные советы пианистки: «Фразировка, дыхание, цезура – это факторы, влияющие на исполнительский ритм <...> Пауза, разрывающая мелодию, чаще всего длиннее соответствующей ноты»⁹⁵, «Диссонанс на относительно сильном времени требует удлинения»⁹⁶. В полифонии «при вступлении нового голоса <...> «незначительная цезура, едва заметное опоздание в силу закона заострения внимания <...> создает то, что мы называем "ритмической изоляцией"»⁹⁷. И самый главный, на наш взгляд тезис: «Реальная длительность звука управляется метром: нота на сильном времени несколько удлиняется»⁹⁸. В нем снова выражается важнейшее свойство метра как живого организующего музыкальное время фактора.

⁹⁴ *Воротной, М. В.* Исполнительские и педагогические принципы С. И. Савшинского : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02 / М. В. Воротной; [Место защиты: ГОУВПО "Российский государственный педагогический университет"]. Санкт-Петербург, 2008. С. 12.

⁹⁵ *Голубовская Н. И.* О музыкальном исполнительстве... С. 212.

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ *Денисов С. Г.* Указ. изд. С. 184.

Идея Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена о мелодике определяет конкретные правила мелодического интонирования, фразировки, связанные в том числе с *принципом речевой природы музыкальной интонации*: «Широкий интервал в мелодии требует больше времени», «Опорная (длинная) нота в мелодии должна быть понятна в момент своего возникновения, то есть брать этот звук нужно так, чтобы на него сразу обратили внимание»⁹⁹.

Речевая природа мелодики определила и **метод подтекстовки**, когда ритм и структура мелодии позволяют придумать словесную конструкцию – фразу или предложение. Например, начало Прелюдии Шопена *fis-moll* op. 28 по ритму и содержанию точно совпадает с пушкинскими строками «Буря мглою небо кроет».

Другой важный аспект у Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена касается **принципа звуковысотной организации**, которая определяет интонационный строй исполнения. По словам С. Г. Денисова, «музыкальная интонация связана с физически ощущаемым напряжением голосового аппарата: чтобы повысить голос, необходимо большее натяжение связок. Любой ход мелодии вверх требует от исполнителя некоторого усилия: при игре на духовых инструментах нужно сильнее дуть и сильнее сжимать губы, при игре на струнных – вытягивать палец вдоль грифа и крепче прижимать струну; и только на клавишных инструментах не нужно напрягаться, достаточно перенести руку направо»¹⁰⁰. То есть чем выше – тем напряженнее.

Работа над мелодией в произведении начинается с ее ясного представления, интонирования и фразировки. Обычно мелодия дифференцируется в верхнем голосе, но бывает, что ее приходится вычленять из фактуры.

Любая мелодия в самых разных стилях и жанрах требует обязательного интонирования, для чего следует применять **метод пения или**

⁹⁹ Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве... С. 212.

¹⁰⁰ Денисов С. Г. Указ. изд. С. 151.

сольфеджирования. Учащийся должен стремиться чисто и выразительно петь мелодию в любой удобной тесситуре в темпе произведения с названиями нот.

Уже на данном этапе важно играть выразительно, стилистически верно по штрихам и цельно по фразе. Пропевание каждой ноты является одним важнейших условий красивой мелодии. При этом если короткую мелодию играть проще, то охватить в единую линию крупное построение может далеко не каждый учащийся. В такой работе должна присутствовать естественная свобода пианистического аппарата, идущая от слуховых представлений. Только в том случае, если учащийся ясно представляет, как должна звучать мелодия, он сможет сыграть ее осмысленно.

Работа над педализацией определяется стилистикой произведения, и здесь главное условие – это определенность указания взятия и снятия правой педали в нотах. Чаще всего можно говорить об ошибках в употреблении педали, ее неопределенности, когда педаль нарушает гармоническую структуру произведения или не используется там, где должна быть. В основе методики лежит **принцип приоритета прямой педали**, который был многогранно проработан Н. И. Голубовской. Запоздывающая педаль, напротив, является в некотором роде исключением, поскольку она часто используется машинально, а часто и вовсе прикрывает различные несовершенства в игре. Педаль должна точно определяться структурой музыкальной ткани: фразировкой, регистровкой фактуры, гармонией и т. д. Прямая педаль обладает большим преимуществом, разделяя звуковую ткань произведения на пласты педальной и беспедальной звучности, организовывая гармоническую структуру, создавая ощущение определенности стиля.

Один из главных законов заключается в том, что педаль берется практически всегда на сильную (первую) долю в такте, одновременно с басом. Распространенными ошибками является педаль, не захватывающая бас, или педаль на затакт.

Работа над украшениями также определяется стилем произведения, но в начале разбора следует вообще убрать все украшения (даже форшлаги),

играть только основные ноты. Это нужно для того, чтобы ясно понять мелодический «скелет» произведения, представить интонационную линию без лишних отвлекающих деталей. Впоследствии мелизмы также должны быть именно украшениями музыкальной ткани, то есть легкими, почти незаметными, не отягощать внимание.

В сочинениях практически всех стилей следует разделять украшения на те, которые играютя одновременно с сильной долей (басом) или после него, и все остальные. К первым относятся морденты, группетто, трели и перечеркнутые форшлагги, ко вторым – неперечеркнутые форшлагги. Следует признать, что играть украшение одновременно с сильной долей – одно из сложных игровых приемов, так как нужно в сильную долю «уложить» мелизм, а потом еще и основную ноту. Гораздо проще сыграть мелизм в такте к сильной доле. Правильнее играть украшение именно в сильную долю, поскольку мелизм усиливает звуковую краску гармонии, делает ее более наполненной, рафинированной. Трели по возможности следует играть ритмизованно (особенно в сочинениях стиля барокко и классицизма).

Вопросы постановки или корректировки игрового аппарата – важнейшая часть ОМ, и она касается в первую очередь школьного образования. Для тех же, кто поступил в колледж без начальной подготовки, ОМ определяет этапы знакомства с нотной грамотой, клавиатурой и устройством фортепиано.

Среди основных принципов постановки рук в ОМ используется также методика Л. В. Николаева, особенно его обучение **«весовой» игре**. По этому поводу А. А. Альшванг пишет: «Николаев учит сознательному использованию веса всей руки и движения туловища для образования мощной и вместе с тем мягкой, всегда полной и певучей «органной» звучности. Такая игра устраняет мелочную детализацию, сухость и бесколоритность чисто пальцевой игры, с ее неполноценным звуком и нерациональной тратой сил»¹⁰¹.

¹⁰¹ Альшванг, А. А. Исполнительство и педагогика. Советские школы пианизма. Очерк четвертый. Школа Леонида Николаева [Электронный ресурс]. URL:

Обучение «весовой игре» каждого пальца (начиная с третьего) и всей руки хорошо отрабатывается приемом взятия отдельных нот на длинном протяжном *forte*, с глубокой опорой в клавишу и обязательным сохранением прогиба во всех фалангах пальца со свободной рукой. Сначала такая игра производится при посредничестве педагога, когда рука учащегося полностью контролируется, затем методом многократных повторений нарабатывается нужный штрих. К сожалению, не все ученики могут сразу почувствовать характер приема, подстроиться, найти удобство, и многих приходится «натаскивать», однако именно такое *non legato* дает хорошую базу звукоизвлечения. Также актуальными для ОМ являются другие установки Л. В. Николаева: игра всей рукой, опёртый характер звукоизвлечения, противопоставление большого пальца остальным и другие.

Работа над техникой связана с предыдущими установками и основана на игре гамм и упражнений. Главным условием здесь является каждодневный труд учащегося, который должен включать игру минимум 6 гамм в мажоре и 6 гамм в миноре. Данные занятия должны предшествовать работе над этюдами и остальной программой. Все следует играть в пределах четырех октав. Гаммы в натуральном мажоре, гармоническом миноре, мелодическом миноре (вверх) и натуральном миноре (вниз) в прямом и расходящемся движении. Аккорды из трех звуков для начинающих, из четырех звуков для тех, кто имеет подготовку. Арпеджио короткие по четыре звука: обычные и ломанные. Арпеджио длинные по звукам тонического трезвучия, секстаккорда, квартсекстаккорда, доминантсептаккорда, уменьшенного септаккорда в прямом и расходящемся движении. Хроматическая гамма на четыре октавы в прямом и расходящемся движении.

Нужно стремиться все играть в подвижном или быстром темпе, сохраняя при этом четкость, прослушанность. Необходимым условием игры является

свобода игрового аппарата. Руки должны все время «дышать», локти – помогать при поворотах кисти, плечи не должны подниматься. Следует играть с *crescendo* вверх и *diminuendo* вниз каждое упражнение. Также важно сохранять звуковой баланс рук, где правая должна быть громче левой.

В гаммах (в том числе хроматической) нужно стремиться к достижению *legato*, сохранять линейность звучания. В аккордах следует обязательно поднимать руки над клавиатурой, тренироваться попадать в нужные клавиши с высоты. Каждый аккорд должен играть сверху вниз. Короткие арпеджио – это прежде всего гибкое, свободное запястье. Длинные арпеджио во всех видах в первую очередь направлены на развитие мобильности большого пальца и запястья.

ОМ также имеет собственную *репертуарную стратегию*, которая строится на **принципе стилевого разнообразия**. Он реализуется в том, что учащиеся за период обучения должны освоить сочинения всех крупных композиторов и стилей, чтобы почувствовать непередаваемый дух гениальной музыки Баха, Моцарта, Бетховена, Гайдна, Шопена, Шумана, Листа, Шуберта, Рахманинова, Скрябина или других наиболее выдающихся композиторов. Кроме того, за годы обучения должны быть пройдены произведения всех жанров.

При этом данная стратегия не означает, что педагоги должны составлять учебные программы, сплошь состоящие из шедевров фортепианной литературы, – на первом месте должно быть *качество* проработки материала. Поэтому, если учащийся не может на данном этапе профессионально выучить произведение крупного композитора, нужно давать более простое сочинение.

Сегодня существует тенденция играть только самые известные и популярные «хиты» классической музыки, и учащиеся начинают работать над сложнейшими произведениями великих композиторов, не пройдя более доступные. Это приводит к тому, что заведомо невыполненными становятся многие текстовые, стилистические, штриховые задачи. Поэтому не следует давать учащемуся, например, «Аппассионату», если им не сыграны перед этим

хотя бы с десяток других, более простых сонат Л. Бетховена, Й. Гайдна и В. А. Моцарта; Сонату Ф. Шопена, если с нее начинается знакомство с творчеством композитора; сложнейшие Прелюдию и фугу *es-moll* из I том ХТК И. С. Баха, если нет в арсенале других пьес ХТК и т. д. Постепенное усложнение репертуара – залог прочной, фундаментальной пианистической школы.

Однако это вовсе не значит, что всех нужно держать на «голодном пайке». Перед трудолюбивыми и одаренными учащимися нужно ставить сложные задачи, чтобы они могли совершить рывок, взлет.

Также ОМ определяет ***порядок работы над произведениями.***

1. *Подготовительный* этап включает рассмотрение возможных вариантов текста произведений из выбранной программы: поиск уртекста или наиболее грамотной редакции. Сюда же относится период знакомства с произведением: просмотр нот без игры, попытка мысленного проигрывания и чтение с листа всей пьесы от начала до конца.

Очень важным становится первое ощущение от знакомства с текстом. Как запоминается первое знакомство с новым человеком, так же остается в памяти образ пьесы. В первый раз обычно особенно ярко воспринимается красота мелодии, гармонических оборотов, ритм и т. д. Современное развитие информационных технологий сыграло в этом отношении отрицательную роль, поскольку учащиеся сегодня имеют пагубную привычку сразу слушать в записи произведения, которые им нужно будет разбирать, даже не увидев ноты. По этой причине мы имеем большую проблему невыразительной, немзыкальной игры, и более того, прослушивание записей не приводит к ритмичности и его точности. Знакомство с произведением приобретает утилитарный, формальный характер.

2. *Основной* этап работы – самый насыщенный. Он представляет в целом два способа выучивания, которые должны совмещаться друг с другом. Первый – это важнейший метод работы с материалом, заключающийся в выучивании произведения отдельными руками со счетом вслух наизусть. Это – фундамент

будущего здания, и чем лучше пианист играет отдельно руками, тем более дифференцированно, отчетливо будут слышны в исполнении «рельеф» произведения. Второй – это другие формы работы с нотным текстом, связанные с его различной *трансформацией*, а также *поиск выразительных элементов*.

Одним из главных видов трансформации текста является вычленение мелодии из фактуры произведения, когда она играет в одnogолосном виде. Затем к ней добавляются бас, подголоски, гармония.

Также актуальны другие способы облегчения фактуры: замена широкого расположения аккордовой вертикали на тесное, упрощение мелодической или гармонической фигурации, уменьшение количества сопровождающих мелодию голосов, упрощение или «опускание» мелизмов.

Другой полезной формой этого метода является фактурная трансформация, когда вся пьеса играет в виде аккордовой цепочки (хорала), к которой может быть добавлена мелодия. Игра аккордами полезна для понимания гармонической структуры пьесы.

Существуют также иные случаи, когда для большего понимания произведения нужно добавить фактуру, «обогащать» звучание. Это наиболее часто помогает в начальном репертуаре, когда дети играют простые по изложению пьесы, а педагог может заметно раскрасить их звуковой образ, добавив гармонию с басом в виде аккордов или арпеджио.

Сюда же можно отнести стилистическое или жанровое превращение материала для создания более яркого, колоритного образа, а также транспонирование в близлежащие тональности по хроматизму.

Бывают ситуации, когда полезно продолжить *секвенцирование*, начатое у композитора. Такая задача может потребовать времени от учащегося, однако она позволит наиболее выпукло, ясно представить гармоническое, интонационное строение фрагмента.

Сам характер работы на данном этапе предполагает частую игру в очень медленном темпе, когда все паузы, длительности можно точно выдержать,

ощутив полную ритмическую устойчивость, осмысленность произношения каждого элемента. Также в медленном темпе можно уловить интересные интонационно-выразительные элементы, определить внутренние тяготения между нотами во фразах, мотивах.

В каждом произведении есть индивидуальные и наиболее характерные мелодические обороты или гармонические последовательности, фактурные фигурации, динамические или агогические нюансы, штрихи, и т. д. Как правило, они стилистически обусловлены, могут повторяться. Именно они позволят выработать сценарий будущей исполнительской картины, став своеобразными маркерами.

Однако нельзя забывать, что всегда существует опасность слишком сильной углубленности в детальную работу. Следует всегда помнить темп, установленный композитором, и проверять, насколько естественны фразировка, общий план построений с учетом проделанной ранее работы.

3. *Завершающий* этап начинается, когда учащийся представляет пьесу, справляется с ее техническими задачами. Здесь следует продолжать многие формы работы, описанные ранее, чтобы произведение «не заигралось», а также укреплять знание текста, постоянно вглядываться в ноты, стараясь все время искать выразительность.

Полезным упражнением является на данном этапе игра произведения с одновременным чтением книг. Если не получается двумя руками, то можно сначала по отдельности.

Кроме описанных форм работы можно выделить также *систему работы над полифоническими произведениями* (прежде всего – И. С. Баха), которая является частью авторской методической платформы. Прелюдии необходимо начинать разбирать двумя способами, в зависимости от фактуры пьесы: по голосам и в виде хорала.

Первый подходит в случаях развитого многоголосия, к примеру, в прелюдиях *cis-moll*, *Es-dur*, *E-dur* (I том) и др. Начинать лучше с верхнего голоса, поскольку он является главным. Его следует отдельно выучить

наизусть со счетом вслух, и этим же должен сопровождаться каждый этап, описанный далее. Затем необходимо добавить к верхнему голосу нижний, проработав ансамбль между ними. И заключительный этап – остальные голоса.

И если по голосам можно учить не все прелюдии, то играть в виде аккордовой цепочки (хорала) возможно все пьесы цикла (в том числе, фуги). Здесь самое главное – найти метрическую долю хорала. Можно также совместить два способа: в правой руке – верхний голос, в левой – аккорды.

Подобное проучивание является хорошим залогом не только знания *наизусть*, но и, что важнее, понимания структуры и содержания.

Фуги требуют еще более систематичной проработки в связи с наличием таких обязательных элементов, как тема (или несколько тем), противосложение (при наличии), стретты (при наличии), связки, интермедии, кода. Также fuga всегда имеет трехчастную форму: экспозицию, разработку и репризу (с кодой).

Порядок работы над фугой можно обозначить в несколько этапов:

- 1) осмысление темы, ее характера, штрихов, динамики и т. д.;
- 2) игра всех тем фуги подряд, запоминание последовательности тональностей; выучивание тем *наизусть*;
- 3) добавление к темам противосложений; выучивание *наизусть*;
- 4) работа над интермедиями и связками – все голоса; выучивание интермедий и связок *наизусть*;
- 5) добавление оставшихся голосов.

Тема определяет характер фуги, содержание, метрическую пульсацию и т. д. и должна представлять законченную музыкальную мысль. При этом до конца осознать всю суть темы возможно только в контексте всей пьесы, когда она пройдет через разные тональности, соотношение с противосложением и т. д.

Такой же смысл кроется в попытках осознать, осмыслить любую мелодию, фразу, мотив, ритм и др., когда приходится «отделять зёрна

от плевел». Игра выдающихся пианистов напоминает нам, что не все ноты одинаково важны. Нельзя все мыслить одинаково, как не стоит играть без метроритмических опор, поскольку опора все равно появится, но не в том месте, где нужно.

Инновационные особенности ОМ заключаются в активном внедрении современных технологий в процесс обучения.

Современная эра глобального мира с его особенностями сильно влияет на образование. Непопулярность академического искусства, все большее закрепощение населения в городах и зависимость от гаджетов привели к исчезновению таких видов творческой деятельности, как домашнее музицирование, музицирование на природе, все меньше становится живого общения. Человек уже просто не может побыть один, его все время окружают неживые источники информации, и из этого круга невозможно выйти.

По этим причинам сильно ухудшается эмоциональность подростков, их музыкальность, слух, фантазия, воображение, творческие способности. Построение современной педагогической системы фортепианного образования невозможно без учета этих особенностей, поэтому классическая музыка должна не только окружать ребенка музыкальной школе, но и стать частью его внутреннего мира, привлекать красотой, гармоничностью, заинтересовывать.

Одно из важнейших устройств, которое должно внедряться в процесс обучения, – это диктофоны (отдельные устройства или приложение в смартфоне). Так, обязательным условием является запись всех уроков на диктофон или смартфон (видеозапись более предпочтительна, чем аудио). Это позволяет, с одной стороны, не тратить время урока на запись домашнего задания, с другой – интенсифицирует процесс занятий: учащийся может внимательно прослушать несколько раз указания педагога и показ за инструментом, проанализировать свою игру со стороны, не упустить других важных подробностей урока.

Профессиональные записывающие станции также могут быть очень полезны на записях концертов, чтобы после выступлений учащийся и педагог могли точно проанализировать исполнение, сделать работу над ошибками.

Другим важным инструментом в занятиях является метроном, который очень полезен, к примеру, для отработки мелкой техники методом акцентов. Однако не стоит злоупотреблять метрономом, долго занимаясь с ним или заменяя им счет вслух.

Для практического использования ОМ в ОЭИ и в работе других педагогов приведем также другие конкретные принципы, правила и советы, выведенные на основе рассмотренных аспектов:

- пропевание нот, развитие слуха на начальном этапе;
- счет вслух при игре отдельно каждой рукой, без педали;
- использование агогических акцентов на сильных долях;
- метод разлигования;
- тяготение короткой ноты в пункте к следующей доле, а не к предыдущей;
- тяготение короткой ноты в триоли к предыдущей доле, а не к следующей;
- стремление придерживаться зависимости динамики от звуковысотности при интонировании мелодии, в секвенциях, при выстраивании звукового баланса голосов;
- объяснение формы, гармонии, стилистических особенностей произведений;
- использование различных методов трансформации музыкальной ткани, таких как вычленение мелодии из фактуры, замена широкого расположения аккордовой вертикали на тесное (и наоборот), упрощение или усложнение мелодической, или гармонической фигуры, уменьшение или увеличение количества сопровождающих мелодию голосов;
- приоритет прямой педали в сочинениях разных стилей;

- в сочинения венских классиков педаль предпочтительно учить с левой рукой;
- педаль всегда должна сниматься на затакт (нельзя брать педаль на затакт);
- упрощение или «опускание» мелизмов на начальном этапе разбора;
- дирижирование изучаемых произведений одной рукой при игре другой;
- для развития мелкой техники: использование акцентов с постепенным увеличением темпа (в первую очередь в гаммах) в разных ритмических вариантах: акценты на каждой второй, третьей, четвертой нотах; выстукивание на столе или крышке рояля мелкой фактуры для достижения ровности и четкости;
- игра произведения с одновременным чтением вслух любого текста;
- использование только уртекстовых редакций сочинений или приближенных к ним;
- внедрение в процесс занятий современных информационных технологий: диктофона, метронома.

Подводя итоги, мы пришли к следующим выводам.

Представленная ОМ является многосоставной системой, в которой затрагиваются различные аспекты преподавания. С одной стороны, она базируется на творческих нарративах, подразумевающих многовариантность (идеи), а с другой – имеет ряд правил, законов, конкретных педагогических решений (принципы). Внедрение ОМ отличается постепенностью и рассчитано на китайскую образовательную среду, плохо знакомую с российской фортепианной педагогикой. Репертуарная политика, заложенная в ОМ, является традиционной для российской школы, поэтому практически не включает китайские произведения. Педагогический аспект в ОМ неотделим от исполнительского, а художественный – от технического. В ее основе заложено единство различных составляющих, глубокая взаимосвязь элементов внутри методики.

2.2. Педагогические наблюдения, беседы, опросы и интервью

Эксперимент, который проводился в Хэнаньском профессиональном колледже искусств и институте музыки Чжэнчжоуского университета (Чжэнчжоу, Китай) в 2020/2021 уч. г., включал три этапа – констатирующий, формирующий, контрольный.

В ходе экспериментального исследования были определены **педагогические условия** реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века в образовательных организациях КНР различных типов, которыми являются:

1) систематизация музыкально-педагогических идей и воззрений Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской, В. В. Нильсена в контексте общей направленности Ленинградской фортепианной школы XX века и профессиональной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в КНР;

2) использование в образовательном процессе фортепианных классов вузов и колледжей принципов и методов работы, соответствующих идеям ленинградской фортепианной школы XX века;

3) построение образовательного процесса с опорой на разработанную педагогическую модель и экспериментальную методику;

4) развитие индивидуальности и самостоятельности обучающихся в музыкально-образовательной деятельности;

5) возможность выбора учебно-педагогического репертуара.

Первый этап исследования – **констатирующий** – определил основные условия эксперимента, стал базой для следующих его этапов. Он включал формирование контрольной и экспериментальной групп на кафедре фортепиано колледжа и института музыки. Было задействовано 48 студентов-пианистов. В качестве респондентов выступили студенты 1–3 курсов

колледжа и бакалавриата, обучающиеся по программе «Педагогическое образование». Были организованы две *экспериментальные (ЭГ)* и две *контрольные (КГ)* группы по 12 испытуемых – студентов китайских образовательных организаций разного уровня (колледжа и института) в каждой группе. В работе также принимали участие ведущие педагоги колледжа и университета.

Цель констатирующего эксперимента – выявление актуального потенциала Ленинградской фортепианной школы XX века и диагностика исходного уровня фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей, обучающихся в профессиональном колледже и институте музыки; поиск необходимого методического и музыкального учебного материала (нот, аудио и видеозаписей произведений программы).

Задача заключалась в определении возможных перспектив использования подходов Ленинградской фортепианной школы XX века в современных музыкальных образовательных организациях КНР, эффективности опоры на эти подходы.

На данном этапе применялись следующие эмпирические **методы** исследования:

- педагогические наблюдения;
- педагогические беседы;
- интервьюирование;
- опрос.

В начале опытно-экспериментального исследования проводилась выборка педагогов из состава колледжа и вуза для участия в эксперименте. Для этого в октябре 2019 учебного года автором настоящей диссертации был использован один из активных методов проблемного обучения – *педагогическая конференция*, которая проводилась в обоих учебных заведениях. На ней для педагогов фортепианных классов обсуждались детали эксперимента и была зачитана *эвристическая лекция* соискателем по теме: «Педагогика Ленинградской фортепианной школы XX века» с изложением ее

особенностей в контексте современных проблем фортепианного обучения в Китае.

В ходе лекции была раскрыта суть опытной методики, которую планировалось внедрять в эксперименте. Введением к этому стала историческая справка об истории зарождения и становления Ленинградской консерватории, фортепианного отдела, а также аспекты педагогической деятельности выдающихся ленинградских профессоров: Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена. Основная часть доклада была посвящена методам, принципам, педагогическим приемам и правилам разработанной опытной методики.

Экспериментатор использовал *мастер-класс* как один из интерактивных методов обучения. После проведения мастер-класса были проведены *беседы* с педагогами, которые высказали свою оценку используемым на уроке новым приемам, методам, технологиям. Большинство из них положительно оценили проделанную педагогом-мастером работу. По завершении *педагогической конференции* автор эксперимента провел *проблемную дискуссию* с приглашенными педагогами-пианистами. Модератором был предложен *метод коллективного обсуждения проблемы*.

В рамках подготовки к эксперименту было проведено *интервью* с двумя педагогами: Чин Байцзю (из колледжа) и Чжоу Сяобао (из вуза). Интервью проводилось с ними одновременно, каждый мог дополнять свои ответы. Вопросы в интервью касались осведомленности китайских педагогов о российской системе фортепианного образования.

Рассмотрим фрагмент интервью.

Лю Сыхань (далее Л. С.): *Известно ли Вам что-то о российском, советском фортепианном образовании в общем и о Ленинградской фортепианной традиции в частности? Известна ли Вам методика этой школы?*

Чин Байцзю (далее Ч. Б.): В Китае известно, что советские педагоги, такие как Захаров, например, очень много сделали для китайского

фортепианного обучения, и мы им очень благодарны. Но это было в начале XX века. Сейчас же в Китае очень много собственных специалистов, которые учились в Европе, Америке, России в том числе. Я лично знаю, что Петербург (Ленинград) – это один из центров музыкальной культуры России, знаю, что в консерватории Ленинграда учились такие выдающиеся пианисты, как Владимир Софроницкий, Мария Юдина, Григорий Соколов. Что-то конкретное про методику я не могу сказать.

Чжоу Сяобао (далее Ч. С.): Я знаю, что российская фортепианная школа является одной из самых сильных. При этом, если у нас в Китае на первом месте стоит техника игры, то российские пианисты всегда отличаются неповторимым звучанием, выразительностью, самобытностью. Это для нас является крайне актуальным, поэтому я был бы заинтересован узнать больше о Ленинградской фортепианной школе.

Л. С.: *Думали ли Вы когда-нибудь о необходимости изменения собственной методики, меняли ли Вы свой подход в обучении, как Вы начинали свою профессиональную деятельность?*

Ч. Б.: Да, на раннем этапе работы в колледже, особенно в первые годы, я много раз посещал уроки других более опытных профессоров, перенимал новые приемы, записывал наиболее интересное. Затем был период, когда мне казалось, что я уже все умею (смеется), и я больше ориентировался на собственные находки, опыт в процессе работы. Сейчас же я снова, спустя 15 лет работы, хочу взять что-то новое, извне, чего я еще не знаю.

Ч. С.: У меня все немного иначе. Я сначала преподавал так, как считал правильным, – я думал, что смогу до всего дойти самостоятельно. Но после первых лет работы, послушав, как играют учащиеся у других профессоров, я понял, что ошибался: делал много неверных шагов со своими учениками и в плане репертуара (это самое главное), и в постановке игрового аппарата. Поэтому стал посещать с разрешения коллег их уроки, увидел много нового и стал это внедрять.

Также мы провели **опрос** педагогов-пианистов колледжа и института музыки, который включал следующие вопросы.

1. Были ли вы знакомы ранее с российской методикой преподавания фортепиано в целом и традициями Ленинградской фортепианной школы в частности?

2. Как вы относитесь к внедрению в ваш личный стиль работы представленных на конференции методов и принципов?

3. Допускаете ли вы проводить видеозапись уроков для ведения эксперимента?

По итогам проведенного опроса были получены следующие результаты:

Таблица 3

Результаты педагогического опроса

Вопрос	Да	Нет	Другой вариант
1. Знакомы ли вы с российской методикой...?	Знакомы и используем – 5%	Не знакомы – 60%	Знакомы отчасти – 35%
2. Как вы относитесь к внедрению ...?	Положительно – 40%	Отрицательно – 15%	По большей части положительно – 45%
3. Допускаете ли вы видеозапись...?	Допускаю – 90%	Не допускаю – 10%	-

В результате из 10 педагогов, которые согласились принять участие в эксперименте, нами были выбраны 2 преподавателя из колледжа (Ч.Б. и С.Ц.) и 2 из института (Ч.С. и Б.Н.). Мы искали наиболее передовых, заинтересованных специалистов, которые стремились пополнять свой

профессиональный багаж новыми приемами, методами, были открыты для эксперимента. Такими оказались Ч.Б. и Б.Н. Это были молодые специалисты, обучавшиеся ранее в России, которые уже имели некоторый опыт использования отдельных методов ОМ и имели желание их внедрять в свою педагогическую практику. Поэтому эти педагоги были приглашены для **экспериментальной группы** (далее ЭГ). С другой стороны, для проведения эксперимента важны были педагоги более консервативного склада, которые имели высокий авторитет в педагогическом коллективе, отличались хорошими результатами работы. И нами были выбраны педагоги С.Ц. и Ч.С. Это люди более старшего поколения, которые изначально относились скептически к нововведениям. Их методика значительно отличалась от ОМ, но они согласились участвовать в эксперименте¹⁰² и стали педагогами **контрольной группы** (далее КГ).

Педагогические наблюдения проводились по намеченному плану в процессе занятий в фортепианных классах колледжа и вуза и были сориентированы на проблему выявления потенциала разработанной автором педагогической модели и опытной методики обучения с целью повышения эффективности фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в Китае.

В качестве примера приведем педагогические наблюдения в классе фортепиано педагога колледжа В. Ч. со студенткой 1 курса, не имеющей базового фортепианного образования.

Студентка исполняет «Болезнь куклы» и «Похороны куклы» П. И. Чайковского, она играет по нотам и с ошибками.

Так, в первой пьесе юная пианистка играет неверный ритм во всех тактах. Такая ошибка может быть простительна, если ребенок занимается сам

¹⁰² Автор данной диссертации, являясь педагогом обоих учреждений, должен был присутствовать на уроках, анализировать и фиксировать данные для проведения ОЭИ. Поэтому он не участвовал в эксперименте как педагог, чтобы исключить предвзятость в оценках.

или с родителями немусыкантами. Однако в Китае детей часто обучают непрофессиональные педагоги, которые даже могут не иметь музыкального образования, особенно в менее развитых районах.

Стоит отметить, что ученица играет музыкально, ведет мелодическую линию красивым певучим звуком.

И здесь вызывает недоумение реакция на ее игру педагога. Прослушав исполнение, он ничего не говорит о текстовых и ритмических неточностях, что следовало бы сделать в самом начале и исправить. Вместо этого В. Ч. показывает, как следует работать над фразировкой. Он собирает каждый такт в аккорд для того, чтобы яснее показать строение пьесы и выделяет фразы по 4 такта, филируя последний. Сам по себе метод верный, он помогает услышать гармоническую цепочку произведения в единой линии.

При этом странно, что В. Ч. играет несколько гармоний на одной педали, что звучит «грязно». Далее ученица начинает играть сначала и опять неритмично, но педагог вновь не обращает на это внимание, хотя ноты стоят на пюпитре. Складывается впечатление безграмотности и пренебрежения к авторскому тексту. Следующую пьесу «Похороны куклы» студентка явно читает с листа, но в этом случае В. Ч. все же исправляет ошибки в тексте.

Из положительных моментов можно отметить, что В. Ч. говорит о балансе правой и левой руки, звукоизвлечении, нюансах, хотя с этой стороны ученицу можно скорее похвалить.

Следующая участница педагогических наблюдений в классе В. Ч. играет китайскую народную песню для фортепиано «Шанва». Она выучила произведение лучше, хотя также играет по нотам.

Исполняя пьесу, студентка делает очень эффектные взмахи руками, которые, видимо, должны производить впечатление на публику. При этом складывается ощущение, что эти движения неестественны и заучены специально. Такая манера игры распространена в Китае, считается, что пианист должен не только хорошо звучать, но и быть максимально артистичным, эффектным. Также учащаяся сильно горбится, часто нагибает

голову и дергается в такт музыки. Здесь следует отметить, что педагог говорит о нежелательности лишних движений головой, так как музыкальная линия дробится, и придерживает голову учащейся руками, чтобы она не качалась.

Широкая амплитуда движений руками при этом не создает ощущения настоящей игровой свободы. Студентка много использует локоть и плечо, особенно в начале пьесы, в то время как в дальнейшем, в быстрой части пьесы, наблюдается фиксированное запястье в правой руке, которое как раз и должно быть более свободным. Из положительных моментов можно отметить интересный звук на *staccato*, который добавляет особый колорит, близкий китайской музыке. Подобное звучание вероятно является результатом работы по имитации тембра инструмента из народной китайской традиции.

Занимаясь со студенткой, В. Ч. касается вопросов баланса и динамических нюансов, как и на предыдущем уроке. Также он использует немusикальные сопоставления, сравнивая ровность звучания аккомпанемента в левой руке с ездой на велосипеде с круглыми колесами и квадратными.

В целом уроки В. Ч. оставляют впечатление скорее мало профессиональных, поскольку педагог не проявляет должного внимания к авторскому тексту и базовым основам фортепианной педагогики, хотя элементы работы над звуком, нюансами оставляют некоторое положительное впечатление.

Из внешних деталей, которые не имеют прямого отношения к музыке, но дополняют атмосферу, можно выделить то, что учащаяся играет с часами на руке (что может быть вредно), а педагог проводит урок в уличной молодежной одежде.

Также рассмотрим методику работы над гаммами, которую представил педагог из института музыки Б. Н. На уроке он демонстрирует, как надо учить гаммы. Используется метод мгновенного замаха и замиранья каждого пальца в воздухе перед его опусканием на клавишу. Тем самым вырабатывается активность пальцев, позволяющая играть их быстро, ритмично и ясно. Кроме

того, педагог объясняет, что важно следить за всей рукой, чтобы локоть был свободным, а кисть ровной, не заваливалась.

Отдавая должное подобным задачам, которые ставит Б. Н., следует, однако, учесть, что существуют также другие важные аспекты игры гамм, а именно: *crescendo* и *diminuendo* в зависимости от направления гамм (педагог играет все одним звуком), *legato* без акцентировки для достижения единой линии, задачи на баланс (в игре двумя руками) и др. Также следует учесть, что гаммы необходимо играть в четыре октавы, а не в три и с ритмической пульсацией по четыре ноты. Помимо этого в китайской научно-методической литературе можно обнаружить различные методические доклады, связанные с работой над инструктивными этюдами, полифонией и произведениями крупной формы. Многие из них размещены в сети Интернет.

Были также проведены наблюдения за студентами института музыки класса других педагогов.

Так, педагог Я. Ш. акцентирует внимание своей воспитанницы на этюдах ор. 139 К. Черни, основных пианистических трудностях пьес № 35–38. В своем анализе он касается вопросов фразировки, штриха, звукового баланса.

Другой педагог, С. Х., анализирует задачи, возникающие в работе над «Менуэтом» Баха: певучее *legato*, выдохи в конце фраз, ритмическую устойчивость. Также одним из полезных методов С. Х. отмечает пение одного из голосов во время исполнения другого.

Методология проработки сочинений крупной формы раскрывается на уроке преподавателя Ю. С. Она исследует Сонатину Кулау ор. 20 № 1 и касается вопросов строения сонатной формы, фразировки, обращает внимание на динамические указания, логику их построения в произведении. Ю. С. справедливо обращает внимание на то, что аккомпанемент следует всегда играть тише, чтобы он помогал мелодии выразиться. Также педагог поясняет, что аппликатура может быть изменена для большего удобства исполнения.

Наблюдения автора исследования показали: в своих учебных занятиях все педагоги касаются больше отдельных узких вопросов работы над сочинениями, при этом меньшее внимание уделяется основным важнейшим пианистическим вопросам. Так, в работе над всеми пьесами практически не раскрывается важность счета вслух для ритмической устойчивости, отработки отдельными руками, в инструктивных пьесах не упоминаются упражнения (пунктир, обратный пунктир и др.), не используется метод транспонирования и не раскрываются многие другие важные аспекты, например, вопросы стиля, формы. Вместо этого главными на повестке чаще всего оказываются узкие технические моменты. Еще нет понимания того, что пианистические трудности являются неотъемлемой частью художественного образа.

Все это говорит о том, что общая выработанная временем методика работы над сочинениями разных уровней и форм в Китае не до конца сформирована. Каждый из представленных преподавателей опирается на собственный практический опыт, который не всегда оказывается методически выверенным и успешным.

Из положительных моментов можно отметить, что в учебном репертуаре китайских колледжей и вузов активно используются произведения национальных композиторов и пьесы на народные темы. Кроме того, нельзя не отметить, что в тех вопросах, на которых наиболее сфокусированы педагоги (как моторика, беглость, звуковые задачи), ощутимы определенные результаты.

В связи с этим российская фортепианная педагогика с ее более чем столетним опытом является хорошей базой для развития китайской фортепианной педагогики, что должно происходить с учетом национальных условий, специфике.

Общеизвестно, что большой вклад в развитие фортепианного обучения в Китае сыграли советские пианисты и педагоги Б. Захаров, А. Черепнин и др.,

о чем подробно пишет в своей диссертации Хуан Пин¹⁰³. Сейчас же происходит активное вовлечение российских педагогов в китайское образование на постоянной и временной основе.

В результате педагогических наблюдений мы пришли к выводу о том, что самыми актуальными для китайских педагогов в игре их подопечных являются техническое совершенство, а также внешняя артистичность пианиста, эффектность и пластичность движений, при этом вопросы стиля, теоретическое осмысление нотного текста, глубокие музыкальные вопросы содержания остаются на периферии.

Обращала на себя внимание ограниченность познаний студентов, что проявлялось в затруднениях при ответах на вопросы об исторической эпохе, в которой жил композитор, об образном строе произведения, его стилистических особенностях и т. д. Существенными остаются также трудности технического и технологического порядка. Очевидно, что для успешного окончания профессиональных музыкальных учебных заведений необходимы не только заметные совместные усилия педагогов и обучающихся, но и новая педагогическая модель и опытная методика, направленные на повышение качества фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в Китае.

Педагогические наблюдения, беседы, интервью и опросы показали, что основные недостатки китайских педагогов профессионального колледжа и института музыки связаны с тем, что, работая в профессиональных музыкальных учебных заведениях, они мало знакомы с методикой Ленинградской фортепианной школы XX века. Собственные методические установки китайских специалистов оказались разрозненными. Они мало затрагивали вопросы содержания музыки, больше ограничивались замечаниями технологического плана. Должного внимания не уделялось

¹⁰³ Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы / Хуан Пин ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург : Астерион, 2009. 158 с.

выбору учебного репертуара, его разнообразию в фортепианных классах педагогов.

Для определения исходного уровня фортепианной подготовки студентов нами была выработана совокупность **критериев** оценки качества их практической подготовки. Проверка осуществлялась в процессе исполнения учебной программы (3–4 музыкальных произведения).

Опытно-экспериментальное исследование во всех оценочных процессах использует единую систему критериев, которые в сравнительных таблицах имеют единые обозначения: *освоение средств музыкальной выразительности; степень развития слуховых навыков, внутреннего слуха; уровень музыкального интеллекта, памяти, кругозора; индивидуальность исполнения, музыкальность, артистизм; техническая оснащенность в игре.*

1. *Освоение средств музыкальной выразительности* – это критерий, который отражает качество основных средств музыкальной выразительности в игре (метроритм, мелодическая выразительность, фразировка, штрихи, динамика, педализация и др.).

2. *Степень развития слуховых навыков, внутреннего слуха.* Данный критерий включает качество музыкального слуха студента, в том числе внутренний слух. В занятиях это проявляется в способности пропеть чисто мелодию, определять интервалы и гармонии, реагировать на нюансы, копировать показ педагога, умение создавать собственные слуховые «решения», придумывать мелодии.

3. Критерий *Уровень музыкального интеллекта, памяти, кругозора* включает разные категории: качество музыкальной памяти; степень владения нотной грамотой; знание гармонии, понимание формы и содержания произведений, стилистических особенностей, композиторских идей; умение транспонировать, менять аккордовое расположение, создавать собственные исполнительские концепции.

4. *Индивидуальность исполнения, музыкальность, артистизм* как критерий отражает эмоциональную включенность, непосредственность,

степень ощущения различных стилевых особенностей, живое чувство в передаче характеров, нюансов, образное мышление, а также спонтанность, импровизационность, фантазийность в игре.

5. *Техническая оснащенность в игре* как критерий характеризует состояние игрового аппарата и степень владения различными видами виртуозной фактуры; точность, аккуратность, удобство, подвижность, уровень пальцевой моторики; степень подчиненности технических задач художественной стороне исполнения.

Несмотря на то что в опытно-экспериментальном исследовании рассматриваются два типа профессиональных учреждений, нами выбрана общая система оценочных критериев, так как она имеет широкий охват понятий.

Были выделены три **уровня** фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей по учебной дисциплине «Фортепиано»: низкий, средний и высокий.

В рамках ОЭИ нами использовалась 5-балльная система оценок.

Приводим критерии для выставления оценок в таблице 4.

Таблица 4

Оценочная система критериев

Оценочные критерии		Балл
1. <i>Освоение средств музыкальной выразительности</i>	Учащийся играет неверные ноты, не может сыграть ритмично одинаковые ноты и сосчитать ровно по долям вслух, не понимает ритмической структуры, без нюансов, штрихов, с неправильной педализацией	1
	Учащийся допускает очень много ошибок в метроритме, нотах, фразировке, штрихах, нюансах, педали	2
	Учащийся допускает ритмические ошибки, считает неровно, есть ошибки в нотах, штрихах, фразировке, нюансах, педали	3

	Учащийся практически не ошибается в ритме и счете, есть лишь некоторые неточности в фразировке, штрихах, нюансах, педали	4
	Учащийся играет ритмично, ровно, считает правильно, не сбиваясь, играет с правильной фразировкой, штрихами, нюансами, педалью	5
2. <i>Степень развития слуховых навыков, внутреннего слуха</i>	Учащийся не может спеть мелодию произведения, плохо слышит себя во время игры, не отличает тональности, лады, интервалы	1
	Учащийся может спеть точно лишь некоторые ноты, не интонирует во время игры, приблизительно отличает тональности, лады и интервалы	2
	Учащийся поет, иногда попадая в ноты, примерно представляя гармоническую структуру, играет маловыразительно	3
	Учащийся поет почти чисто, играет выразительно, иногда с ошибками	4
	Учащийся поет чисто, играет красивым звуком, интонируя мелодию, откликается на гармонические краски, тональности	5
	3. <i>Уровень музыкального интеллекта, памяти, кругозора</i>	Учащийся не знает нотной грамоты, не запоминает нотный текст, не ориентируется в нем
Учащийся знает основы нотной грамоты, но совсем не знает произведений		2
Учащийся знает основы нотной грамоты, приблизительно знает текст произведений		3
Учащийся владеет нотной грамотой, хорошо знает произведения, но плохо понимает стилистику, имеет узкие представления		4
Учащийся прекрасно знает произведения, понимает стилистику, термины, форму		5
4. <i>Индивидуальность исполнения, музыкальность, артистизм</i>	Учащийся играет все одним звуком, не может сделать простые нюансы: <i>forte</i> , <i>piano</i> и т. д.	1
	Учащийся играет однообразно, в игре периодически появляются нюансы, проявления индивидуальности	2
	Учащийся играет формально, соблюдая некоторые нюансы, но недостаточно ярко, выразительно, в игре слабо слышна индивидуальность	3

	Учащийся играет достаточно ярко, с нюансами, но малоинтересно. Художественная сторона требует доработки	4
	Учащийся играет интересно, заставляет себя слушать. В игре присутствует артистизм, непосредственность	5
<i>5. Техническая оснащенность в игре</i>	Учащийся не имеет технической базы, слабый игровой аппарат	1
	Учащийся не справляется с техническими задачами в произведении, слабая пальцевая моторика	2
	Учащийся имеет некоторую техническую оснащенность, но ее еще недостаточно для полноценного исполнения	3
	Учащийся вполне владеет основными видами фортепианной техники, однако выдающихся данных не имеет, технические задачи заслоняют художественные	4
	Учащийся обладает хорошей пианистической ловкостью, справляется с виртуозными техническими задачами в произведениях, техника помогает реализации художественных задач	5

Все критерии, с одной стороны, воспринимаются как данность, способности учащихся «в настоящем моменте». С другой стороны, они находят отражение в классной работе во время занятий, определяют качество исполнения готовых произведений на экзаменах и концертах и отражают потенциал развития студента.

Констатирующий этап эксперимента проходил в начале 2020/2021 уч. г. К этому времени часть обучающихся уже разобрали некоторые сочинения за лето и появилась возможность оценить способности студентов. На этом этапе были сделаны видеозаписи уроков, при этом сами исполнители не были осведомлены о том, что идет запись, об этом знали только их педагоги. Затем полученные видеозаписи были подробно проанализированы автором исследования. Так были зафиксированы состояние программы, уровень фортепианной подготовки студента, намечены перспективы последующей

работы. На этой основе составлен *предварительный срез*. Он позволил установить исходные данные, базу исследования.

Далее данные выведены в таблицах, где на основе показателей критериев высчитаны: среднее арифметическое по каждому критерию, суммы баллов для каждого студента и среднее арифметическое общей суммы баллов (выделено жирным).

Таблица 5

Результаты предварительного среза КГ колледжа

Критерий Учащийся	Освоение средств музыкальной выразительности	Степень развития слуховых навыков, внутреннего слуха	Уровень музыкального интеллекта, памяти, кругозора	Индивидуальность исполнения, музыкальность, артистизм	Техническая оснащенность в игре	Сумма баллов
М. С.	2	1	2	1	2	8
Н. В.	2	2	3	2	2	11
М. В.	2	1	3	1	1	8
Г. Ч.	1	1	2	1	2	7
Б. Б.	1	2	1	1	1	6
М. Ч.	2	1	2	1	2	8
Ч. С.	1	2	1	1	2	7
Д. И.	2	3	2	3	2	12
Ч. С.	1	2	1	2	2	8
Л. С.	2	1	2	1	2	8
К. М.	1	2	2	2	1	8
Н. Ч.	1	1	1	1	2	6
Средний балл	1,5	1,58	1,83	1,41	1,75	8,08

Таблица 6

Результаты предварительного среза ЭГ колледжа

Критерий Учащийся	Освоение средств музыкальной выразительности	Степень развития слуховых навыков, внутреннего слуха	Уровень музыкального интеллекта, памяти, кругозора	Индивидуальность исполнения, музыкальность, артистизм	Техническая оснащенность в игре	Сумма баллов
Н. Ч.	1	2	2	1	1	7
М. Ф.	3	1	4	1	3	12
Т. Ч.	4	2	3	2	2	13

П. Ч.	2	2	3	1	2	10
Ч. И.	2	1	3	1	2	9
М. Ч.	2	1	2	1	1	7
Д. Ч.	2	3	2	1	2	10
Н. Н.	2	2	1	1	1	7
Ч. Н.	3	2	2	2	3	12
Ч. К.	2	3	1	1	2	9
Ж.Ч.	2	3	2	2	1	10
Н.М.	2	2	2	2	1	9
Средний балл	2,25	2	2,25	1,33	1,75	9,58

Таблица 7

Результаты предварительного среза КГ вуза

Критерий Учащийся	Освоение средств музыкальной выразительности	Степень развития слуховых навыков, внутреннего слуха	Уровень музыкального интеллекта, памяти, кругозора	Индивидуальность исполнения, музыкальность, артистизм	Техническая оснащенность в игре	Сумма баллов
Л. Ч.	2	2	3	1	3	11
З. Н.	1	1	4	2	2	10
Б. Д.	1	2	3	1	2	9
Л. Д.	2	1	2	2	3	10
П. Ч.	2	1	3	1	2	9
Н. Ч.	2	2	2	2	2	10
С. С.	1	2	3	2	2	10
К. Н.	2	1	1	2	1	7
Д. Ч.	3	2	3	2	1	11
С. Д.	1	1	2	1	2	7
Л. З.	3	4	3	2	3	15
Х. Ч.	2	3	3	2	2	12
Средний балл	1,7	1,5	2,8	1,5	2,3	10,08

Таблица 8

Результаты предварительного среза ЭГ вуза

Критерий Учащийся	Освоение средств музыкаль- ной выразитель- ности	Степень развития слуховых навыков, внутреннего слуха	Уровень музыкаль- ного интеллекта , памяти, кругозора	Индивиду- альность исполнения, музыкаль- ность, артистизм	Техническая оснащен- ность в игре	Сумма баллов
Ч. Д.	2	1	2	2	2	9
Л. Ч.	1	2	3	1	3	10
Л. Д.	2	2	3	1	2	10
П. С.	2	1	3	2	2	10
С. Ч.	3	1	4	1	2	11
Д. М.	1	2	2	1	2	8
С. М.	2	1	1	2	2	8
Ч. Л.	2	3	2	2	3	12
С. М.	1	2	1	1	1	6
Н. Ч.	2	2	1	2	3	10
П. Ч.	2	2	3	4	3	14
Л. Н.	1	2	2	2	3	10
Средний балл	1,75	1,75	2,25	1,75	2,33	9,83

По результатам *предварительного среза* среднее арифметическое сумм баллов ожидаемо оказалось близким в КГ и ЭГ в обоих учебных заведениях: КГ колледжа – 8,08 балла; ЭГ колледжа – 9,58 балла; КГ вуза – 10,08 балла; ЭГ вуза – 9,83 балла;

1) третий и пятый критерии оказались немного выше, а второй и четвертый – ниже в обеих группах;

2) каждый учащийся к моменту проведения исследования уже успел разобрать одно или два произведения, некоторые разобрали всю программу за лето;

3) в игре студентов, обучающихся в разных типах музыкальных учебных заведений, были отмечены ошибки метроритма (недодержанные паузы, неточность ритма), динамики (невнимательность к нюансам), формальность в прочтении нотного текста, отсутствие осмысленности в игре, неграмотность в отношении штрихов.

2.3. Апробация идей ленинградских педагогов-музыкантов в образовательных организациях современного Китая

Второй, *формирующий этап* опытно-экспериментальной работы длился в течение 2020/2021 уч. г. Со студентами колледжа и студентами-бакалаврами института музыки проводились индивидуальные занятия в классе фортепиано без привлечения дополнительного учебного времени. На традиционных занятиях был сформирован определенный рабочий режим, порядок изучения произведений. С участниками экспериментальной группы был подобран специальный учебный репертуар, состоящий из полифонического произведения, сочинения крупной формы, пьесы и этюда (или двух инструктивных этюдов). Студенты контрольной группы также играли 3–4 произведения, но выбор их был свободным.

В течение формирующего этапа эксперимента по реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века нами были апробированы различные формы обучения студентов экспериментальных групп (ЭГ) в фортепианном классе (индивидуальный урок, мелкогрупповой урок, классный концерт, творческая мини-лаборатория), так как сложность выбранной программы не позволяла на каждом уроке пройти все произведения, что было вызвано многими факторами: количеством выделяемых на индивидуальную дисциплину часов, сложностью сочинений, индивидуальными особенностями студентов (наличие инструмента дома), стилем работы педагогов и т. д.

Был использован комплекс музыкально-педагогических методов, связанных с идеями Ленинградской фортепианной школы XX века (см. схему 1) и представленных в методической платформе автора: метод разбора инвенций, прелюдий И. С. Баха по голосам; система разбора фуги, изложенного в ОМ; метод ритмического варьирования (упр.) и акцентировки

(с метрономом); метод счета вслух во время игры отдельными руками без педали; метод упрощения или «опускания» мелизмов на начальном этапе разбора произведений.

Содержание работы в ЭГ определялось педагогическими условиями реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века студентами колледжа и института музыки в фортепианных классах образовательных организаций КНР различных типов. Параллельно мы проверяли эффективность разработанной педагогической модели и опытной методики в процессе учебных занятий. В ходе работы мы опирались на выдвинутую гипотезу диссертационного исследования, согласно которой для более продуктивной реализации музыкально-педагогических идей Ленинградской фортепианной школы XX века в современной образовательной практике Китайской Народной Республики необходимо:

- выявить педагогический потенциал Ленинградской консерватории и определить сущность музыкально-педагогических идей Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской, В. В. Нильсена в контексте общей направленности школы и фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в профессиональном колледже и институте музыки;

- осуществить целостность образовательного процесса в соответствии с спроектированной педагогической моделью;

- апробировать опытную методику актуализации музыкально-педагогических идей Ленинградской фортепианной школы XX века в образовательных организациях КНР различных типов;

- разработать критериально-диагностический инструментарий для проведения опытно-экспериментального исследования;

- выявить педагогические условия, способствующие реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века и повышению уровня фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей,

обучающихся в образовательных организациях КНР различных типов (профессиональном колледже и институте музыки).

В **контрольных группах** (КГ) колледжа и вуза мы не использовали теоретические установки, обоснованные в диссертационном исследовании. В ходе проведения эксперимента мы посоветовали педагогам-пианистам обратить внимание на теоретические основы Ленинградской фортепианной школы XX века и по возможности использовать в работе класса некоторые художественные и педагогические принципы выдающихся представителей школы, с которыми китайские педагоги познакомились во время проведения педагогической конференции. При этом отметим, что весь арсенал музыкально-педагогических средств, разработанных в настоящем диссертационном исследовании, в контрольных группах (КГ) колледжа и вуза не использовался.

Как ранее было отмечено (см. 2.2.), обучение участников контрольных групп (КГ) проводили педагоги-пианисты, которые не были посвящены в особенности педагогической модели и опытной методики. В качестве учебного материала в процессе освоения программы были задействованы списки педагогического репертуара, представленные, так же как и в ЭГ, сочинениями композиторов разных эпох и стилей: полифония, крупная форма, малые формы.

В нашем исследовании интерес представляют репертуарные списки, обучающихся в экспериментальных группах (ЭГ). Представим их ниже в таблицах.

Таблица 9

Репертуарный список ЭГ (уровень колледжа)

№	Ф. И. учащегося	Программа учащихся колледжа
		ЭГ
1	Н.Ч.	Д. Тюрк «Ариозо», В. Моцарт «Аллегро» <i>B-dur</i> , Черни (Гермер) – Этюд № 11, А. Хачатурян – «Скакалка»

2	М. Ф.	И. С. Бах – Менуэт <i>G-dur</i> , В. Сильванский – Вариации, А. Лемуан – Этюд <i>F-dur</i> , С. Майкапар – «В садике»
3	Т. Ч.	И. С. Бах – Менуэт <i>g-moll</i> , В. Моцарт – Сонатина <i>C-dur</i> , А. Лемуан – Этюд <i>F-dur</i> , Р. Шуман – Сицилийский танец
4	П. Ч.	И. С. Бах – Прелюдия и fuga <i>gis-moll</i> I том ХТК, И. Гайдн – Соната <i>G-dur</i> (1 ч.), К. Черни – Этюд № 37 ор. 740, Шопен – Ноктюрн <i>cis-moll</i> (post op.)
5	Ч. И.	И. С. Бах – Прелюдия и fuga <i>C-dur</i> ХТК 2 т., Л. Бетховен – Соната № 10 (1 ч.), С. Прокофьев – Этюд <i>d-moll</i> , А. Н. Скрябин – Соната-фантазия (1 ч.)
6	М. Ч.	И. С. Бах – Двухголосная инвенция <i>h-moll</i> , М. Клементи – Сонатина <i>F-dur</i> (1 ч.), К. Черни – Этюд № 2 ор. 299, Н. Раков – Легенда
7	Д. Ч.	И. С. Бах – Маленькая прелюдия <i>c-moll</i> , Д. Кабалевский – Легкие вариации ор. 51, К. Черни (Гермер) – Этюд № 47 (2 т.), С. Прокофьев – «Сказочка» ор. 51
8	Н. Н.	Г. Гендель – Менуэт <i>e-moll</i> , А. Диабелли – Сонатина <i>F-dur</i> (1 ч.), Л. Шитте – Этюд <i>G-dur</i> (1 т.), Д. Д. Шостакович – «Веселая сказка»
9	Ч. Н.	И. С. Бах – Двухголосная fuga <i>c-moll</i> , М. Клементи – Сонатина <i>G-dur</i> , К. Черни – Этюд № 3 ор. 299, Д. Д. Шостакович – Романс
10	Ч. К.	И. С. Бах – Прелюдия и fuga <i>F-dur</i> ХТК 2 т., В. А. Моцарт – Соната <i>C-dur</i> 1 ч., А. С. Аренский – Этюд <i>F-dur</i> ор. 42, Ф. Шопен – Баллада № 2
11	Ж.Ч.	И. С. Бах – Французская сюита <i>Es-dur</i> , В. А. Моцарт – Соната <i>C-dur</i> , Ф. Блуменфельд – Этюд <i>fis-moll</i> , К. Дебюсси – Баллада <i>C-dur</i>

12	Н.М.	И. С. Бах – Прелюдия и fuga <i>b-moll</i> 2 т., Л. Бетховен – Соната № 12 (1 ч.), С. В. Рахманинов – Этюд-картина ор. 39 № 3 <i>fis-moll</i> , Ф. Лист – «Долина Обермана»
----	------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Таблица 10

Репертуарный список ЭГ (уровень вуза)

№	ФИ учащегося	Программа учащегося вуза
ЭГ		
1	Ч. Д.	И. С. Бах – Прелюдия и fuga <i>f-moll</i> ХТК 2 т., Й. Гайдн – Соната <i>e-moll</i> (1 ч.), Ф. Лист – Концертный этюд <i>Des-dur</i> , Ф. Шопен – Баллада № 3 <i>As-dur</i>
2	Л. Ч.	И. С. Бах – Прелюдия и fuga <i>fis-moll</i> ХТК 2 т., А. Н. Скрябин – Этюд № 5 ор. 8 <i>E-dur</i> , С. С. Борткевич – Этюд <i>e-moll</i> , Ф. Мендельсон – Две «Песни без слов» <i>E-dur</i> и <i>g-moll</i>
3	Л. Д.	Д. Д. Шостакович – Прелюдия и fuga <i>gis-moll</i> ХТК 1 т., В. А. Моцарт – Соната <i>B-dur</i> , Ф. Мендельсон – Этюд <i>f-moll</i> , Ф. Шуберт – Алегретто <i>c-moll</i>
4	П. С.	И. С. Бах – Прелюдия и fuga <i>f-moll</i> ХТК 2 т., Л. Бетховен – Соната № 6 (1 ч.). С. В. Рахманинов – Этюд-картина ор. 39 № 8 <i>d-moll</i> , А. К. Лядов – Колыбельная
5	С. Ч.	И. С. Бах – Прелюдия и fuga <i>D-dur</i> 1 т. ХТК, В. Моцарт – Соната <i>D-dur</i> (1 ч.), К. Черни – Этюд № 6, 8 ор. 740, Э. Григ – «Минувшие дни»
6	Д. М.	Ф. Шопен – Этюд № 8 ор. 10 <i>F-dur</i> , И. С. Бах – Прелюдия и fuga <i>f-moll</i> из ХТК 1 т., В. Моцарт – Соната <i>D-dur</i> , С. В. Рахманинов – Прелюдия <i>cis-moll</i>

7	С. М.	И. С. Бах – Контрапункт из «Искусства фуги», Л. Бетховен – Соната № 13 (1 ч.), Ф. Шопен – Этюд № 10 <i>h-moll</i> , Р. Шуман – «Бабочки» оп. 3
8	Ч. Л.	М. Клементи – Этюд <i>F-dur</i> , А. Кобылянский – Октавный этюд <i>G-dur</i> , И. С. Бах – Прелюдия и fuga <i>G-dur</i> из ХТК 1 т., Й. Гайдн – Соната <i>E-dur</i> (1 часть), Ф. Лист – Забытый вальс <i>Fis-dur</i>
9	С. М.	Ф. Шопен – Этюд оп. 25 № 1 <i>As-dur</i> , И. С. Бах – Прелюдия и fuga <i>Cis-dur</i> из ХТК 1 т., Й. Гайдн – Соната <i>D-dur</i> , М. Равель – Альборада
10	Н. Ч.	Д. Д. Шостакович – Прелюдия и fuga <i>f-moll</i> , А. Н. Скрябин – Этюд <i>E-dur</i> оп. 8, Ф. Шопен – Этюд № 1 оп. 10 <i>C-dur</i> , Л. Бетховен – Соната № 7 <i>D-dur</i> (1 ч.), Й. Брамс – Рапсодия <i>g-moll</i>
11	П. Ч.	И. С. Бах – Прелюдия и fuga <i>cis-moll</i> 1 т., Л. Бетховен – Соната № 2 (1 ч.), С. В. Рахманинов – Этюд-картина <i>C-dur</i> оп. 33, С. С. Прокофьев – Соната № 1
12	Л. Н.	И. С. Бах – Прелюдия и fuga <i>As-dur</i> 1 т., Й. Гайдн – Соната <i>c-moll</i> (1 ч.), Ф. Лист – Этюд «Шум леса», Ф. Шопен – Фантазия <i>f-moll</i>

Работа над этими сочинениями из учебного репертуарного списка колледжа и вуза велась с участниками экспериментальных групп (ЭГ) с учётом тех педагогических принципов и методических установок, которые были изложены ранее. Работа над этими же сочинениями учебного репертуарного списка колледжа и вуза проводилась с респондентами контрольной группы (КГ) по официально признанной методике обучения, рекомендованной к обучению студентов-пианистов в образовательных организациях КНР различных типов.

Остановимся более подробно на практической работе в фортепианном классе экспериментальных групп с использованием опытной методики (ОМ). В качестве примера используем сочинения, входящие в репертуарный список ЭГ. Не имея возможности осветить подробно работу над всеми произведениями в рамках диссертации, мы охватили в каждом жанре несколько пьес (этюды, полифонические произведения, сочинения крупной формы и пьесы), стремясь как можно шире раскрыть возможности ОМ. Акцентируем внимание на самых частых сложностях, которые возникали в игре обучающихся, и методах их решения.

Уровень колледжа

Рассмотрим уровень группы без базовой подготовки.

Работа над этюдами во многом схожа на разных курсах. В случае с начинающими этюды должны появляться сразу после начальной постановки, когда налажена игра основных штрихов *non legato*, *staccato* и *legato*. В первых этюдах обычно играют гаммы по несколько нот (без подворота большого пальца), где важна не скорость, а устойчивость, отсутствие зажима в кисти. При этом нельзя допускать вялость, неритмичность.

Сложности: в Этюде № 11 (1 т. ред. Г. Гермера) не получалась авторская аппликатура, поэтому он был проработан методом активного и ритмичного подъема каждого пальца перед взятием звука. Те, кто занимается уже не первый год, играют этюды с более длинными гаммами, аккордами и арпеджио из трех нот.

Сложности: В этюдах Черни № 17, 49 и А. Лемуана *F-dur* проблемы с ритмом, качество мелкой фактуры.

Методика работы над инструктивными этюдами в такой ситуации связана с упражнениями ритмического варьирования и акцентировки. Популярными являются различные ритмические варианты проработки мелкой фактуры: игра пунктиром, обратным пунктиром; 4 ноты быстро + 4 ноты медленно (в двухдольном размере) и наоборот, 3 ноты быстро + 3 ноты

медленно (в трехдольном размере) и наоборот; игра ритмическим рисунком: восьмая с точкой и три тридцать вторых.

Методика игры с акцентами заключается в их комбинировании по 2, 3, 4, 5 нот. Продуктивно играть с метрономом в среднем темпе, чтобы на один удар приходилось разное количество нот. Важно следить за ровностью и *legato*, все ноты, за исключением акцентированных, следует играть как можно тише.

Работа над полифонией. В полифонических пьесах подголосочного типа для начинающих верхний голос – мелодический, а остальные носят аккомпанирующий характер. Таким примером является Пьеса А. Тюрка «Ариозо».

Сложности: игра по одной ноте, вялое прикосновение, непонимание музыки, невыполнение авторских штрихов.

В пьесе мелодия находится в верхнем голосе, ее надо играть отдельно. Несмотря на медленный темп и короткое дыхание (лиги), следует обучать длинной фразе на 8 тактов, а не 4+4. Для этого следует поиграть каждые 8 тактов на *legato*, чтобы ощущалось единство фразы. Затем нужно отработать пластику коротких лиг, *non legato*, но сохранить ощущение целостности. Необходимо также наладить опёртое и певучее звукоизвлечение в каждой ноте, игру весом всей руки, при этом без акцентов.

Схожие задачи в Менюэтах *d-moll* и *G-dur* И. С. Баха.

Сложности: некоторые ритмические трудности, нет полифонического разнообразия. В Менюэте *d-moll* акцентируется нота *фа* в правой руке, из-за чего смещается сильная доля. Следует научить играть со счетом вслух и делать агогический акцент на первой доле.

В более сложных полифонических пьесах роль голосов становится более равноправной и можно использовать прием диалога в интонировании, заключающегося в том, что каждый голос играет с вопросительной или с утвердительной интонацией. При этом следует сохранять их баланс, отдавая предпочтение верхнему, и находить выразительность в нижних голосах за счет

тембра и агогики. Так, в переключках восьмых в Менуэте И. С. Баха *G-dur* нижний голос особенно интересен и требует внимания, так как верхний выписан в яркой тесситуре и выделяется на фоне остальных сам по себе.

Работа над крупной формой. Начинаящим, как правило, сложно осваивать крупные сочинения, поэтому можно начать с небольших пьес в трехчастной форме или маленьких сонатин, или рондо. Так, «Аллегро» *B-dur* имеет простую трехчастную форму с зачатками сонатной: в ней можно уже найти главную и побочную партии с характерными тональными соотношениями, разработку и репризу.

Сложности: непонимание музыки, структуры, неправильные штрихи, ритм, аппликатура.

Следует проанализировать с учащимся строение произведения, объяснить, как устроен тематизм партий. Для понимания этих новых музыкальных структур можно придумать интересный сюжет, где каждая партия может быть персонажем, а тональность – его образной окраской, процесс развития темы – сюжет, события и т. д. Также пьеса содержит характерные для классицизма штрихи, короткие лиги, форшлагги, нюансы. Во время начального разбора следует учить без форшлаггов, чтобы яснее понять мелодию.

На первых уроках важно стремиться самостоятельности мышления учащегося, предложить самому догадаться, как устроена сонатная форма, и давать подсказки, чтобы активизировать фантазию.

Начинаящим полезно знакомиться с разными жанрами, играть развернутые пьесы, к примеру вариации. Часто большие по объему, они обычно легко запоминаются, поскольку в них есть постоянные элементы музыкальной ткани.

Вариации Н. Сильванского на тему украинской народной песни интересны тем, что в них происходит смена лада, темпа, характеров, а тема долго остается постоянной, что необычно, – как правило, именно она подвергается изменениям в произведениях этого жанра.

Сложности: непонимание музыки, структуры, ошибки в тексте, штрихах.

Играя тему, надо разобраться, есть ли в ней кульминация, выстроить нюансы. Для этого возможно опустить фразировочные лиги, сыграв на *legato* целиком или хотя бы по 4 такта. Несмотря на то что композитор не указал динамики, в третьей фразе темы логично подготовить небольшую кульминацию, поскольку мелодия поднимается вверх. Следующим ценным приемом может стать транспонирование темы во все тональности, которое лучше осуществить позже, когда пьеса будет уже выучена.

Затем важно охватить гармонию произведения, которая меняется в вариациях. Полезно поиграть аккомпанемент аккордами. Для тех, кто только начинает обучение, такая задача может быть сложной по началу, поэтому необходимо написать в нотной тетради эту последовательность трехзвучными аккордами. Играя их, студенты, еще не осознавая теории тональных взаимоотношений, услышат для себя гармоническую структуру. Также стоит подыграть в нижнем регистре гармоническое сопровождение.

*Работа над пьесами*¹⁰⁴. Уже в самых простых пьесах возможно начинать играть с педалью. На первых порах необходимо приучать играть дозированно и только с прямой педалью на аккордах, не допуская диссонансов. В противном случае дома учащийся может случайно заучить «грязную» педаль. В хороших изданиях и авторских сборниках, как правило, везде указана правильная педаль.

Хорошим пример для начальной педализации может служить пьеса «В садике» С. Майкапара, где на длинных нотах проставлена педаль и уже есть важная задача точного ее снятия, чтобы не возникало диссонансов.

В более сложных пьесах появляются задачи образно-художественного плана, в них следует точно исполнять нюансы, играть выразительно. Поэтому часто пьесы имеют характерные названия. К примеру, основная задача пьесы

¹⁰⁴ Так как в первом полугодии в методических планах пьесы не всегда присутствовали, анализировалась работа над ними во втором полугодии.

А. Хачатуряна «Скакалка» – передать настроение. Важен именно процесс создания зримого образа, на уроке должна звучать фраза «Изобрази скакалку!». И если звучит не вполне убедительно, нужно разбирать тонкости нотной записи, искать интересные звуковые сочетания. В нотах уже есть нужный штрих – *staccato* на четвертях, создающий веселый, шуточный характер. Кроме того, если играть правую руку *forte*, а левую представить как подголосок (немного тише), то она будет еще зримее напоминать скакалку, буквально ее вращение и прыжки. Причина здесь в том, что именно благодаря разноплановости, сопоставлению нюансов в игре можно создать интересный звуковой образ. Если же все играется в одном нюансе, то звучание получается однородное, менее красочное.

Другим достоинством пьес является их жанровость. К примеру, пьеса Р. Шумана «Сицилийский танец» из «Альбома для юношества» – прекрасный образец небыстрого танцевального жанра. Грациозный и нежный характер пьесы (размер 6/8) педагог должен показать учащемуся в пластике пианистических движений (легкого покачивания рук), выразить через пение, дирижирование. Очень важный штрих в пьесе – стаккато под лигой требует легких, небольших, но импульсивных движений запястьем после каждой восьмой.

Также особой трудностью является сохранение одного темпа во всей пьесе, поскольку средний раздел имеет другой размер 2/4 (в каждой доле не три восьмых, а четыре шестнадцатых). Для ровности в игре нужно научить играть со счетом вслух по долям такта, сохраняя темп в переходе между разделами.

Уровень вуза

Работа над этюдами. Концертные этюды, проходимые в вузе, более индивидуальны по сравнению с конструктивными этюдами, которые играют в колледже на младших курсах. Каждый этюд Шопена, Листа, Скрябина, этюды-картины Рахманинова требуют особого рассмотрения с технологической и художественной стороны. При работе со всеми

произведениями нужно приучать к уважительному отношению к авторскому тексту и композитору. Но в случае с корифеями фортепианного искусства музыканту-исполнителю требуется нечто большее – это чувство *восхищения*, которому, как известно, не научишь. И тем не менее именно оно может дать ключ к пониманию музыки, ощущению «духа» сочинения.

Этюд-картина С. В. Рахманинова op. 39 № 8 *d-moll* интересен сочетанием подвижного темпа и многоголосной, кантиленной фактуры. Переплетение голосов создает красивую полифонию. Всю пьесу пронизывает триольная пульсация восьмыми в трехдольном размере, что создает ощущение бесконечного движения. Повторяемость присутствует во всем: каждый такт начинается с баса, а двухголосная мелодия в правой – со слабой доли.

Сложности: не интонируется мелодия, не хватает *legato*, кантиленности, скованность в игре.

Вначале следует выучить отдельно верхний голос в правой руке с басом, при этом нужно точно соблюдать авторское *legato*¹⁰⁵. Мелодия состоит из коротких мотивов, которые интонируются к сильной доле. Правая должна играть каждый раз с воздуха, охватывая все ноты мотива в свободном падении, при этом пальцы должны быть подготовлены к взятию первого звука и опускаться вниз уже нацеленными на нужные клавиши.

Интонирование в сильные доли необходимо отработать отдельно, в медленном темпе, играя по 3–4 звука в конце каждого мотива. Наиболее важные затактовые интонации всегда приводят к отклонениям или модуляциям и выделены Рахманиновым *ritenuto* в 8 такте (в *F-dur*), в 14 такте (в *a-moll*) и др. При этом агогика вначале разбора пьесы должна быть

¹⁰⁵ В Этюде-картине присутствует авторская аппликатура, и в ней нижний голос периодически проводится на *legato* в ущерб верхнему. Несмотря на то, что это несколько противоречит грамотному соотношению голосов в дуэте (где верхний обычно важнее), правильнее играть именно авторскую аппликатуру.

неквадратная, то есть замедление следует делать на одну долю раньше или позже наступления новой тональности¹⁰⁶.

Работа над полифонией. Работа над ХТК И. С. Баха требует не просто отдельных методов, описанных ранее, но и некоторого знания, знакомства с исследованиями о творчестве композитора в целом (книга А. Швейцера), о символике (книги В. Носиной, Р. Берченко). Опишем на примере цикла *gis-moll* из I тома некоторые особенности прохождения в классе.

Сложности: неопределенный характер музыки, штрихов, ритма, фразировки и др.

Опираясь на книгу Р. Э. Берченко «В поисках утраченного смысла»¹⁰⁷ в отношении содержания произведения, следует передать настроение пьес. Прелюдия передает характер скорби, поэтому темп ее заведомо не стоит брать слишком подвижный, вместе с тем размер 6/8 дает ощущение некоторого движения.

Мелодика прелюдии вокальна, поэтому в поступенном движении восьмых лучше играть *legato*, а в интервалах больше терции, как советует В. В. Нильсен, – несвязно. Как и в любой прелюдии из ХТК, здесь следует отдельно выучить верхний голос, считая вслух по метрическим долям – на два, а затем добавить последовательно нижний и средний голос. Пьеса фактурно насыщена, голоса активно заполняют всё пульсирующими шестнадцатыми, множество случаев залигованных нот, поэтому можно использовать метод разлигования.

Работу над фугой следует начинать с темы, ее содержания, характера исполнения. Движение в теме разнонаправленное, есть выделяющееся восклицание *cisis-dis*, но, несмотря на это, тема неуклонно движется к концу, что подсказывает противосложение. Более серьезный характер фуги

¹⁰⁶ Данный метод носит временный характер, направленный на то, чтобы не возникало искусственности замедления. Через некоторое количество занятий следует выполнить авторское указание с замедлением к сильной доле.

¹⁰⁷ Берченко, Р. Э. В поисках утраченного смысла. Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. 372 с.

по сравнению с прелюдией говорит в пользу *non legato* в восьмых (особенно в заключительной кадетте), но фигуру с шестнадцатыми *fis-cis-ais-h* лучше играть *legato*.

После проигрывания первой темы следует отдельно выучить все остальные ее проведения, фиксируя тональности и голоса. В нашем случае тема модулирующая, поэтому тональность определяется окончанием, и таким образом складывается последовательность проводений: *dis3-gis2-dis1-gis4-gis3-gis4-dis3-gis1-ais1-H4-dis3-gis1* (цифра рядом с тональностью обозначает голос: 1 – сопрано, 2 – альт, 3 – тенор, 4 – бас).

Следующий шаг – добавление противосложения, которое построено по восходящей секвенции и имеет устремленный к окончанию характер. Как пишет Р. Берченко, здесь «использован старинный риторический прием *alla diritta* (“по ступеням”), создающий эффект скованности, движения по принуждению»¹⁰⁸. Противосложение, как отмечалось ранее, подсказывает характер изложения темы. Параллельно с выучиванием наизусть тем с противосложениями следует двумя руками учить интермедии и связки. В нотах их можно выделить отдельно, это: 4 связки в 9–10 тт., 13–14 тт., 21–23 тт., 33–36 тт. и одна интермедия в 28–31 тт. Все интермедии у Баха традиционно имеют секвенционный характер, чем обусловлена их террасообразная динамика.

И в заключение добавляются недостающие голоса во всех проведениях тем. Такая поступенная форма выучивания, как правило, отражается в исполнении, делая его более рельефным.

Работа над фугой предполагает соблюдение закона баланса голосов, который должен помочь избежать частой ошибки многих учащихся – выделения тем в нижних голосах. Важно помнить, что, когда тема проходит в басу, теноре или альте, сопрано имеет прерогативу главного мелодического пласта, который, по крайней мере, не должен быть тише темы.

¹⁰⁸ Берченко Р. Э. Указ. изд. С. 269.

В кульминационных разделах тема практически всегда проходит в верхнем голосе – это своеобразный «флагман» фуги, при этом она не должна быть крикливой, как раз другие голоса, особенно нижний, могут быть ярче обычного. В этих тонкостях сопоставления баланса, контроля над звучанием и состоит залог красивого многоголосия.

Работа над крупной формой. Полезной пьесой гомофонного типа является «Алегретто» Ф. Шуберта *c-moll*, которая, как и другие его фортепианные произведения, имеет вокальную природу мелодики, где важна речевая природа интонации как принцип развертывания.

Сложности: нет ощущения длинной, красивой мелодии, большое количество акцентов в игре, невнимательность к нюансам, краскам.

Работа над мелодикой – главная задача в Шуберте, в решении которой не стоит искать компромиссы: нужно избегать лишних акцентов, точно соблюдать динамику, фразировку, стремиться к выразительности, красоте звука. С другой стороны, в фактуре встречаются чисто оркестровые звучания, которые требуют более ясного, определенного штриха.

Из авторских указаний динамические имеют первичное значение в работе над музыкой, и приблизительность в них – значительная ошибка. Учащийся должен точно распознавать границы между нюансами и найти характер туше для каждого. Особенно интересны динамические переключения, не только широкие по амплитуде (к примеру, от *ff* к *pp*), но и незначительные отклонения (от *p* к *pp*). Эти тонкие движения музыкального образа должны быть особенно заметными, в них ощущается трепет и напряжение.

Октавное изложение начальной темы предполагает дуэт, в котором верхний голос имеет преобладающее значение, поэтому нужно выстроить баланс.

Фразировка строится не длинными фразами, а короткими лигами, и каждый мотив должен быть выразительно пропет, но все же в контексте

длинной мысли – первое предложение длится 8 тактов (до ферматы). Полезно продирижировать данную пьесу, играя при этом одной рукой.

В колледже крупная форма – это, как правило, 1 часть сонаты Й. Гайдна, В. Моцарта или Л. Бетховена. Рассмотрим работу над Сонатой Бетховена № 6 *F-dur*.

Сложности: неясность штрихов, характера, неровность метроритма, отсутствие педали.

Первая часть Сонаты имеет бодрый, жизнеутверждающий и шуточный характер. По сравнению с предыдущей пьесой Шуберта, здесь гораздо больше чисто инструментальных, оркестровых красок, что проявляется, например, в штриховых задачах: *staccato* на восьмых и четвертях должно быть разным, *legato* преимущественно пальцевое, в том числе в аккордах и октавах.

Ритм сонаты имеет затактовый рисунок, и важно соблюдать закон сильной доли: затактовая восьмая должна всегда направляться в первую долю, быть слабее, но и не торопиться – ритм затакта наиболее всего требует внимания, поскольку именно он определяет темп. И даже в случаях *sf* или *rf* необходимо сохранить главенство первой доли. По сути, должно быть два акцента: где указано у Бетховена и на следующей сильной доле. Несоблюдение этого правила сразу нарушает ощущение стиля, метроритмическую устойчивость.

Структура аккомпанемента разнообразна и вполне виртуозна: дуоли сменяются триолями, шестнадцатые – тридцать вторыми. Последние определяют темп, особенно в тактах 42–44.

Одновременно с проучиванием со счетом вслух левой руки, следует добавлять педаль: она практически везде прямая, короткая и на сильных долях, на затакте нигде нельзя брать педаль (к примеру, тт. 1, 3, 13, 15)¹⁰⁹.

Работа над пьесами. Для начальных курсов колледжа одним из первых «серьезных» произведений золотого фортепианного репертуара может стать

¹⁰⁹ Последняя ошибка очень часто встречается в игре учащихся.

Прелюдия С. В. Рахманинов *cis-moll*. Для нее требуются не только хорошие физические данные и мощное *forte*, но и живость, музыкальность.

Сложности: грубое звучание аккордов, неправильность метроритма, неточность авторской динамики, штрихов.

Первой задачей при разборе произведения является ясная мелодия, для чего следует сыграть ее всю одногласно *legato*. В авторской записи можно услышать, как автор несколько позже играет *cis* в главном мотиве *a-gis-cis*. Аккомпанирующие аккорды звучат у С. Рахманинова выразительно, пропето. Необходимо полностью придерживаться авторской динамики, указанной в нотах, не играть везде очень громко, стремясь к сдержанности и певучести. Авторское *ffff* должно выражаться не в грубости и треске, а в массе давления на клавишу, глубине звука, его насыщенности. Для тренировки подобного туше существует хорошее упражнение – каждый звук или аккорд нужно брать плотным прикосновением, сопровождая его медленным проворачиванием пальца в глубину клавиши. Такими упражнениями следует играть всю фактуру, при этом руки должны постоянно находиться в движении, амортизировать. Перед взятием аккорда нужно стремиться, чтобы пальцы как можно раньше образовывали в воздухе нужный аккорд. При этом запястье не должно быть слишком напряженным, фиксированным.

В среднем разделе *Agitato* фразы имеют отраженный характер: первая доля – главная, опорная, а остальные играют на естественном *diminuendo*. В коротких лигах в мелодии фраза дробится пополам и также сохраняет хореическую ритмику. В *martellato* часто нарушается авторская группировка: играют откровенно по два аккорда, тогда как у Рахманинова акценты по три.

В первом курсах колледжа часто проходят пьесы школьного репертуара, на старших наиболее сильные студенты нередко играют признанные шедевры фортепианной музыки, например развернутые произведения Ф. Шопена. Третья баллада *As-dur* содержит массу пианистических, художественных задач.

Сложности: неточности в исполнении авторских штрихов, нюансов, нелогичность фразировки, темпа.

Одна из главных трудностей произведения – стиль, где важно сохранить простоту, изящность и вместе с тем мужественность, героичность. Залогом этого служит метроритмическая устойчивость – сохранение движения *Allegretto* на протяжении всей Баллады, несмотря на большое количество выразительных «подробностей», допускающих *rubato*. Для этого следует выучить однопольно мелодию со счетом вслух, добавляя бас левой.

Кроме того, необходимо требовать от учащегося вдумчивой самостоятельной работы, направленной на исследование нотного текста, в первую очередь гармонии, структуры и голосоведения в произведении. Допустимы вопросы: почему композитор написал так или иначе, выбрал тот или иной штрих или нюанс и т. д. Также учащийся должен знакомиться с творчеством Ф. Шопена, читать воспоминания, теоретические изыскания ученых, ходить на концерты и т. д.

Авторское *legato* – важный аспект стиля композитора, который имеет реальный, «пальцевый» характер, в том числе в октавах. Длинные шопеновские лиги – это и широкое дыхание и *legato*. Поэтому необходимо проучить все без педали, стараясь исполнить все авторские указания. Это же касается динамики. Так, Ф. Шопен тщательно выписывает короткие вилочки *diminuendo* в побочной теме, акцентируя внимание на ее изящном, нежном характере вздохов. Ликующая кода Баллады – пример аккордовой фактуры, которая должна звучать полетно, певуче и при этом *ff*. Каждый аккорд должен как бы протягиваться движением корпуса и руки.

В процессе проведения формирующего эксперимента для испытуемых экспериментальных групп (ЭГ) был организован *специальный экспресс-курс* «Педагогические принципы представителей Ленинградской фортепианной школы XX века» по истории и теории Ленинградской школы пианизма с рассмотрением музыкально-педагогических воззрений ее выдающихся представителей – Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской и

В. В. Нильсена, программа которого рассчитана на 12 академических часов. По его итогам был проведен семинар как *метод коллективного обсуждения проблемы*, где педагоги колледжа и вуза выступили с собственными докладами на тему исследования.

Цель спец курса – подготовка студентов к эксперименту.

Задачи курса:

1) просвещение в вопросах истории, теории и методики российской системы фортепианного обучения в целом и Ленинградской фортепианной школы в частности;

2) выявление основных характеристик Ленинградской фортепианной школы на примере выдающихся пианистов этой школы;

3) проработка основных путей внедрения опытной методики в образовательный процесс.

Специальный курс состоял из 12 академических часов и включал 4 лекции и 2 семинара по следующим темам:

	Тема лекции	Кол-во часов
1	История зарождения, становления и развития Петербургской фортепианной школы от А. Г. Рубинштейна до 1917 года: 1) педагогическая и просветительская деятельность А. Г. Рубинштейна в рамках Русского музыкального общества и Петербургской консерватории (цикл его «Исторических концертов») 2) Деятельность выдающихся педагогов консерватории до 1917 года: Т. О. Лешетицкого, А. Н. Есиповой, Ф. М. Blumenфельда, М. Н. Бариновой и др.	2 ч.
2	Ленинградская фортепианная школа: наследие традиций прошлого и новации будущего от 1917 года до конца XX века: 1) история развития фортепианного образования в консерватории в лице выдающихся педагогов XX века: Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской, В. В. Нильсена, Н. Е. Перельмана, М. Я. Хальфина, Е. Н. Шишко, Э. В. Базанова и др.	2 ч.
3	Педагогика Л. В. Николаева и С. И. Савшинского: 1) психолого-педагогический подход Л. В. Николаева 2) методические идеи и принципы С. И. Савшинского, изложенные в его трудах	2 ч.
4	Педагогика Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена:	2 ч.

	1) методика преподавания в классе Н. Голубовской и В. Нильсена как система правил и законов музыкального языка в фортепианном обучении	
5	Семинар по лекциям 1–2	2 ч.
6	Семинар по лекциям 3–4	2 ч.
	Всего	12 ч.

Контрольный этап

Целью контрольного этапа эксперимента явилась оценка результативности проведенного опытно-экспериментального исследования, подтверждение состоятельности выдвинутой гипотезы.

Этот этап частично отражает формирующий эксперимент, так как демонстрирует его контрольные срезы, которые проводились на первом этапе (в конце первого полугодия) с целью подтверждения правильности вектора исследования и на втором этапе (в конце исследования). Промежуточные и итоговые «срезы» контрольного эксперимента дают более точное представление о продуктивности проделанной экспериментальной работы на всех её этапах.

Промежуточный срез проводился, когда участники ЭГ уже занимались по опытной методике (ОМ), а респонденты контрольных групп обучались по общепринятой программе. В конце первого полугодия были подготовили программы для выступления на зимнем экзамене в декабре. К этому времени многие произведения, которые оценивались на предварительном срезе стали исполняться увереннее. Следует учитывать, что на этапе первого полугодия ОЭИ можно было проследить динамику изменений в рамках одних и тех же произведений.

Итак, по завершении экзамена в колледже и в вузе вместе с авторитетными педагогами были составлены результаты *промежуточного среза* КГ и ЭГ:

Таблица 11

Результаты промежуточного среза КГ колледжа

Критерий Учащийся	Освоение средств музыкаль- ной выразитель- ности	Степень развития слуховых навыков, внутреннего слуха	Уровень музыкаль- ного интеллекта, памяти, кругозора	Индивиду- альность исполнения, музыкаль- ность, артистизм	Техническая оснащен- ность в игре	Сумма баллов
М. С.	2	3	2	2	2	11
Н. В.	1	1	1	2	2	7
М. В.	2	4	3	2	2	13
Г. Ч.	1	1	2	1	1	6
Б. Б.	2	2	2	3	2	11
М. Ч.	2	1	3	2	2	10
Ч. С.	2	2	2	2	2	10
Д. И.	3	2	3	4	2	14
Ч. С.	2	2	2	3	2	11
Л. С.	2	2	3	2	2	11
К. М.	2	3	2	2	2	11
Н. Ч.	2	1	1	2	2	8
Средний балл	1,91	2	2,16	2,25	1,91	10,25

Результаты промежуточного среза ЭГ колледжа

Критерий Учащийся	Освоение средств музыкаль- ной выразитель- ности	Степень развития слуховых навыков, внутреннего слуха	Уровень музыкаль- ного интеллекта, памяти, кругозора	Индивиду- альность исполнения, музыкаль- ность, артистизм	Техническая оснащен- ность в игре	Сумма баллов
Н. Ч.	4	4	3	4	3	18
М. Ф.	4	2	4	2	4	16
Т. Ч.	5	4	5	3	5	22
П. Ч.	3	3	4	4	4	18
Ч. И.	4	4	5	3	4	20
М. Ч.	3	3	3	3	4	16
Д. Ч.	3	3	4	2	3	15
Н. Н.	3	3	3	2	3	14
Ч. Н.	5	3	5	4	4	21
Ч. К.	4	4	3	2	3	16
Ж. Ч.	4	3	3	4	2	16
Н. М.	3	4	3	4	3	17
Средний балл	3,75	3,33	3,75	3,08	3,5	17,41

Таблица 13

Результаты промежуточного среза КГ вуза

Критерий Учащийся	Освоение средств музыкально й выразительн ости	Степень развития слуховых навыков, внутреннего слуха	Уровень музыкально го интеллекта, памяти, кругозора	Индивидуал ьность исполнения, музыкально сть, артистизм	Техническая оснащеннос ть в игре	Сумма баллов
Л. Ч.	1	2	3	1	3	10
З. Н.	2	2	2	2	4	12
Б. Д.	1	2	3	1	2	9
Л. Д.	1	3	2	2	3	11
П. Ч.	1	1	2	1	2	7
Н. Ч.	2	2	3	2	2	11
С. С.	2	2	3	2	3	12
К. Н.	2	3	2	2	2	11
Д. Ч.	3	3	2	3	3	14
С. Д.	2	2	2	1	2	9

Л. З.	3	3	4	3	3	16
Х. Ч.	2	3	4	3	3	15
Средний балл	1,3	2	2,5	1,5	2,7	11,41

Таблица 14

Результаты промежуточного среза ЭГ вуза

Критерий Учащийся	Освоение средств музыкальной выразительности	Степень развития слуховых навыков, внутреннего слуха	Уровень музыкального интеллекта, памяти, кругозора	Индивидуальность исполнения, музыкальность, артистизм	Техническая оснащенность в игре	Сумма баллов
Ч. Д.	4	3	4	2	4	17
Л. Ч.	3	4	4	2	4	17
Л. Д.	4	4	4	3	4	19
П. С.	3	3	4	4	5	19
С. Ч.	4	3	4	3	4	18
Д. М.	5	5	5	4	5	24
С. М.	3	4	3	4	3	17
Ч. Л.	3	3	2	4	3	15
С. М.	2	3	3	3	2	13
Н. Ч.	3	3	4	4	3	17
П. Ч.	4	5	4	5	4	22
Л. Н.	2	3	4	3	4	16
Средний балл	3,33	3,58	3,75	3,41	3,75	17,83

По итогам промежуточного контрольного среза, по сравнению с предварительным, были отмечены значительные изменения, что наглядно заметно по суммам баллов. КГ колледжа – 10,25 балла; ЭГ колледжа – 17,41 балла (разница – 7,16); КГ вуза – 11,41 балла; ЭГ вуза – 17,83 балла (разницы – 6,42).

Выводы:

- 1) динамика положительных изменений отмечена в обеих группах, *однако она значительно выше в ЭГ;*

- 2) в КГ критерии 3 и 5 так и остались самыми высокими, как и на предварительном срезе, а в ЭГ критерии значительно выровнялись: стали заметно выше критерии 1, 2 и 4;
- 3) многие методы работы оказались непривычными для учащихся, например требование считать вслух во время игры. Учащиеся по-разному подстраивались под экспериментальную методику.

Итоговый срез проводился по окончании второго полугодия, когда все студенты сдавали итоговый годовой переводной экзамен, в конце всей экспериментальной работы, подтверждая её качество и эффективность.

Таблица 15

Результаты итогового среза КГ колледжа

Критерий Учащийся	Освоение средств музыкальной выразительности	Степень развития слуховых навыков, внутреннего слуха	Уровень музыкального интеллекта, памяти, кругозора	Индивидуальность исполнения, музыкальность, артистизм	Техническая оснащенность в игре	Сумма баллов
М. С.	3	2	4	3	3	15
Н. В.	2	1	3	2	2	10
М. В.	2	3	2	1	2	10
Г. Ч.	2	1	2	1	3	9
Б. Б.	3	2	4	3	4	16
М. Ч.	2	3	3	3	2	13
Ч. С.	3	3	2	3	3	14
Д. И.	3	3	4	3	2	15
Ч. С.	3	3	2	3	3	14
Л. С.	3	2	3	3	3	14
К. М.	3	3	3	3	4	16
Н. Ч.	2	1	3	2	3	11
Средний балл	2,58	2,25	2,91	2,5	2,83	13,08

Результаты итогового среза ЭГ колледжа

Критерий Учащийся	Освоение средств музыкальной выразительности	Степень развития слуховых навыков, внутреннего слуха	Уровень музыкального интеллекта, памяти, кругозора	Индивидуальность исполнения, музыкальность, артистизм	Техническая оснащенность в игре	Сумма баллов
Н.Ч.	5	5	4	4	4	22
М. Ф.	5	3	5	3	5	21
Т. Ч.	5	5	4	4	3	21
П. Ч.	4	5	5	5	4	23
Ч. И.	4	2	3	2	4	15
М. Ч.	3	3	4	2	5	17
Д. Ч.	4	4	5	3	5	21
Н. Н.	4	5	4	3	5	21
Ч. Н.	5	5	5	4	5	24
Ч. К.	5	5	4	4	4	22
Ж.Ч.	5	4	3	4	5	21
Н.М.	4	5	4	4	4	21
Средний балл	4,41	4,25	4,16	3,5	4,41	20,75

Таблица 17

Результаты итогового среза КГ вуза

Критерий Учащийся	Освоение средств музыкальной выразительности	Степень развития слуховых навыков, внутреннего слуха	Уровень музыкального интеллекта, памяти, кругозора	Индивидуальность исполнения, музыкальность, артистизм	Техническая оснащенность в игре	Сумма баллов
Л. Ч.	3	3	4	2	4	16
З. Н.	2	3	3	2	4	14
Б. Д.	5	4	4	1	3	17
Л. Д.	3	3	3	2	4	15
П. Ч.	4	2	3	2	3	14
Н. Ч.	3	3	4	2	5	17
С. С.	2	3	3	4	3	15
К. Н.	3	4	3	2	2	14
Д. Ч.	3	4	4	2	4	17
С. Д.	2	3	3	1	2	11
Л. З.	2	3	4	4	3	16
Х. Ч.	4	3	4	3	4	18
Средний балл	3,3	3	3,5	1,8	3,8	15,33

Результаты итогового среза ЭГ вуза

Критерий Учащийся	Освоение средств музыкаль- ной выразительн ости	Степень развития слуховых навыков, внутреннего слуха	Уровень музыкаль- ного интеллекта, памяти, кругозора	Индивиду- альность исполнения, музыкаль- ность, артистизм	Техническая оснащен- ность в игре	Сумма баллов
Ч. Д.	5	4	5	4	5	23
Л. Ч.	4	5	5	4	4	22
Л. Д.	5	4	5	4	4	22
П. С.	5	5	4	5	5	24
С. Ч.	5	5	4	4	5	23
Д. М.	5	4	5	4	5	23
С. М.	4	5	5	5	4	23
Ч. Л.	4	5	5	4	5	23
С. М.	5	3	4	5	4	21
Н. Ч.	4	5	4	5	5	23
П. Ч.	5	5	5	4	5	24
Л. Н.	5	5	4	5	5	24
Средний балл	4,66	4,58	4,58	4,41	4,66	22,91

Результаты итогового среза также показали существенное отличие по баллам к КГ и ЭГ, которое еще немного увеличилось. КГ колледжа – 13,08; ЭГ колледжа – 20,75 (разница – 7,67); КГ вуза – 15,33; ЭГ вуза – 22,91 (разницы – 7,58). Критерии 2 и 4 в КГ показали самый низкий уровень, тогда как в ЭГ критерии оказались более ровными.

Итоговый этап эксперимента включал в себя выявление трех уровней показателей по всем критериям учащихся: низкий, средний и высокий. Каждый уровень соответствовал определенной сумме баллов всех критериев для каждого учащегося: низкий – от 5 до 10 баллов, средний – от 11 до 19, высокий – от 20 до 25

Сравнительная таблица уровня подготовки ЭГ и КГ в колледже

Показатели эксперимента в колледже в %						
Уровни	Предварительный срез		Промежуточный срез		Итоговый срез	
	КГ	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ	ЭГ
Низкий	83,3	75	41,7	0	25	0
Средний	16,7	25	58,3	75	75	16,7
Высокий	0	0	0	25	0	83,3

Диаграмма 1

Сравнительная диаграмма уровня эффективности фортепианной подготовки испытуемых в колледже

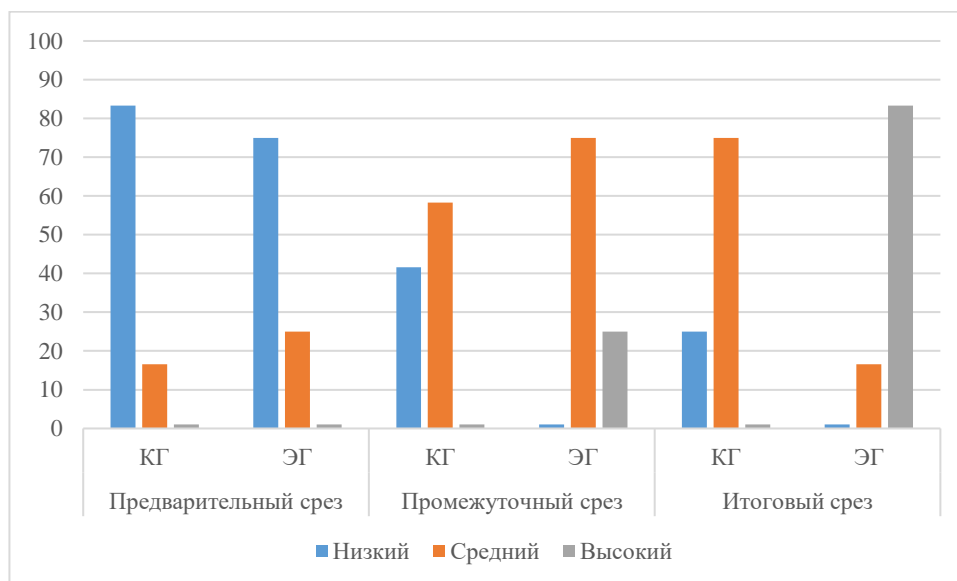
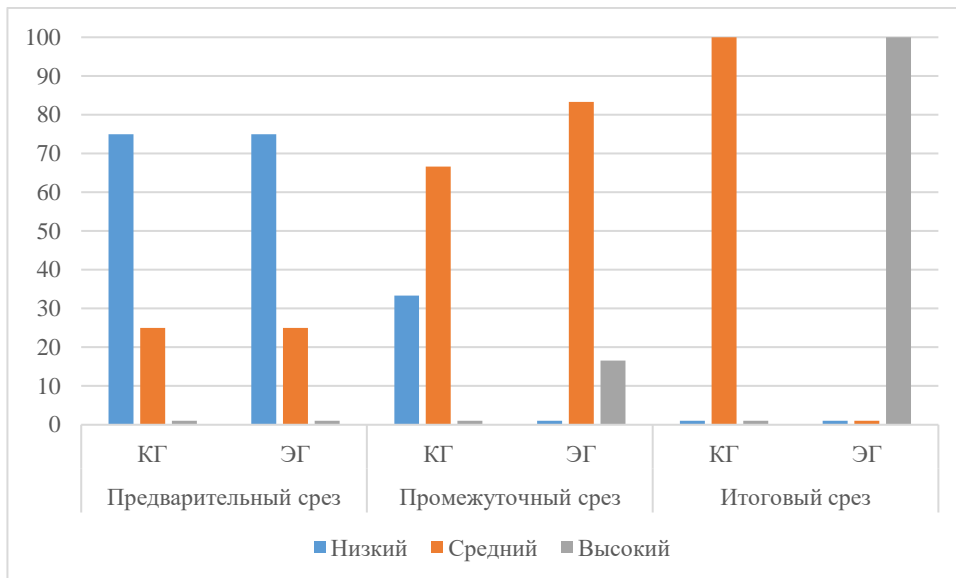


Таблица 20

Сравнительная таблица уровня подготовки ЭГ и КГ в вузе

Показатели эксперимента в вузе в %						
Уровни	Предварительный срез		Промежуточный срез		Итоговый срез	
	КГ	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ	ЭГ
Низкий	75	75	33,3	0	0	0
Средний	25	25	66,7	83,4	100	0
Высокий	0	0	0	16,6	0	100

Сравнительная диаграмма уровня эффективности фортепианной подготовки испытуемых в вузе



В заключение опытно-экспериментального исследования отметим заметный рост показателей экспериментальных групп колледжа и вуза за период проведения эксперимента. Результаты оценки уровня фортепианной подготовки испытуемых *экспериментальной* группы колледжа показали, что среднее значение участников по результатам на предварительном срезе – 9,58 балла, а на промежуточном срезе – 17,41 балла (рост – 7,83 баллов). Итоговый срез показал 20,75 балла, рост – 3,34 балла по сравнению с промежуточным и **11,17** балла по сравнению с предварительным.

Испытуемые *экспериментальной* группы вуза представили следующие данные: предварительный срез – 9,83 балла, промежуточный срез – 17,83 балла, рост 8 баллов. Итоговый срез – 22,91, рост – 5,08 балла по сравнению с промежуточным, и **13,08** балла по сравнению с предварительным.

По результатам предварительного среза участников *контрольной* группы колледжа среднее значение составило 8,08 балла, а на промежуточном срезе 10,25 (рост – 2,17). Итоговый срез – 13,08, рост – 2,83 балла по сравнению с промежуточным и **5** баллов по сравнению с предварительным.

Испытуемые *контрольной* группы вуза представили следующие данные: предварительный срез – 10,08 балла, промежуточный срез – 11,41 балла, рост 1,33 балла. Итоговый срез – 15,33, рост – 3,92 балла по сравнению с промежуточным, и **5,25** балла по сравнению с предварительным.

Динамика роста всех показателей экспериментальных групп колледжа и вуза оказалась выше по сравнительной характеристике с контрольными группами, что подтвердило эффективность разработанной педагогической модели и опытной методики.

Также результаты эксперимента позволили сделать ряд частных выводов:

- 1) **результаты ЭГ оказались значительно выше КГ** на промежуточном и итоговом срезах;
- 2) динамика «отрыва» ЭГ от КГ проявилась более всего на промежуточном срезе, а не на итоговом;
- 3) критерии 1, 2 и 4 в КГ оказались ниже остальных, а в ЭГ показатели критериев оказались более ровными;
- 4) самым низким критерием во всех группах стал критерий «индивидуальность исполнения, музыкальность, артистизм», что характеризует его как самый сложно поддающийся развитию, улучшению;
- 5) критерий «техническая оснащенность в игре» ожидаемо стал самым высоким, что связано с китайской спецификой доминирования техницизма в образовательной традиции;
- 6) общая динамика оказалась несколько выше в вузе, что вероятно связано с большей зрелостью студентов.

Выводы по главе 2

1. Педагогический эксперимент по моделированию процесса апробации музыкально-педагогических идей Ленинградской фортепианной школы XX века в образовательных организациях КНР различных типов, позволяющий будущим педагогам-музыкантам и исполнителям, обучающимся в профессиональном колледже и институте музыки повышать уровень фортепианной подготовки, подтвердил продуктивность разработанной педагогической модели, представляющей комплекс четырех взаимосвязанных блоков: целевого – задачи и цель которого соответствуют цели и задачам диссертационного исследования; содержательного – в основе которого методология реализации идей школы и разработанная опытная методика; диагностического – содержащего критерии фортепианной подготовки студентов в колледже и в вузе, уровни их проявления; результативного – раскрывающего механизм реализации учебного процесса, направленного на повышение уровня фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в современном Китае.

2. Анализ результатов экспериментального исследования по контрольному этапу, отмеченных в сравнительных таблицах и диаграммах, подтвердил гипотезу данной диссертации, согласно которой реализация идей Ленинградской фортепианной школы XX века в образовательной практике современного Китая будет более продуктивной, если внедрена спроектированная педагогическая модель и апробирована опытная методика, выявлен комплекс педагогических условий для эффективной процесса фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в профессиональном колледже и институте музыки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Сформулированы основные теоретико-методологические положения настоящего диссертационного исследования, составляющие основу его предмета; уточнено понятие «музыкально-педагогические идеи Ленинградской фортепианной школы XX века»; раскрыт педагогический потенциал Ленинградской консерватории в контексте общей направленности школы и связи с традициями Петербургской фортепианной педагогики XIX века; проанализирован комплекс теоретико-методических идей выдающихся представителей Ленинградской фортепианной школы XX века – Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена, направленных на обогащение содержания учебного процесса в контексте их применения в профессиональной подготовке будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в современном Китае.

2. Разработана педагогическая модель реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века в образовательных организациях КНР различных типов, отражающая содержание и методические особенности школы, содержит четыре блока: целевой, содержательный, диагностический и результативный.

В процессе исследования педагогическая модель реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века в образовательных организациях КНР различных типов была апробирована автором исследования в образовательном процессе Хэнаньского профессионального колледжа искусств и института музыки Чжэнчжоуского университета города Чжэнчжоу (Китай).

Апробация способствовала:

– рассмотрению составляющих известных явлений в целостности и взаимосвязи, прогнозированию продолжения их развития;

– внедрению музыкально-педагогических идей и воззрений ярких представителей Ленинградской фортепианной школы XX века Л. В. Николаева,

С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена в образовательный процесс колледжа и вуза;

– развитию у студентов образовательных организаций КНР различных типов теоретических знаний о русской школе пианизма, музыкального кругозора, умений и навыков игры на фортепиано;

– освоению китайскими студентами опытной методики;

– совершенствованию учебного процесса и его контролю с целью повышения эффективности.

3. Разработана опытная методика обучения игре на фортепиано в образовательных организациях КНР различных типов, содержащая три этапа: ориентационный, магистральный и завершающий; строится на двух комплексах: 1) идеи Л. В. Николаева и С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена; 2) личный эмпирический опыт диссертанта. Методика основна на индивидуально-личностном и личностно-ориентированном подходах, способствует реализации модели.

Методика включает авторский *специальный экспресс-курс* «Педагогические принципы представителей Ленинградской фортепианной школы XX века», который позволил повысить уровень организации профессиональной подготовки студентов в профессиональном колледже и институте музыки.

Апробация спроектированной опытной методики, проведенной в ходе экспериментального исследования, подтвердила ее эффективность. Полученному результату способствовал индивидуально-личностный и личностно-ориентированный подходы, изложенные в концепциях известных российских ученых – Н. А. Алексеева, В. В. Серикова, И. С. Якиманской и др.

Положительной динамике, подтвержденной на контрольном этапе эксперимента, способствовали также педагогические условия.

4. Результативность процесса повышения уровня фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в современных

музыкальных учебных заведений Китая различных типов определяется совокупностью критериев, таких как освоение средств музыкальной выразительности; степень развития слуховых навыков, внутреннего слуха; уровень музыкального интеллекта, памяти, кругозора; индивидуальность исполнения, музыкальность, артистизм; техническая оснащенность в игре и их показатели.

5. Выявлены и опытным путем проверены следующие педагогические условия реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века в образовательных организациях КНР (колледже, институте музыки):

1) систематизация музыкально-педагогических идей и воззрений Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской, В. В. Нильсена в контексте общей направленности Ленинградской фортепианной школы XX века и профессиональной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в КНР;

2) использование в образовательном процессе фортепианных классов вузов и колледжей принципов и методов работы, соответствующих идеям ленинградской фортепианной школы XX века;

3) построение образовательного процесса с опорой на разработанную педагогическую модель и экспериментальную методику;

4) развитие индивидуальности и самостоятельности обучающихся в музыкально-образовательной деятельности;

5) возможность выбора учебно-педагогического репертуара.

6. Полученные результаты контрольного эксперимента позволили подтвердить гипотезу, что позволяет утверждать: для более продуктивной реализации музыкально-педагогических идей Ленинградской фортепианной школы XX века в современной образовательной практике Китайской Народной Республики необходимо:

- выявить педагогический потенциал Ленинградской консерватории и определить сущность музыкально-педагогических идей Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской, В. В. Нильсена в контексте общей

направленности школы и фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей в профессиональном колледже и институте музыки;

- осуществить целостность образовательного процесса в соответствии с спроектированной педагогической моделью;

- апробировать опытную методику актуализации музыкально-педагогических идей Ленинградской фортепианной школы XX века в образовательных организациях КНР различных типов;

- разработать критериально-диагностический инструментарий для проведения опытно-экспериментального исследования;

- выявить педагогические условия, способствующие реализации идей Ленинградской фортепианной школы XX века и повышению уровня фортепианной подготовки будущих педагогов-музыкантов и исполнителей, обучающихся в образовательных организациях КНР различных типов (профессиональном колледже и институте музыки).

7. Перспективы настоящей диссертации заключаются в дальнейшем исследовании и внедрении музыкально-педагогических идей, принципов и методов работы других ярких представителей Ленинградской фортепианной школы в образовательные организации КНР на разных ступенях обучения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аврамкова, И. С.* Педагогические инновации в системе начального обучения игре на фортепиано : на материале современных учеб.-метод. пособий : 13.00.02 : автореф. дис. ... канд. пед. наук / Ирина Семеновна Аврамкова ; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2007. – 26 с.

2. *Абдуллин, Э. Б.* Методологическая подготовка музыканта-педагога : сущность, структура, процесс реализации / Э. Б. Абдуллин ; М-во науки и высш. образования Рос. Федерации, ФГБОУ ВО «Моск. пед. гос. ун-т». – Москва : МПГУ, 2019. – 278, [1] с. – ISBN 978-5-4263-0745-2.

3. *Айзенштадт, С.* Обучение китайских студентов в классе специального фортепиано. Из опыта Дальневосточного государственного института искусств / С. Айзенштадт // Манускрипт. – Тамбов : Грамота, 2019. – Т. 12. – Вып. 11. – С. 239–244.

4. *Айзенштадт, С. А.* Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония) : проблемы теории, истории, исполнительской практики / Сергей Абрамович Айзенштадт. – Владивосток : Дальнаука, 2015. – 245, [1] с. : ил., ноты. – Библиогр.: с. 227–245 (310 назв.) и в подстроч. примеч. – ISBN 978-5-8044-1507-6.

5. Актуальные вопросы современного музыкального исполнительства : межвуз. сб. ст. / М-во культуры Рос. Федерации, Перм. гос. институт культуры, Консерватория ; [сост. : Татьяна Анатольевна Ненашева ; отв. ред. : Наталья Борисовна Зубарева. – Пермь : Ред.-издат. отдел Управления науч.-исслед. деятельности Перм. гос. института культуры, 2017. – 127 с.: ил., ноты. – ISBN 978-5-91201-268-6.

6. *Алексеев, А. Д.* История фортепианного искусства : [учебник для очных, заочных и вечерних отделений высших музыкальных учебных заведений : в 3 частях] / А. Д. Алексеев. – Москва : Музгиз, 1962. – . – Текст

: непосредственный. Ч. 1: 1963. – 144 с., 9 л. ил. : ил., нот. ил. ; Ч. 2: Музыка, 1967. – 285 с., 16 л. ил. : ил., нот. ил. ; Ч. 3: Музыка, 1982. – 286 с. : нот. ил.

7. *Алексеев, А. Д.* Русская фортепианная музыка : от истоков до вершин творчества / А. Д. Алексеев. – Москва : Изд-во Академии наук СССР, 1963. – 378 с.

8. *Алексеев, Н. А.* Личностно-ориентированное обучение: вопросы теории и практики / Н. А. Алексеев; Тюмен. гос. ун-т, Тюмен. науч. центр РАО. – Тюмень : Изд-во Тюмен. гос. ун-та, 1997. – 215 с. – ISBN 5-88081-013-5.

9. *Альшванг, А. А.* Избранные сочинения : в 2-х т. / А. А. Альшванг ; сост. : А. М. Сеславинская ; редкол. : Г. Б. Бернандт [и др.]. – Москва : Музыка, 1964. – Т. 1. – 432 с.

10. *Альшванг, А. А.* Избранные сочинения : в 2 т. / ред. коллегия: Г. Б. Бернандт [и др.]. – Москва : Музыка, 1965. – Т. 2. – 327 с., 1 л. портр. : нот. ил.

11. *Альшванг, А. А.* Исполнительство и педагогика. Советские школы пианизма. Очерк четвертый. Школа Леонида Николаева А. А. Альшванг. – Электронный ресурс: URL: <https://mus.academy/articles/sovetskie-shkoly-pianizma-ocherk-chetvertyu-shkola-leonida-nikolaeva> (дата обращения: 12.01.2024).

12. *Ань Жань.* Традиции русской фортепианной школы в современной профессиональной системе подготовки педагогов-музыкантов : : спец. 13.00.02 : автореф. дис. ... канд. пед. наук / Ань Жань; [Место защиты: ГАОУ ВО ГМ «Моск. город. пед. ун-т»]. – Москва, 2022. – 28 с.

13. *Апраксина, О. А.* Избранное / О. А. Апраксина ; отв. ред. : Э. Б. Абдуллин, П. Г. Бугаков. – Москва : [б. и.] ; Липецк : Липец. гос. пед. ун-т, 2006. – 263 с. : ноты. – ISBN 5-88526-263-2.

14. *Артоболевская, А. Д.* Первая встреча с музыкой : из опыта работы педагога-пианиста с детьми дошкольного и младшего школьного

возраста : учеб. пособие / А. Артоболевская. – Санкт-Петербург : Композитор-Санкт-Петербург, 2006. – 96, [3] с. : ил., ноты, цв. ил.

15. *Архангельская, В. Д.* Школа фортепианного педагогического мастерства Л. В. Николаева / В. Д. Архангельская ; Рос. гос. ун-т им. Иммануила Канта. – Калининград : Изд-во Российского гос. ун-та им. Иммануила Канта, 2009. – 88 с. : ил., ноты, табл. – ISBN 978-5-9971-0027-8.

16. *Арчажникова, Л. Г.* Профессиональная деятельность педагога-музыканта / Л. Г. Арчажникова, З. В. Румянцева ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Костром. гос. ун-т им. Н. А. Некрасова. – Кострома : КГУ им. Н. А. Некрасова, 2011. – 255 с. – ISBN 978-5-7591-1267-9.

17. *Асафьев, Б. В.* Музыкальная форма как процесс : Кн. 1 и 2 / [ред., вступ. статья, с. 3–18, и коммент. Е. М. Орловой]. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. – 376 с., 1 л. портр. : нот. ил.

18. *Бабанский, Ю.* Комплексный подход к воспитанию учащихся : в вопросах и ответах : [пер. с рус.] / Ю. Бабанский, Г. Победоносцев. – Рига : Звайгзне, 1988. – 154,[2] с. – (Б-ка педагога).

19. *Байдалинов, С.* Фортепианная школа А. Н. Есиповой и ее значение в современной музыкальной педагогике : спец. 13.00.02 : дис. ... канд. пед. наук / С. Байдалинов ; Моск. пед. гос. ун-т. – М., 2008. – 184 с.

20. *Баренбойм Л. А.* Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Лев Аронович Баренбойм. – Ленинград : Музыка, [Ленингр. отд-ние], 1969. – 288 с. : нот. ил.

21. *Баренбойм, Л. А.* За полвека : очерки, статьи, материалы / Л. А. Баренбойм. – Ленинград : Советский композитор, Ленингр. отд-ние, 1989. – 365,[1] с., [1] л. портр. : нот. ил. – ISBN 5-85285-090-X.

22. *Баренбойм, Л. А.* Музыкальная педагогика и исполнительство : [статьи и очерки]. – Ленинград : Музыка, Ленинград. отд-ние, 1974. – 336 с. : нот. ил.

23. *Баренбойм, Л. А.* Фортепианная педагогика / Л. А. Баренбойм. – Москва : Классика-XXI, 2007. – 190, [1] с. : ноты. – ISBN 978-5-89817-195-7.
24. *Баринова, М. Н.* Очерки по методике фортепиано / М. Н. Баринова, проф. Ленингр. консерватории. – Ленинград : [Тритон], 1925. – 38 с.
25. *Бейлина, С. З.* В классе профессора В. Х. Разумовской / С. Бейлина. – Ленинград : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1982. – 62 с. : ил., нот. ил.; 21 см.
26. *Белов, В. Ф. М. Блуменфельд / В. Белов // Воспоминания о Московской консерватории.* URL: <https://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=127832&page=131274> (дата обращения 03.11.2023).
27. *Берченко, Р. Э.* В поисках утраченного смысла / Р. Э. Берченко. – М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. – 372 с.
28. *Бородин, А. Б.* Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования : спец. 13.00.08 : автореф. дис. ... канд. пед. наук / Антон Борисович Бородин ; [Место защиты: Ур. гос. пед. ун-т]. – Екатеринбург, 2007. – 23 с.
29. *Брейтгаупт, Р. М.* Естественная фортепианная техника : Учение о движении, посадка, этюды Clementi "Gradus ad Parnassum" : С прил. статьи В. С. Марсовой "К главе об анатомии и психофизиологии фортепианной техники" / Р. М. Брейтгаупт ; Пер. и ред. Марка Мейчика. – Москва : Музторг, 1927. – 105 с., 5 л. ил. : ил.; 23 см.
30. *Бронфин, Е. Ф. Н. И. Голубовская* – исполнитель и педагог. – Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1978. – 135 с. : ил., нот. ил.
31. Ван Ин. Некоторые проблемы современного фортепианного образования в педагогических университетах Китая / Ван Ин, Е. О.

Кузнецова // Музыкальная культура и образование : межвуз. сб. науч. тр. / Рос. гос. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2010. – С. 273–277.

32. *Варламов, Д. И.* Теоретические и методологические основы исследования исполнительской школы в музыкальном искусстве / Д. И. Варламов, Е. С. Виноградова // *Фундаментальные исследования*. – 2013. – № 11-7. – С. 1407–1411. – URL: <https://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=33355> (дата обращения: 11.02.2024).

33. *Виноградова, Е. С.* Фортепианная школа С. С. Бендицкого : генезис, типологические характеристики, развитие : спец. 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Елена Сергеевна Виноградова; [Место защиты: Сарат. гос. консерватория им. Л. В. Собинова]. – Саратов, 2017. – 255 с. : ил.

34. Владимир Нильсен – артист и учитель / Санкт-Петербург. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Филармоническое о-во Санкт-Петербурга ; [ред.-сост.: С. Г. Денисов, Н. П. Цивинская, В. А. Шекалов]. – Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2004 (ОАО Иван Федоров). – 587, [4] с. : ил., нот., портр.

35. Вопросы фортепианного исполнительства : очерки, статьи, воспоминания. – Москва : Музыка, 1965. – Вып. 1. – 246 с.

36. Вопросы фортепианного исполнительства : очерки, статьи, воспоминания. – Москва : Музыка, 1968. – Вып. 2. – 283 с., 6 л. портр. : нот.

37. Вопросы фортепианного исполнительства : очерки, статьи, воспоминания. – Москва : Музыка, 1973. – Вып. 3. – 230 с., 2 л. портр. : нот.

38. *Воротной, М. В.* Исполнительские и педагогические принципы С. И. Савшинского : спец. 17.00.02 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Михаил Вячеславович Воротной ; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2008. – 23 с.

39. *Воротной, М. В.* Исполнительские и педагогические принципы С. И. Савшинского : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02 / М. В.

Воротной; [Место защиты: ГОУВПО "Российский государственный педагогический университет"]. – Санкт-Петербург, 2008. – 173 с. : 17 ил.

40. *Воротной, М. В.* Некоторые вопросы исполнения музыки для кларнета и фортепиано в конце XX века / М. В. Воротной // Инструментальное искусство на рубеже XX–XXI веков : проблемы современного творчества, исполнительства, педагогики : межвуз. сб. науч. тр. / сост. М. В. Воротной. – Санкт-Петербург : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – С. 65–72.

41. *Войнова, Д. В.* Фортепианная школа Т. Лешетицкого и ее развитие в Саратове спец. 17.00.02 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Дарья Викторовна Войнова ; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2008. – 23 с.

42. *Вспоминая Софроницкого* / [сост. И. Никонович, А. Скрябин]. – Москва : Классика-XXI, 2008. – 421, [2] с. : ил., портр.; 24 см.; ISBN 978-5-89817-218-3 (в пер.)

43. *Гаккель, Л. Е.* Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Гаккель. – 2-е изд. – Ленинград : Советский композитор, Ленингр. отд-ние, 1990. – 286, [2] с. : нот. ил. – ISBN 5-85285-047-0.

44. *Гаккель, Л. Е.* Я не боюсь, я музыкант / Леонид Гаккель. – Санкт-Петербург : Северный олень, 1993. – 174 с. – ISBN 5-87388-014-X.

45. *Герасимчик, В. В.* Педагогические принципы М. В. Юдиной // Технообраз 2003 : технологии непрерывного образования и творческого саморазвития личности студентов в высшей школе: тезисы докл. IV Междунар. науч. конф., 11–12 апр. 2003 г. Гродно, Беларусь : в 2 ч. / Учреждение образования «Гроднен. гос. ун-т имени Янки Купалы», БГУ ; отв. ред. В. П. Тарантей. – Гродно : ГрГУ, 2003. – Ч. 2. – С. 88–90.

46. *Голубовская, Н. И.* Диалоги. Избранные рецензии и статьи / Н. И. Голубовская. – Санкт-Петербург, 1994. – 130 с.

47. *Голубовская, Н. И.* Искусство исполнителя / Надежда Голубовская ; М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации,

Федерал. агентство по культуре и кинематографии, Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург : Композитор-Санкт-Петербург, 2007. – 486, [1] с., [16] л. ил., портр. : нот., факс. – ISBN 5-7379-0283-8.

48. *Голубовская, Н. И.* Искусство педализации / Н. И. Голубовская. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1974. – 96 с. : нот. ил.

49. *Голубовская, Н. И.* О музыкальном исполнительстве / Н. И. Голубовская. – Ленинград : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1985. – 143 с. : нот. ил.

50. *Голубовская, Н. И.* Об артикуляции фортепианных произведений Моцарта / Н. И. Голубовская. – URL: <https://opentextnn.ru/music/interpretacija-teksta-muzyki/golubovskaja-nadezhda-ob-artikuljicii-fortepiannyh-proizvedenij-mocarta/> (дата обращения 08.10.2023)

51. *Гольденвейзер, А. Б.* О музыкальном искусстве : сб. ст. / сост., общ. ред., вступ. статья [с. 5–27] и коммент. Д. Д. Благого. – Москва : Музыка, 1975. – 416 с., 1 л. портр.

52. *Горбунова, И. Б.* Музыкально-компьютерные технологии – новая образовательная творческая среда // И. Б. Горбунова // Вестн. Герцен, ун-та. – 2007. – № 1 (39). – С. 47–51.

53. *Давыдова, Е. В.* Гармонический слух и основы методики его развития / Елена Васильевна Давыдова // Гнесинская научная школа : традиции и современность / [отв. ред. Н. И. Енукидзе; авт. предисл. Т. Цареградская, И. Сусидко]. – Москва : Композитор, 2008. – Т. 2. – С. 365–378 : ил..

54. *Давыдова, Е. В.* Методика преподавания сольфеджио : учеб. пособие для студентов муз. вузов и учащихся муз. училищ / Елена Васильевна Давыдова; [ред. Ю. Рагс; вступ. ст. В. Середы]. – Изд. 2-е. – Москва : Музыка, 1986. – 160 с. : нот. примеч.

55. *Дельсон, В. Ю.* Владимир Софроницкий / В. Ю. Дельсон. – Москва : Музгиз, 1959. – 88 с., 3 л. портр.; 22 см. – (Музыканты-исполнители).

56. *Денисов, С. Г.* Школа Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена в контексте отечественного фортепианного искусства XX века : этические, эстетические, методологические аспекты : 17.00.09 : дис. ... канд. искусствоведения / Семен Глебович Денисов ; [Место защиты: Российский институт истории искусств]. – Санкт-Петербург, 2021. – 284 с.

57. *Денисов, С. Г.* Школа Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена и применение ее научных и методических принципов в фортепианных классах Академии русского балета. Часть 1. Закономерности мелодической интонации / С. Г. Денисов // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2013. – № 1(29). – С. 247-256.

58. *Денисов, С. Г.* Школа игры на фортепиано : практическое пособие для домашних занятий : [учебное пособие для учащихся ДМШ / ДШИ по специальности фортепиано] ; [+ DVD] / С. Г. Денисов. – Изд. 2-е, испр. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2014. – 104 с. : нот. – (Учебники для вузов . Спец. лит.). – ISBN 978-5-8114-0858-0.

59. *Дин И.* Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегия развития, национальный репертуар: дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Дин И; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова»]. – Санкт-Петербург, 2020. – 217 с. : ил.

60. *Зайчик, Л. М.* Любить искусство, а не себя в искусстве / Л. М. Зайчик Д. А. Варуль // Musicus : вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. – 2016. – № 4 (48). – С. 8а–10. – ISSN 2072-0262.

61. *Ильин, В. С.* Проблемы воспитания потребности в знании у школьников / Рост. н/Д гос. пед. ин-т. – Ростов-на-Дону : Кн. изд-во, 1971. – 224 с. : черт.

62. *Кабалевский, Д. Б.* О музыке и музыкальном воспитании : книга для учителя / Д. Б. Кабалевский ; сост. И. В. Пигарева ; Департамент образования г. Москвы, Науч.-исслед. ин-т развития образования, Центр муз.-пед. образования им. Дмитрия Кабалевского. – Москва : Книга, 2004. – 192 с. – ISBN 5-901690-06-0.
63. *Кабалевский, Д. Б.* Педагогические размышления : избр. ст. и докл. / Д. Б. Кабалевский. – Москва : Педагогика, 1986. – 188 с.
64. *Кабкова, Е. П.* Развитие способности школьников к художественному обобщению на уроках искусства : 13.00.02 : дис. ... д-ра пед. наук. – Москва, 2005. – 306 с. : ил.
65. *Каптерев, П. Ф.* Избранные педагогические сочинения / [вступ. статья П. А. Лебедева, с. 7–34] ; под ред. А. М. Арсеньева. – Москва : Педагогика, 1982. – 704 с. – (Педагогическая библиотека). – Библиогр. – 704 с. – (Педагогическая библиотека). – Библиогр.
66. *Каптерев, П. Ф.* Педагогический процесс // Каптерев П. Ф. Избранные педагогические сочинения. – Москва : Педагогика, 1982. – С. 163–232. – URL: http://elib.gnpbu.ru/textpage/download/html/?book=kapterev_izbrannye-pedagogicheskie-sochineniya_1982&bookhl (дата обращения : 15.12.2023).
67. *Коган, Г. М.* Вопросы пианизма. Избранные статьи / Г. М. Коган. – Москва : Советский композитор, 1968. – [Вып. 1]. – 462 с. : нот., ил. – На обл. только частное заглавие.
68. *Коган, Г. М.* Работа пианиста / Г. М. Коган. – 4-е изд. – Москва : Классика-XXI, 2004. – 201, [2] с. : нот. – (Секреты фортепианного мастерства). – ISBN 5-89817-080-4.
69. *Комаровских, Г. В.* Агогическая организация как отражение исполнительского стиля В. В. Софроницкого: на примере его звукозаписей : спец. 17.00.02 : дис. ... канд. искусств. / Григорий Владимирович Комаровских ; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2018. – 301 с.

70. *Корыхалова, Н. П.* В общении с музыкой : статьи и рецензии разных лет / Наталия Корыхалова. – Санкт-Петербург : Композитор - Санкт-Петербург, 2011. – 388, [3] с. : ноты.; – ISBN 978-5-7379-0446-3.

71. *Корыхалова, Н. П.* За вторым роялем : работа над музыкальным произведением в фортепианном классе / Н. П. Корыхалова. – Санкт-Петербург : Композитор, 2006. – 549, [2] с. : нот. – Библиогр.: с. 541–549. – ISBN 5-7379-0307-9.

72. *Краевский, В. В.* Проблемы научного обоснования обучения : (методол. анализ) / В. В. Краевский ; Науч.-исслед. ин-т общей педагогики АПН СССР. – Москва : Педагогика, 1977. – 264 с.

73. *Кремлев, Ю. А.* Ленинградская государственная консерватория. 1862-1937 : [Обзор деятельности] / Ю. А. Кремлев. – Москва : Музгиз, 1938 (Л. : Тип. им. Ив. Федорова). – 179 с., 8 вкл. л. : ил.

74. *Кузнецова, Е. О.* Исторические предпосылки становления музыкально-педагогического профильного обучения в российской школе / Е. О. Кузнецова // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сб. ст. по материалам V Междунар. науч.-практ. конф. / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена ; ред.-сост. М. В. Воротной, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – Санкт-Петербург : Изд-во Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена, 2013. – Ч. 1. – С. 112–125. – ISBN 978-5-8064-1899-0.

75. *Кузнецова, Е. О.* Музыкально-педагогическая подготовка учащихся в условиях профильного обучения : спец. 13.00.02 : дис. ... канд. пед. наук / Елена Олеговна Кузнецова ; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2009. – 165 с. : ил.

76. *Култышев, М. В.* Восемь лучших лет моей жизни / М. В. Култышев, В. В. Дудин // Musicus : вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2016. – № 4 (48). – С. 20а–21. – ISSN 2072-0262.

77. *Курганская, О. А.* Обучение игре на фортепиано в России : этапы и стадии : XIX – XXI вв. : 13.00.08 : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08

/ Ольга Александровна Курганская ; [Место защиты: Моск. пед. гос. ун-т]. – Москва, 2008. – 189 с. : ил.

78. *Кым Бора*. М. Н. Баринава – исполнитель, педагог, исследователь : спец. 17.00.02 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Кым Бора ; [Место защиты: Саратов. гос. консерватория им. Л.В. Собинова]. – Саратов, 2016. – 27 с.

79. Ленинградская консерватория в воспоминаниях : В 2 кн. / [Под общ. ред. и с предисл. Г. Г. Тигранова]. – Л. : Ленингр. отд-ние, 1987. Кн. 1. – Ленинград : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1987. – 253, [1] с., [8] л. ил. : ил.

80. Ленинградская консерватория в воспоминаниях : В 2 кн. / [Под общ. ред. и с предисл. Г. Г. Тигранова]. – 2-е изд., доп. – Л. : Музыка, 1987-1988. Кн. 2. – 1988. – 278 с., [8] л. ил. : ил. – ISBN 5-7140-0020-X : Б. ц.

81. *Леонтьев, А. Н.* Лекции по общей психологии : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающ. по спец. «Психология» / А. Н. Леонтьев ; под ред. Д. А. Леонтьева, Е. Е. Соколовой. – 5-е изд., стер. – Москва : Смысл : Academia, 2010. – 509, [2] с., [1] л. портр. – ISBN 978-5-89357-230-8 («Смысл»).

82. *Лихачев, Б. Т.* Педагогика : курс лекций / Б. Т. Лихачев ; под ред. В. А. Сластенина. – Москва : ВЛАДОС, 2010. – 647 с. – ISBN 978-5-691-01654-7.

83. *Лихачев, Б. Т.* Проблемы целостности в воспитании / Б. Т. Лихачев // Советская педагогика. – 1986. – № 5. – С. 59–63.

84. *Лу Юань*. Профессиональная подготовка китайских пианистов на основе интегративного подхода / Лу Юань ; науч. рук. Г. С. Голошумова // Актуальные вопросы развития современного общества, экономики и профессионального образования : материалы XVII Междунар. молодеж. науч.-практ. конф., г. Екатеринбург, 25 марта 2020 г. / Рос. гос. проф.-пед. ун-т. – Екатеринбург : РГППУ, 2020. – Т. 2. – С. 163–166.

85. *Лю Сыхань*. Актуальные вопросы развития китайского фортепианного образования на современном этапе / Лю Сыхань // *Bulletin of the International Centre of Art and Education* = Бюллетень Междунар. центра «Искусство и образование». – 2022. – № 2. – С. 120–133. – ISSN 2618-6942. – URL: <http://www.art-in-school.ru/bul/2022-2.pdf> (дата обращения: 04.05.2023).

86. *Лю Сыхань*. Анализ некоторых технических трудностей и методы работы над ними в процессе игры на фортепиано / Лю Сыхань // *Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сборник научных трудов / ред.-сост. М. В. Воротной ; науч. ред. Р. Г. Шитикова.* – Санкт-Петербург : СКИФИЯ-ПРИНТ, 2021. – С. 120–124. – ISBN 978-5-98620-615-8.

87. *Лю Сыхань*. Влияние русской фортепианной школы на китайское фортепианное образование / Лю Сыхань // *Международные научные студенческие чтения – 2023 : сборник статей III Междунар. науч.-практ. конф., (18 декабря 2023 г. в Петрозаводске) : в 2 ч.* – Петрозаводск : МЦНП «НОВАЯ НАУКА», 2023. – Часть 1. – С. 41–46. – ISBN 978-5-00215-199-8. – ISBN 978-5-00215-207-0 (Часть 1). – URL: <https://www.sciencen.org/assets/Kontent/Konferencii/Arhiv-konferencij/KOF-940.-CHast-1.pdf> (дата обращения: 23.12.2023).

88. *Лю Сыхань*. Некоторые проблемы и тенденции современного фортепианного образования в Китае и России / Лю Сыхань // *Ученые записки : электрон. науч. журн. Курск. гос. ун-та.* – 2021. – № 3 (59). – С. 233–241. – ISSN 2074-1774. – URL: https://api-mag.kursksu.ru/api/v1/get_pdf/4067/ (дата обращения: 04.05.2023).

89. *Лю Сыхань*. О некоторых психолого-педагогических аспектах работы с детьми на начальном этапе обучения игре на фортепиано / Лю Сыхань // *Гуманитарное пространство. Международный альманах = Humanity space. International almanac.* – 2021. – Т. 10. – № 3. – С. 343–349. – ISSN 2226-0773.

90. *Лю Сыхань*. О педагогических принципах выдающихся представителей Ленинградской фортепианной школы XX века // Лю Сыхань // Bulletin of the International Centre of Art and Education = Бюллетень Междунар. центра «Искусство и образование». – 2022. – № 4. – С. 413–426. – ISSN 2618-6942. – URL: <http://www.art-in-school.ru/bul/2022-4.pdf> (дата обращения: 04.05.2023)

91. *Лю Сыхань*. Особенности фортепианного образования в российских педагогических вузах и институтах искусств / Лю Сыхань // Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве – 2021 : сборник материалов IV Междунар. науч.-практ. конф. (Белгород, 26–27 октября 2021 года) : в 3 т. / отв. ред.: О. Н. Хмельницкая, Т. И. Карачарова, Н. В. Васильева. – Белгород : БГИИК, 2022. – Т. 1. – С. 189–195.

92. *Лю Сыхань*. Этюд Скрябина *gis-moll op. 8 № 9* : исполнительские особенности / Лю Сыхань // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов / ред.-сост. Н. И. Верба, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – Санкт-Петербург : Астерион, 2021. – Вып. 16. – С. 129–132. – ISBN 978-5-00188-091-2.

93. *Майкапар, С. М.* Музыкальное исполнительство и педагогика : из неизданных трудов / С. М. Майкапар ; [вступ. ст. : А. Е. Майкапар]. – Челябинск : Music production international, 2006. – 219 с. : нот. – ISBN 9628-0136-9.

94. *Малинковская, А. В.* Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования : учебное пособие / А. В. Малинковская. – Москва : Владос, 2005. – 381 с. – ISBN 5-691-01306-8.

95. *Мальцева, Е. А.* Абсолютный слух и методы его развития / Е. А. Мальцева // Музыкальная психология : хрестоматия / сост. М. С. Старчеус. – М., 1992. – С. 21–31.

96. *Мальцева, Е. А.* Основные элементы слуховых ощущений / Екатерина Алексеевна Мальцева. – Москва, 1925. – 32 с. – (Труды Гос. ин-та муз. науки : сб. работ физиолого-психологической секции, вып. 1.).
97. *Мальцев, С. М.* Метод Лешетицкого : [монография] / С. М. Мальцев. – Санкт-Петербург : ВВМ, 2005. – 222 с. : ил., нот.; 30 см. – (Серия "Путь к виртуозности"; вып. 2.); ISBN 5-9651-0121- X
98. Мастера советской пианистической школы : очерки / под ред. А. Николаева. – Москва : Музгиз, 1961. – 238 с.
99. *Мильштейн, Я. И.* Советы Шопена пианистам / Я. И. Мильштейн. – Москва : Музыка, 1967. – 119 с. : 3 л. ил. : нот. ил.
100. *Назайкинский Е.* О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1972 – 383 с. : черт., нот. ил.
101. *Нейгауз, Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры. Заметки педагога / Г. Г. Нейгауз. – 6-е изд. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань, 2017. – 264 с. – ISBN 978-5-8114-1895-4. – ISBN 978-5-91938-196-9.
102. *Николаев, Л. В.* Статьи и воспоминания современников. Письма : к 100-летию со дня рождения / Л. В. Николаев. – Ленинград : Советский композитор, Ленингр. отд-ние, 1979. – 326 с.
103. *Николаева, Е. В.* Музыкальное образование в России : ист.-теорет. и пед. аспекты : спец. 13.00.01 «Общая педагогика» : спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения музыке» : автореф. дис. ... д-ра пед. наук / Е. В. Николаева ; Моск. пед. гос. ун-т. – Москва, 2000. – 63 с.
104. *Ню Яцянь.* О фортепианной педагогике в современном Китае / *Ню Яцянь* // Преподаватель XXI век. – 2009. – №2-1. – С. 108–112.
105. *Овсянкина, Г. П.* Музыкальная психология : учеб. для фактов музыки пед. ун-тов, консерваторий и гуманитар. вузов / Г. П. Овсянкина ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург : Союз художников, 2007. – 239 с. – ISBN 978-5-8128-0075-8.
106. *Овсянкина, Г. П.* Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века : школа Д. Д. Шостаковича : монография

/ Г. П. Овсянкина. – Санкт-Петербург : Композитор, 2003. – 323 с. : ноты, табл. – Загл. обл. : Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича : монография: в 2-х книгах. Кн. 1. – ISBN 5-7379-0232-3.

107. *Овсянкина, Г. П.* Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича : монография. Кн. 2. Приложения / Г. П. Овсянкина. – Санкт-Петербург : Композитор, 2003. – 132 с. : ноты. – Загл. обл. : Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX : школа Д. Д. Шостаковича: монография : в 2-х книгах. Кн. 2. Приложения. – Список фортепианных сочинений Г. Г. Белова, О. А. Евлахова, В. Л. Наговицина, Г. Г. Окунева, Г. В. Свиридова, Б. И. Тищенко, Д. А. Толстого, В. А. Успенского, Г. И. Уствольской, Б. А. Чайковского : с. 124–131. – ISBN 5-7379-0232-3.

108. *Перельман, Н. Е.* В классе рояля : Корот. рассуждения / Натан Перельман. – 4-е изд., доп. – Ленинград : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1986. – 79 с. : нот. ил.; 20 с.

109. *Петрушин, В. И.* Музыкальная психология : учеб. пособие для вузов / В. И. Петрушин. – 2-е изд. – Москва : Трикста : Акад. проект, 2008. – 398, [1] с. : табл. – (Gaudeamus). – ISBN 978-5-8291-0961-5.

110. *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. – ISSN 2071-6427.

111. *Рапацкая, Л. А.* Формирование художественной культуры учителя музыки в условиях высшего музыкально-педагогического образования : спец. : 13.00.02 – Методика преподавания музыки ; 13.00.01 – Теория и история педагогики : автореф. дис. ... д-ра пед. наук / Л. А. Рапацкая ; Моск. гос. заоч. пед. ин-т. – Москва, 1991. – 37 с.

112. *Решетник, А. Д.* Музыкальные взгляды и принципы А. Д. Каменского / А. Д. Решетник // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – СПб., 2021. – № 4. – С. 140.
113. *Рубинштейн, С. Л.* Основы общей психологии / Сергей Рубинштейн. – Санкт-Петербург [и др.] : Питер, 2015, [т. е. 2014]. – 705, [7] с. – (Мастера психологии). – Библиогр. : с. 670–678 и в подстроч. примеч. – Алф. указ.: с. 679. – ISBN 978-5-496-01509-7.
114. *Савшинский, С. И.* Леонид Николаев : Пианист, композитор, педагог / С. И. Савшинский. – Ленинград ; Москва : Музгиз, 1950. – 190 с. : ил., нот. ил.
115. *Савшинский, С. И.* Леонид Владимирович Николаев : Очерк жизни и творческой деятельности / С. И. Савшинский. – Ленинград : Сов. композитор. [Ленингр. отд-ние], 1960. – 68 с., 1 л. портр. : ил.
116. *Савшинский, С. И.* Пианист и его работа / С. И. Савшинский ; под общ. ред. Л. А. Баренбойма. – 3-е изд. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2020. – 276 с. – ISBN 978-5-8114-2935-6.
117. *Савшинский, С. И.* Работа пианиста над музыкальным произведением / С. Савшинский. – Москва : Классика – XXI, 2004 (ПИК ВИНТИ). – 189, [2] с. : ноты.
118. *Савшинский, С. И.* Работа пианиста над техникой / С. И. Савшинский. – Ленинград : Музыка. [Ленингр. отд-ние], 1968. – 108 с.
119. *Савшинский, С. И.* Режим и гигиена работы пианиста / С. И. Савшинский. – Ленинград : Сов. композитор. [Ленингр. отд-ние], 1963. – 119 с.; 22 см.
120. *Серединская, В. А.* Развитие внутреннего слуха в классах сольфеджио / Вера Александровна Серединская. – Москва : Музгиз, 1962. – 92 с. : нот. ил.
121. *Сериков, В. В.* Личностный подход в образовании : концепция и технологии / Волгогр. гос. пед. ун-т. – Волгоград : Перемена, 1994. – 150 с. : ил. – ISBN 5-88234-061-6.

122. *Сухова, Л. Г.* Национальные и интернациональные аспекты российской музыкально-педагогической школы : 13.00.02 : автореф. дис. ... д-ра пед. наук / Ларисе Георгиевна Сухова ; Моск. гос. открытый пед. ун-т им. М. А. Шолохова. – Москва, 2005. – 53 с.

123. *Сухова, Л. Г.* Традиции Анны Николаевны Есиповой в контексте современной музыкальной педагогики / Л. Г. Сухова // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 6; URL : <https://science-education.ru/ru/article/view?id=15502> (дата обращения: 04.01.2023).

124. *Сы Цзяюй.* К вопросу о просветительской роли фортепианных традиционной педагогике / Сы Цзяюй, Е. Н. Яковлева // Ученые записки. электрон. науч. журн. Курск. гос. ун-та. – 2022 – № 1 (61). – С. 221–227. – URL: https://api-mag.kursksu.ru/api/v1/get_pdf/4380/(дата обращения: 26.10.2022).

125. *Сы Цзяюй.* Педагогическая роль фортепианных транскрипций на традиционном материале в современном музыкальном образовании Китая : спец. 5.8.2 : дис. ... канд. пед. наук / Сы Цзяюй ; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена». – Санкт-Петербург, 2023. – 202 с. : ил.

126. Теоретические основы процесса обучения в советской школе / [В. В. Краевский, И. Я. Лернер, И. К. Журавлев и др.] ; под ред. В. В. Краевского, И. Я. Лернера АПН СССР, НИИ общ. педагогики. – Москва : Педагогика, 1989. – 316, [2] с. – (Образование. Педагогические науки. Общая педагогика). – Библиогр.: с. 309–317.

127. *Теплов, Б. М.* Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов ; Рос. акад. наук, Ин-т психологии. – Москва : Наука, 2003. – 377, [1] с. : портр., нот. – (Серия «Памятники психологической мысли»).

128. *Толстой, Д. А.* Для чего все это было : Воспоминания [композитора] / Д. А. Толстой. – СПб. : Библиополис : Композитор, 1995. – 622,[1] с. : ил.; 22 см.; ISBN 5-7435-0116-5 (В пер.) : Б. ц.

129. *Федорович, Е. Н.* История профессионального музыкального образования в России (XIX–XX века) : учеб. пособие для студентов пед. вузов по спец. 030700 – муз. образование / Е. Н. Федорович; М-во образования Рос. Федерации. Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2001. – 139 с. – ISBN 5-7186-0288-3.
130. *Федорович, Е. Н.* Российские пианисты XX века / Е. Н. Федорович. – Екатеринбург, 2020. – 146 с.
131. *Федорович, Е. Н.* Русская пианистическая школа как педагогический феномен : монография / Е. Н. Федорович. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 238 с. – ISBN 978-5-4458-8903-8
132. *Фейнберг, С. Е.* Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – Москва : Классика-XXI, 2003. – 335,[3] с. : портр., нот. – (Секреты фортепианного мастерства). – ISBN 5-89817-055-3.
133. Фортепианное искусство на рубеже XX – XXI веков : проблемы современного творчества, исполнительства, педагогики : межвуз. сб. науч. тр. / под общ. ред. О. Ю. Кошелева; сост. М. В. Воротной ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург : РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 214 с. : ноты, рис. – ISBN 5-8064-0797-7.
134. *Хань Мо.* Традиции российской фортепианной педагогики в контексте совершенствования профессиональной подготовки китайских учащихся-пианистов : спец. 13.00.02 : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Хань Мо ; [Место защиты: Моск. пед. гос. ун-т]. – Москва, 2019. – 23 с.
135. *Хентова, С. М.* Шостакович – пианист / С. М. Хентова. – Ленинград : Музыка, 1964. – 91 с. : нот. примеч. ; 4 л. : портр.
136. *Хуан Кань.* Педагогические принципы обучения петербургской фортепианной школы XX века / Хуан Кань // Sciences of Europe. – 2022. – № 98. – С. 54–57. – ISSN 3162-2364.
137. *Хуан Пин.* Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы / Хуан Пин ;

Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург : Астерион, 2009. – 158 с. – ISBN 978-5-94856-525-5.

138. *Цзян Н.* Роль А. Татурияна и Т. Кравченко в формировании фортепианной школы Центральной консерватории музыки Пекина / Цзян Н. // *Bulletin of the International Centre of Art and Education.* – 2022. – № 6. – С. 235-245. – e-ISSN 2618-6942.

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

140. *Цыпин, Г. М.* Музыкальное исполнительское искусство : теория и практика / Г. М. Цыпин. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. – 318, [1] с. – ISBN 5-89329-404-1.

141. *Чжан Сяоцзя.* Реализация теории и практики российской фортепианной педагогики в музыкальных школах Китая : спец. 5.8.2 : дис. ... канд. пед. наук / Чжан Сяоцзя; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена». – Санкт-Петербург, 2023. – 200 с. : ил.

142. *Чэнь Янань.* Проблемы профессионального фортепианного образования Китая: описание и обобщение / Чэнь Янань // *Философия и культура.* – 2020. – № 9. – С. 46–57.

143. *Шапошников, В. Ю.* Владимир Нильсен : служение музыке / Владимир Шапошников ; Киров. гос. универсальная обл. науч. библиотека им. А. И. Герцена. – Киров : ИД «Герценка», 2014. – 183 с. : портр., фото, нот. примеч. – ISBN 978-5-4338-0183-7.

144. *Шапошников, В. Ю.* Владимир Нильсен. Вятские встречи. Воспоминания о выдающемся пианисте. Глава вторая. – URL: <https://vladimirshaposhnikov.narod.ru/nilsen.htm> (дата обращения: 18.01.2024).

145. *Школяр, Л. В.* Музыкальное искусство как учебный предмет в начальной школе : в системе развивающего обучения : 13.00.01 : автореф. дис. ... д-ра пед. наук. – Москва, 1999. – 43 с.

146. *Шостакович, Д. Д.* Знать и любить музыку. Беседа с молодежью / Д. Д. Шостакович. – Москва : [Молодая гвардия], 1958. – 15 с.

147. *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. – ISSN 1997-4558.

148. *Юдин, А. П.* Национальная идея в русской музыкальной педагогике XIX века : спец. 13.00.02 – теория и методика обучения и воспитания (музыка) : дис. д-ра пед. наук / А. П. Юдин ; [место защиты : Моск. пед. гос. ун-т]. – Москва, 2004. – 407 с.

149. *Юдин, А. П.* Русская музыкальная педагогика и современные проблемы музыкального образования / А. П. Юдин, Е. И. Захаренкова. – Москва : Ритм, 2015. – 230 с. – ISBN 978-5-98422-258-7.

150. *Якиманская, И. С.* Технология личностно-ориентированного образования / И. С. Якиманская ; отв. ред. М. А. Ушакова. – Москва : Сентябрь, 2000. – 175 с. : портр. – (Б-ка журнала «Директор школы» ; Вып. 7). – ISBN 5-88753-039-1.

151. *Янь Цзе.* Система подготовки педагога-музыканта для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано в университетах КНР : дис. ... канд. пед. н. : 13.00.02 / Янь Цзе; [Место защиты: Московский государственный институт культуры]. – СПб., 2019. – 188 с.

на английском языке:

152. *Jacobson, J. M.* Professional piano teaching : a comprehensive piano pedagogy textbook / Jeanine M. Jacobson ; edited by E.L. Lancaster and

Albert Mendoza. Los Angeles : Alfred Music, 2015. – Vol 1. – 428 p. : ill., music. – ISBN 9781470626495 (v. 1) .

153. *Jacobson, J. M.* Professional piano teaching : a comprehensive piano pedagogy textbook / Jeanine M. Jacobson ; edited by E. L. Lancaster and Albert Mendoza. – Los Angeles : Alfred Music, 2015. – Vol. 2. – 452p. : ill., music. – ISBN 9780739081693 (v. 2)

154. *Mach, E.* Contemporary class piano / Elyse Mach. – New York : Oxford University Press, 2022. – x xxii, 688 p. : ill. – ISBN 9780190078300.

155. *Swinkin, J.* Teaching Performance : a Philosophy of Piano Pedagogy / Jeffrey Swinkin. – B. m.: Springer, 2015 ((July 20)). – 252 p. – ISBN 978-3319125152.

156. The Oxford handbook of music performance / editor: Gary E. McPherson. – New York : Oxford University Press, 2021. – Vol 1. – xxii, 714p. – ISBN 9780190056285.

157. The Oxford handbook of music performance / editor: Gary E. McPherson. – New York : Oxford University Press, 2022. – Vol 2. – xxiii, 621p. – ISBN 9780190058869.

158. *Thompson, M. B.* Fundamentals of Piano Pedagogy : fuelling Authentic Student Musicians from the Beginning / by Merlin B. Thompson. – Cham : Springer International Publishing : Imprint: Springer, 2018. – <https://lccn.loc.gov/2019750204>. – 1 online resource (VIII, 99 pages).

на китайском языке:

159. *Бин Мэн.* Формирование и развитие китайской фортепианной культуры / Бин Мэн. – Пекин : Китайское издательство ИКМ, 1996. – 181 с. : ил. – ISBN 978-7-8012-9006-9. – 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展 (M) / 卞萌 // 华乐出版社. – 1996. – 181页. – ISBN 978-7-8012-9006-9.

160. Ван Бэйгуан. Об особенностях просветительского образования русской фортепианной школы / Ван Бэйгуан // Голос Желтой реки. – 2019. – № 7. – С. 46–47. – ISSN 1004-6127. 王北光. 漫谈俄罗斯钢琴学派启蒙教育的特点 (J) / 王北光 // 黄河之声. – 2019. – 第7期. – 第46–47页. – ISSN 1004-6127.

161. Ван Дандан. Краткая история зарубежной музыки : учеб. пособие / Ван Дандан. – Шанхай : Шанхайское муз. изд-во, 2007. – 176 с. : ил. – ISBN 978-7-8075-1089-5. 王丹丹. 外国音乐简史 (M) / 王丹丹. – 上海 : 上海音乐出版社, 2007. – 176页. – ISBN 978-7-8075-1089-5.

162. Ван Ин. Реформа и инновационная практика познания фортепианного образования и преподавания в университетах / Ван Ин // Музыка и образование : исследование силы распространения. – 2019. – № 22. – С. 251. – ISSN 2096-3866. 万莹. 高校钢琴教育教学的改革与创新认识实践 (J) / 万莹 // 传播力研究. – 2019. – 第22期. – 第251页. – ISSN 2096-3866.

163. Ван Цзютун. Внешняя ссылка на теорию преподавания фортепиано в китайских университетах в новом веке / Ван Цзютун // Литература и искусство : исследование музыки. – 2011. – № 6. – С. 93–104. – ISSN 0512-7939. 王九彤. 新世纪以来我国高校钢琴教学理论的对外借 (J) / 王九彤 // 音乐研究. – 2011. – 第6期. – 第93–104页. – ISSN 0512-7939.

164. Ван Чжичэн. Российские музыканты в Шанхае : учеб. пособие / Ван Чжичэн. – Шанхай : Изд-во Шанхайской консерватории музыки, 2007. – 579 с. : ил. – ISBN 978-7-8069-2254-5. 汪之成. 俄侨音乐家在上海 (M) / 汪之成. – 上海 : 上海音乐学院出版社, 2007. – 579页. – ISBN 978-7-8069-2254-5.

165. Ван Юэчжи. Анализ актуальности Чахаловского и современного китайского фортепианного образования / Ван Юэчжи // Художественное образование. – 2017. – № 4. – С. 231–232. – ISSN 1002-8900. 王越之. 查哈洛夫与中国近现代钢琴教育的相关性分析 (J) / 王越之 // 艺术教育. – 2017. – 第4期. – 第231–232页. – ISSN 1002-8900.

166. Государственная программа "Интернет+"// Национальный циркуляр № 40 от 2015 года. URL: <https://baike.baidu.com/item/“互联网%2B”行动计划/17853938?fr=aladdin>. “互联网+”行动计划// 2015年第40号国家通告. URL: <https://baike.baidu.com/item/“互联网%2B”行动计划/17853938?fr=aladdin>

167. Ин Шижень. Методика фортепиано : учеб. пособие / Ин Шижень. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 2007. – 194 с. : ил. – ISBN 978-7-1030-3222-0. 应诗真. 钢琴教学法 (M) / 应诗真. – 北京 : 人民音乐出版社, 2007. – 194页. – ISBN 978-7-1030-3222-0.

168. Ке Ганг. О различиях китайского и русского фортепианного образования / Ке Ганг // Китайская музыка. – 2010. – № 2. – С. 234–237. – ISSN 1002-9923. 柯刚. 试论中、俄钢琴教育之差异 (J) / 柯刚 // 中国音乐. – 2010. – 第2期. – 第234–237页. – ISSN 1002-9923.

169. Ли Делонг. Введение в музыкальное образование в высшем педагогическом университете : учеб. пособие / Ли Делонг. – Шанхай : Изд-во Шанхайской консерватории музыки, 2004. – 198 с. : ил. – ISBN 978-7-8069-2048-0. 李德隆. 高师音乐教育学概论 (M) / 李德隆. – 上海 : 上海音乐学院出版社, 2004. – 198页. – ISBN 978-7-8069-2048-0.

170. Ли Сяои. Об индивидуальности художественного образования в обычных вузах из учебного плана музыкального образования

в трех университетах Китая и России / Ли Сяои // Сто произведений искусства. – 2010. – № 2. – С. 208–213. – ISSN 1003-9104. 李肖一. 从中俄三所高校音乐教育课程设置看高师艺术教育的个性 (J) / 李肖一 // 艺术百家. – 2010. – 第2期. – 第208–213页. – ISSN 1003-9104.

171. *Ли Цзин.* Дискуссия о повышении качества университетского фортепианного образования / Ли Цзин // Северная музыка. – 2018. – № 19. – С. 124–125. – ISSN 1002-767X. 李晶. 提高大学钢琴教育教学的质量探讨 (J) / 李晶 // 北方音乐. – 2018. – 第9期. – 第124–125页. – ISSN 1002-767X.

172. *Лин Лин.* Размышления и практика по расширению методов преподавания фортепиано в университетах / Лин Лин // Оценка искусства. – 2019. – № 14. – С. 100–101. – ISSN 1008-3359. 林林. 高校钢琴教学方式拓展的思考与实践 (J) / 林林 // 艺术评鉴. – 2019. – 第14期. – 第100–101页. – ISSN 1008-3359.

173. *Лин Цзинь.* Различия между китайским и российским фортепианным образованием / Лин Цзинь // Оценка искусства. – 2019. – № 4. – С. 102–104. – ISSN 1008-3359. 林靖怡. 中俄钢琴教育的差异 (J) / 林靖怡 // 艺术评鉴. – 2019. – 第4期. – 第102–104页. – ISSN 1008-3359.

174. *Лю Пей.* Практика и теоретическое изучение музыкального образования : учеб. пособие / Лю Пей. – Шанхай : Шанхайское муз. изд-во, 2004. – 278 с. : ил. – ISBN 978-7-8066-7568-7. 刘沛. 音乐教育的实践与理论研究 (M) / 刘沛. – 上海 : 上海音乐出版社, 2004. – 278页. – ISBN 978-7-8066-7568-7.

175. *Лю Ян.* Сравнительное исследование учебных программ специальностей фортепианного исполнительства в китайских и российских

университетах / Лю Ян // Создание музыки. – 2012. – № 12. – С. 170–172. – ISSN 0513-2436. 刘洋. 中俄高校钢琴表演专业课程设置的比较研究 (J) / 刘洋 // 音乐创作. – 2012. – 第12期. – 第170–172页. – ISSN 0513-2436.

176. *Лян Маочунь*. Китайская современная музыка : учеб. пособие / Лян Маочунь. – Шанхай : Изд-во Шанхайской консерватории музыки, 2004. – 257с. : ил. – ISBN 978-7-8069-2074-9. 梁茂春. 中国当代音乐 (M) / 梁茂春. – 上海 : 上海音乐学院出版社, 2004. – 257页. – ISBN 978-7-8069-2074-9.

177. *Лян Хунлянь*. Анализ базовой структуры системы педагогического фортепианного искусства Нейгауз / Лян Хунлянь // Голос Желтой реки. – 2014. – № 17. – С. 47–48. – ISSN 1004-6127. 梁宏亮. 涅高兹钢琴教学艺术体系的基本架构探析 (J) / 梁宏亮 // 黄河之声. – 2014. – 第17期. – 第47–48页. – ISSN 1004-6127.

178. *Ми Шель*. Сравнительное исследование систем преподавания фортепиано в современных китайских и российских университетах / Ми Шель // Голос Желтой реки. – 2016. – № 15. – С. 13–14. – ISSN 1004-6127. 米雪. 当代中俄高校钢琴教学体系比较初探 (J) / 米雪 // 黄河之声. – 2016. – 第15期. – 第13–14页. – ISSN 1004-6127.

179. *Мэн Линшуай*. Записки русской фортепианной школы : учеб. пособие / Мэн Линшуай. – Чанчунь : Северо-восточный педагогический, 2013. – 228 с. : ил. – ISBN 978-7-5681-0307-7. 孟令帅. 俄罗斯钢琴学派笔记 (M) / 孟令帅. – 长春 : 东北师范大学出版社, 2013. – 228页. – ISBN 978-7-5681-0307-7.

180. *Се Цзясин*. Музыкальное образование и педагогическая методика : учебное пособие / Се Цзясин. – Пекин : Издательство высшего

образования, 2006. – 238 с. : ил. – ISBN 978-7-0402-0298-4. 谢嘉幸. 音乐教育与教学法 (M) / 谢嘉幸. – 北京 : 高等教育出版社, 2006. – 238页. – ISBN 978-7-0402-0298-4.

181. *Сонг Яояо.* О методике преподавания инструментальной музыки в среднем и верхнем Хэйлунцзяне / Сонг Яояо // Драматический театр (Первая половина месяца). – 2013. – № 2. – С. 45. – ISSN 1007-0125. 宋尧尧. 黑龙江中上游器乐教学方法之初探(J) / 宋尧尧 // 戏剧之家 (上半月). – 2013. – 第2期. – 第45页. – ISSN 1007-0125.

182. *Сюй Инь.* Об анализе методов преподавания фортепиано / Сюй Инь // Голос Желтой реки. – 2018. – № 8. – С. 93. – ISSN 1004-6127. 徐寅. 浅谈关于钢琴教学的方法分析(J) / 徐寅 // 黄河之声. – 2018. – 第8期. – 第93页. – ISSN 1004-6127.

183. *Сюй Цупин.* Исследование по реформе преподавания фортепианного аккомпанемента в рамках совместного проекта китайских и российских университетов / Сюй Цупин // Голос Желтой реки. – 2016. – № 33. – С. 19. – ISSN 1004-6127. 徐族屏. 中俄高校联合办学框架下钢琴伴奏教学改革研究(J) / 徐族屏 // 黄河之声. – 2016. – 第33期. – 第19页. – ISSN 1004-6127.

184. *Сюн Вэнь.* Исполнение и преподавание русской фортепианной школы / Сюн Вэнь // Голос Желтой реки. – 2019. – № 19. – С. 131–132. – ISSN 1004-6127. 熊文. 俄罗斯钢琴学派的演奏与教学(J) / 熊文 // 黄河之声. – 2019. – 第19期. – 第131–132页. – ISSN 1004-6127.

185. *Сяонин Л.* Анализ фортепианного просвещения в музыкальном образовании детей / Сяонин Л. // Драматург. Хэйлунцзян. –

2011. – Вып. 3. – С. 152–153. 李晓宁。钢琴教育在儿童音乐教育中的分析/
李晓宁 // 黑龙江. – 2011. – №3. – С. 152–153.
186. *Фан Вейчи*. Прыжок в ритм Кавказа : учеб. пособие / Фан Вейчи. – Пекин : Народное издательство, 2005. – 158 с. : ил. – ISBN 978-7-1030-2938-1. 樊慰慈. 飞跃高加索的琴韵(M) / 樊慰慈. – 北京 : 人民出版社, 2005. – 158页. – ISBN 978-7-1030-2938-1.
187. *Фан Хэсинь*. Дискуссия о преподавании и тренировке техники исполнения фортепиано с точки зрения законов спортивной психологии / Фан Хэсинь // Китайская музыка. – 2007. – № 3. – С. 205–207, 213. – ISSN 1002-9923. 樊禾心. 从运动心理规律试论钢琴演奏技术的教学与训练(J)/樊禾心 // 中国音乐. – 2007. – 第3期. – 第205–207, 213页. – ISSN1002-9923.
188. *Ху Ян*. Краткое введение в преподавание фортепианной игры в Санкт-Петербургской консерватории / Ху Ян // Хуан Чжун (Журнал Уханьской консерватории). – 2005. – № 3. – С. 92–96. – ISSN 1003-7721. 胡杨. 圣彼得堡音乐学院钢琴专业教学简论(J) / 胡杨 // 黄钟 (武汉音乐学院学报) . – 2005. – 第3期. – 第92–96页. – ISSN 1003-7721.
189. *Хуа Минлинг*. Введение в фортепианную музыку в китайском стиле : учеб. пособие / Хуа Минлинг. – Сычуань : Издательство Сычуаньского университета, 2009. – 236 с. : ил. – ISBN 978-7-5614-45877. 华明玲. 中国风格钢琴音乐概论(M) / 华明玲. – 四川 : 四川大学出版社. – 2009. – 236页. – ISBN 978-7-5614-45877.
190. *Хуан Пин*. Основатель фортепианного образования в современном российском высшем педагогическом университете : исследования профессора Н. А. Елинджиева / Хуан Пин // Симфония

(журнал Сианьской консерватории музыки). – 2018. – № 1. – С. 96–99. – ISSN 1003-1499. 黄萍. 俄罗斯当代高等师范钢琴教育开创者 — Н.А. 婕莲吉耶娃教授研究(J) / 黄萍 // 交响 (西安音乐学院报) . – 2018. – 第1期. – 第96–99页. – ISSN 1003-1499.

191. Хуан Хуань. Сравнение американского, русского и китайского преподавания фортепиано с точки зрения «практического музыкального образования» Эллиотт / Хуан Хуань // Северная музыка. – 2017. – № 20. – с. 164. – ISSN 1002-767X. 欢. 埃利奥特“实践音乐教育”视角下的美俄中钢琴教学之比较(J) / 黄欢 // 北方音乐. – 2017. – 第20期. – 第164页. – ISSN 1002-767X.

192. Хуан Цуйцин. Исследование реформы обучения игре на фортепиано на фоне «Интернет +» / Хуан Цуйцин // Художественная оценка. – 2021. – №12. – С. 67-80. 黄萃青. “互联网+”背景下钢琴教学改革探索 / 黄萃青 // 艺术评鉴. – 2021. – №12. – С. 67-80.

193. Хуан Цуйцин. Анализ фортепианного образования в современных университетах / Хуан Цуйцин // Великолепный вид (форум). – 2018. – № 11. – С. 157–158. – ISSN 2095-8250. 黄萃青. 探讨现代高校钢琴教育的现状与对策(J) / 黄萃青 // 大观 (论坛). – 2018. – 第11期. – 第157–158页. – ISSN 2095-8250.

194. Цай Юн. Важность обучения нотной грамоте в обучении детей игре на фортепиано / Цай Юн // Не только музыка. – Шаньдун, 2013. – Вып. 10. – С. 164–165. 蔡勇. 音乐素养在儿童钢琴教学中的重要性 / 蔡勇 // 山东音乐. 2013. – №10. – С. 164–165.

195. *Цзэн Сяоан.* Этюд по музыкальному стилю китайского фортепиано : учеб. пособие / Цзэн Сяоан. – Пекин : Китайское коммерческое издательство, 2010. – 221 с. : ил. – ISBN 978-7-5103-0316-6.
–曾晓安. 中国钢琴音乐风格研究 (M) / 曾晓安. –北京 : 中国商务出版社, 2010. –221页. – ISBN 978-7-5103-0316-6.

196. *Цзя Ронхуи.* Влияние западных фортепианных методик на развитие китайского фортепианного образования / Цзя Ронхуи // Северная музыка. – 2015. – № 6. – С. 3. – ISSN 1002-767X. 贾茸惠. 中国钢琴教育事业发展中西方钢琴学的启示(J) / 贾茸惠 // 北方音乐. – 2015. – 第6期. – 第3页. – ISSN 1002-767X.

197. *Цзян Фан.* Изучение практики преподавания фортепиано с точки зрения современной теории образования / Цзян Фан // Дом драмы. – 2021. – №11. – С. 35-40. 蒋帆. 现代教育理论视角下钢琴教学实践方式探索 / 蒋帆 // 戏剧之家. – 2021. – №11. – С. 35-40.

198. *Чен Хонг.* Пионер современного музыкального образования в Китае : избранные произведения Чен Хонга / Чен Хонг.– Нанкин : Издательство Нанкинского педагогического университета, 2008. – 398 с. : ил. – ISBN 978-7-8110-1764-9. 陈洪. 中国现代音乐教育的开拓者——陈洪文选(M) / 陈洪. –南京: 师范大学出版社, 2008. – 398页. – ISBN 978-7-8110-1764-9.

199. *Чжан На.* Дискуссия о национализации фортепианного образования в колледжах и университетах / Чжан На // Современная музыка. – 2019. – № 10. – С. 50–51. – ISSN 1007-2233. 张娜. 高校钢琴教育民族化问题探讨(J) / 张娜 // 当代音乐. – 2019. – 第10期. – 第50–51页. – ISSN 1007-2233.

200. Чжан На. Дискуссия о системе учебных программ по фортепиано в российских высших учебных заведениях / Чжан На // Исследование искусства. – 2013. – № 1. – С. 92–93. – ISSN 1673-0321. 张娜. 对于俄罗斯高师音乐教育中钢琴课程体制的探讨 (J) / 张娜 // 艺术研究. – 2013. – 第1期. – 第92-93页. – ISSN 1673-0321.

201. Чжао Сяошэн. Дао исполнения фортепиано : учеб. пособие / Чжао Сяошэн. – Шанхай : Шанхайское всемирное книжное издательство, 1999. – 411с. : ил. – ISBN 978-7-5062-4062-8. 赵晓生. 钢琴演奏之道 (M) / 赵晓生. – 上海 : 上海世界图书出版公司, 1999. – 411页. – ISBN 978-7-5062-4062-8.

202. Чжао Цзинься. Исследование университетской модели преподавания фортепиано / Чжао Цзинься // Музыка и образование : Современная музыка. – 2019. – № 6. – С. 8–9. – ISSN 1007-2233. 赵锦霞. 大学钢琴教学模式探究 (J) / 赵锦霞 // 当代音乐. – 2019. – 第6期. – 第8–9页. – ISSN 1007-2233.

203. Чжоу Вэй. История западного фортепианного искусства : учеб. пособие / Чжоу Вэй. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2003. – 186 с. : ил. – ISBN 978-7-8066-7236-5. 周薇. 西方钢琴艺术史 (M) / 周薇. – 上海 : 上海音乐出版社, 2003. – 186页. – ISBN 978-7-8066-7236-5.

204. Чжоу Вэймин. Многоплановое исследование фортепианного искусства : учеб. пособие / Чжоу Вэймин. – Пекин : Народное издательство, 2011. – 392с. : ил. – ISBN 978-7-0100-9845-6. 周为民. 钢琴艺术的多维度研究 (M) / 周为民. – 北京 : 人民出版社, 2011. – 392页. – ISBN 978-7-0100-9845-6.

205. *Чжоу Хайхонг*. Мир музыки и ее проявлений : учеб. пособие / Чжоу Хайхонг. – Пекин : Издательство Центральной Консерватории, 2004. – 260 с. : ил. – ISBN 978-7-8109-6076-2. 周海宏. 音乐与其表现的世界(M) / 周海宏. – 北京 : 中央音乐学院出版社, 2004. – 260页. – ISBN 978-7-8109-6076-2.

206. *Чжу Сяньби*. Преподавание музыки в высших учебных заведениях : дипломная работа / Чжу Сяньби, Сун Юньчао. – Гуйчжоу : Народное издательство, 1996. – 322 с. : ил. – ISBN 7-221-03925-9/G·1665. – 朱显碧, 高等师范院校音乐教学论稿 (M) / 朱显碧, 宋运超. – 贵州 : 人民出版社, 1995. – 322页. – ISBN 7-221-03925-9/G·1665.

207. Чэнь Вань, Ван Юй. Изучение учебных материалов для обучения игре на фортепиано / Чэнь Вань, Ван Юй // Северная музыка. – 2019. – №11. – С. 45-49. 陈婉, 王毓. 钢琴教学教材的研究 / 陈婉, 王毓 // 北方音乐. – 2019. – №11. – С. 45-49.

208. *Шан Ии*. Исследование внеклассного практического обучения игре на фортепиано в высших профессиональных учебных заведениях в рамках концепции преподавания русского фортепиано / Шан Ии // Голос Желтой реки. – 2018. – № 19. – С. 93. – ISSN 1004-6127. 商译. 俄罗斯钢琴教学理念下高职钢琴课外实践教学探究(J) / 商译 // 黄河之声. – 2018. – 第19期. – 第93页. – ISSN 1004-6127.

209. *Юн Тонцюань*. Метод преподавания музыки / Юн Тонцюань. – Чунцин : Издательство Юго-Западного университет, 2016. – 500 с. : ил. – ISBN 978-7-5621-8136-1. 雍敦全. 音乐教学法 (M) / 雍敦全 // 西南师范大学出版社. – 2016. – 500 页. – ISBN 978-7-5621-8136-1.

210. Юй Цзянань. Развитие режима онлайн-обучения игре на фортепиано в среде новых медиа / Юй Цзянань // Drama House. – 2021. – №1. – С. 35-39. 于佳楠。新媒体环境下线上钢琴教学模式的发展 / 于佳楠 // 戏剧之家. – 2021. – №1. – С. 35-39.

211. Ян Сяоин. Краткий анализ предварительной концепции «Интеллект + фортепианное образование» / Ян Сяоин, Ленг Чучу // Исследования в музыке. – 2020. – № 4. – С. 82–86. – ISSN 1004-2172. 杨小影, «智能+钢琴教育»初步构想浅析 (J) / 杨小影, 冷楚楚 // 音乐探索. – 2020. – 第4期. – 第82–86页. – ISSN 1004-2172.

212. Ян Фан. Исследование практики и теории образования фортепиано с междисциплинарной точки зрения / Ян Фан // Северная музыка. – 2019. – № 18. – С. 136–137. – ISSN 1002-767X. 杨帆. 跨学科视野下钢琴教育实践与理论的探索(J) / 杨帆 // 北方音乐. – 2019. – 第18期. – 第136–137页. – ISSN 1002-767X.

213. Ян Хунбин. Искусство китайской фортепианной музыки / Ян Хунбин. – Пекин : Издательство университета Цинхуа, 2012 . – 309 с. : ил. – ISBN 978-7-3022-8071-2. 杨洪冰. 中国钢琴音乐艺术(M) / 杨洪冰. –北京 : 清华大学出版社, 2012. – 309页. – ISBN 978-7-3022-8071-2.

214. Яо Ии. Исследование практики и применения обучения игре на фортепиано с точки зрения современной теории образования / Яо Ии // Grand View of Art. – 2020. – №14. – С. 3-10. 姚熠。基于现代教育理论视角的钢琴教学实践与运用研究 / 姚熠 // 艺术大观. – 2020. – №14. – С. 3-10.

215. Яо Мин. Историческая траектория и развитие фортепианного исполнительства и его образовательных форм / Яо Мин //

Культурно-просветительные материалы. – 2016. – № 26. – С. 70–71. – ISSN 1004-8359. 姚明. 钢琴表演及其教育形式的历史轨迹与发展 (J) / 姚明 // 文教资料. – 2016. – 第26期. – 第70–71页. – ISSN 1004-8359.

216. Яо Мин. Фортепианный репертуар музыкальной школы. Этюды китайских и русских композиторов / Яо Мин // Художественное образование. – 2014. – № 6. – С. 97–100. – ISSN 1002-8900. 姚明. 音乐院校钢琴曲目中俄罗斯作曲家练习曲(J) / 姚明 // 艺术教育. – 2014. – 第6期. – 第97–100页. – ISSN 1002-8900.