

УДК 159.9

DOI: 10.18413/2313-8971-2022-8-2-0-10

Ван В. 

Художественно-творческое развитие как стратегическая задача обучения пианистов в Китае

Белгородский государственный институт искусств и культуры,
ул. Королева 7, г. Белгород, 308033, Россия
super.weiting@yandex.ru

*Статья поступила 28 августа 2021; принята 10 июня 2022;
опубликована 30 июня 2022*

Аннотация. Художественно-творческое развитие – обязательный атрибут современного обучения пианистов, что находит убедительное отражение в теории музыкальной педагогики. Поиск путей его активизации чрезвычайно актуален, так как может принципиально изменить эффективность воспитания музыкантов. Причины недостаточного творческого развития пианистов много. Речь идет о нарушении концептуального принципа музыкальной педагогики «единства художественного и технического при ведущем художественном». *Цель статьи* – анализ причин недостаточного музыкально-художественного развития пианистов при обучении в Китае и России. *Методология исследования* основывается на разделении обучающихся пианистов на любителей и будущих профессионалов. Для ее достижения применен анализ целевых установок при обучении пианистов, отраженных в научных исследованиях. *Результаты:* если оценивать учебный процесс со стороны формирования техники пианистов, то крайние позиции в этом вопросе наблюдаются в музыкальных школах двух известных в Китае музыкантов: пианиста Лю Шикуня и профессора Лю Ниня. Первая отличается направленностью на музыкально-художественное развитие ребенка, вторая – на высокие исполнительские результаты, нужные для профессионального обучения. Эти установки в конкретной ситуации вполне обоснованы, но усиленное внимание к технической оснащенности пианистов, оправданной в подготовке пианистов-профессионалов, вступает в резкое противоречие при обучении пианистов-любителей. *Выводы.* Нацеленность на акцентированное техническое развитие всех пианистов является принципиальной ошибкой в фортепианной педагогике Китая, так как автоматически приводит к ущемлению художественного развития.

Ключевые слова: музыкально-художественное развитие; целевые установки обучения пианистов; техническое развитие; фортепианное обучение в Китае

Информация для цитирования: Ван В. Художественно-творческое развитие как стратегическая задача обучения пианистов в Китае // Научный результат. Педагогика и психология образования. 2022. Т.8. №2. С. 106-119. DOI: 10.18413/2313-8971-2022-8-2-0-10.

W. Wang 

Artistic and creative development as a strategic task of teaching pianists in China

Belgorod State Institute of Arts and Culture,
7 Korolev Str., 308033, Belgorod, Russia
super.weiting@yandex.ru

*Received on August 28, 2021; accepted on June 10, 2022;
published on June 30, 2022*

Abstract. Artistic and creative development is an obligatory attribute of modern pianist education, which is convincingly reflected in the theory of musical pedagogy. However, in pedagogical practice, it is noticeably infringed. Therefore, the search for ways to activate it is extremely relevant, as it can fundamentally change the effectiveness of the education of musicians. There are many reasons for the insufficient creative development of pianists. But some of them are of strategic importance. In this case, we are talking about a violation of the conceptual principle of musical pedagogy “Unity of the artistic and technical with the leading artistic”. *The purpose of the article* is to analyze the reasons of insufficient musical and artistic development of pianists during their education in China and Russia. *The methodology* of the research is based on the division of studying pianists into amateurs and future professionals. To achieve it, an analysis of the target settings in the training of pianists, reflected in scientific research, was applied. *Results:* if we take the technical skill of pianists as a basis, then extreme positions on this issue are observed in the music schools of two well-known musicians in China: pianist Liu Shikun and Professor Liu Ninh. The first is characterized by a focus on the musical and artistic development of the child, the second – on high performance results necessary for professional training. These attitudes are quite justified in a specific situation. But the increased attention to the technical equipment of pianists, justified in the training of professional pianists, comes into sharp contradiction in the training of amateur pianists. The focus on the accentuated technical development of all pianists is a fundamental mistake in the piano pedagogy of China, as it automatically leads to the infringement of artistic development.

Keywords: musical and artistic development; target settings of piano training; technical development; piano training in China

Information for citation: W. Wang (2022), “Artistic and creative development as a strategic task of teaching pianists in China”, *Research Result. Pedagogy and Psychology of Education*, 8 (2), 106-119, DOI: 10.18413/2313-8971-2022-8-2-0-10.

Введение (Introduction). Значимость художественно-творческого развития музыканта подчеркивается почти в каждой работе, отражающей процесс воспитания пианистов. Вместе с тем, дефицит творческих возможностей молодых исполнителей становится все более ощутимым. И эта тенденция имеет склонность к усилению. Кажется,

если есть понимание принципиальной необходимости развивать творческий потенциал личности, то значит нужно этим усиленно заниматься. Однако, на практике это не происходит. С. Соколов, в этой связи, отмечает, что в учебных планах и рабочих программах часто «декларируется... важность воспита-

ния творческой самостоятельности музыкантов-исполнителей, но не предписываются механизмы практического воплощения этого требования» (Соколов, 2011: 34). Поэтому, несмотря на призывы к музыкально-художественному развитию, ситуация не меняется.

Нужно четко понимать причины, мешающие воплощению этого важнейшего положения в практику фортепианного обучения. Но как раз в этой области успехи исследователей как в России, так и в Китае, чрезвычайно лапидарны и абстрактны. Подавляющее большинство теоретических и методических работ, посвященных этой тематике, как правило, упоминают факт ущемления художественного развития пианистов в процессе обучения. Но при этом анализ причин этого явления встречается крайне редко и часто носит локальный характер. К примеру, Г.М. Цыпин, указывая на недостаточность воспитания самостоятельности ученика, препятствующего творческому развитию, пишет что это происходит из-за: «1) недоверчивого, скептического отношения педагогов к способностям учащихся самим находить интересные интерпретаторские решения; 2) боязни ошибок, нежелания руководителей исполнительских классов идти на риск, сопряженный с самостоятельными, нерегулируемыми извне действиями молодых, недостаточно квалифицированных музыкантов; 3) стремления придать ученическому исполнению внешнюю респектабельность, эстрадную нарядность и привлекательность». (Цыпин, 1975: 76). Но даже такой анализ – явление в теории музыкальной педагогики весьма редкое. Поэтому любые попытки раскрыть сущность процессов воспитания творческого мышления пианиста, его художественного развития представляются чрезвычайно актуальными.

Сложность выявления причин ущемления музыкально-художественного развития пианиста заключается в многочисленности и разноуровневом их содержании. Поэтому целесообразно провести анализ ситуации с позиции одного из центральных принципов современной фортепианной педагогики «Един-

ства художественного и технического в обучении при ведущем художественном развитии» (Л.А. Баренбойм, М.М. Берляничик, Г.М. Коган, И.Т. Назаров, В.П. Сраджев, О.Ф. Шульпяков и многие другие). Именно эта установка определяет стратегию воспитания музыканта. Для музыкальной, в том числе и для фортепианной, педагогики она имеет непреходящее значение, так как открывает путь к увлекательному творческому развитию, к подлинному профессионализму, к воспитанию художественной личности. Тем не менее, его обязательная декларация не обеспечивает реализацию в практической деятельности.

Наличие множества приемов и методов, применяемых в классах пианистов-преподавателей в области музыкально-художественного развития, контрастирует с результатами совместных действий наставника и его подопечного, и лишь подчеркивает тот факт, что в общем плане музыкально-художественная ущербность превращается в массовое явление. Это наталкивает на предположение, что применение тех или иных методов художественного развития, даже обладающих большой эффективностью, само по себе не может обеспечить решение проблемы. Вероятно, все дело в причинах, затрагивающих сущностные стороны учебного процесса. А они напрямую связаны с целями обучения. Поэтому необходим анализ общих целевых установок современного обучения детей на фортепиано в Китае. Ведь именно в раннем возрасте закладывается фундамент воспитания пианиста, установки, сформированные в детстве, направляют его деятельность на протяжении многих лет, оказывая мощное воздействие на становление музыканта-профессионала.

В этой связи **целью** статьи является анализ *причины недостаточного музыкально-художественного развития пианистов при обучении в Китае и России*. Ее достижение опирается на методологическую основу, определенную в работах А.С. Базинова, М.М. Берляничика, Н.Г. Дьяченко, Г.М. Когана, И.А. Котляревского, К.А. Мартинсена, Г.Г. Нейгауза, Ю.А. Полянского,

В.П. Сраджева, О.Ф. Шульпякова. В статье используется метод анализа литературы, посвященной вопросам как художественно-творческого развития пианистов, так и их обучения, в целом.

Методология исследования (Methodology and methods). Сложившаяся в современной фортепианной педагогике ситуация определяет вектор исследования. Он связан не с анализом конкретных методов работы педагога, применяемых в процессе индивидуального обучения, а с важнейшими целевыми установками, определяющими процесс обучения. Обозначим тенденции и установки организации учебной деятельности, наиболее распространенные в современной фортепианной педагогике. Нужно заметить, что эта задача не только специфичная, но и весьма сложная. Обучение пианистов проходит, в подавляющем большинстве случаев, на индивидуальных занятиях. Сложившийся на протяжении веков порядок их проведения, предполагает широкую вариативность воздействия на обучающегося. Воспитывая музыканта, педагог учитывает личностные особенности его психики, свойства двигательной и художественной одаренности, уровень развития пианистических умений, навыков и еще многое другое, определяющее личность каждого. На этом основании преподаватель выстраивает индивидуальную траекторию развития ученика, которая может значительно отличаться от таких же занятий с другим учеником.

Нельзя игнорировать и тот факт, что сам преподаватель игры на фортепиано является носителем художественных, педагогических и методических установок, которые лежат в основе его музыкального мышления. Определяя методику обучения своего подопечного, педагог, вполне естественно, будет исходить из своих личностных представлений о фортепианной игре и методических приемах воздействия на юного пианиста. Они также носят индивидуальный характер. В результате огромное количество индивидуальных особенностей, проявляющихся в процессе обучения пианиста, в сильнейшей степени препятствует анализу и обобщению

фортепианно-педагогического опыта, адекватно отражающего основные черты фортепианной педагогики, в том числе и китайской.

Тем не менее, в фортепианных занятиях существуют узловые моменты, которые могут служить ориентирами для такого анализа. Понятно, что музыкально-художественные представления пианиста, увлеченного исполнением нетрудных фортепианных произведений, будет принципиально отличаться от всеобъемлющего, разностороннего и глубокого мышления пианиста-артиста. Очевидно, что в этом случае речь идет о двух разных уровнях художественного мышления. Поэтому первое, что нужно принимать во внимание это *разделение обучающихся пианистов на любителей и будущих профессионалов*. Об этом справедливо пишет У Ген-Ир: «Принято различать две формы музыкального образования, а именно общее и специальное» (У Ген-Ир, 2008: 261). Грань между ними, с одной стороны, весьма условна, история фортепианного искусства знает много примеров, когда любительское музицирование становится призванием и началом уже профессиональной деятельности. И тем не менее, такое разделение предполагает *различные требования к воспитанию музыкально-художественных свойств мышления музыканта*, с одной стороны, и к его *техническому оснащению*. Это является основанием для применения *разных подходов* в фортепианном обучении. Для последующего анализа это обстоятельство обязательно нужно учитывать.

Научные результаты и дискуссия (Research Results and Discussion). В качестве примера для доказательности выбранной в статье методологии сравним две авторитетные частные музыкальные школы, открытые в Китае известным пианистом Лю Шикунем и профессором Лю Нинем.

Фигура Лю Шикуня в своем роде уникальна в фортепианной педагогике. Будучи легендарной личностью, блестящим пианистом-профессионалом, виртуозом, концертами которого восхищались слушатели мно-

гих стран, он в 1992 году открывает в Гонконге свою первую музыкальную школу сянгганский «Художественный центр фортепианной музыки Лю Шикуня» (после первого успешного опыта, Лю Шикунь на протяжении нескольких лет создает такие же центры в десятках городов Китая). Строго говоря, это даже не привычная музыкальная школа, а талантливо организованный «художественный образовательный центр» (Цинь Цинь, 2013: 10). Как часто встречается в обучении китайских детей игре на фортепиано, занятия в художественных центрах Лю Шикуня начинаются с трех лет. Но этим сходство и ограничивается. Если вполне приемлемым для фортепианной педагогики считается начало подготовки ребенка с трех-четырёх лет, скажем, знаменитый пианист-виртуоз XIX века А. Герц начал заниматься на фортепиано с трех лет (Сраджев, 1982: 94), то в центрах Лю Шикуня обучение начинается тоже с раннего возраста. Но с трех лет дети обучаются не игре на фортепиано, с акцентированным вниманием к техническому развитию, как это было у А. Герца, а *вовлекаются в специально организованную игровую деятельность, направленную на музыкально-художественное воспитание ребенка*. Не изучение основ игры на инструменте, а занятия ритмикой, музыкой, живописью, танцами – это и есть та сфера деятельности, к которой активно приобщаются малыши. Такой подход к начальному обучению создает плодотворную почву для музыкально-эстетического, художественного развития будущей творческой личности.

По замыслу Лю Шикуня, раннее музыкально-эстетическое развитие позитивно скажется на всем процессе становления музыканта. Это будет способствовать решению двух, по сути, разных задач: «профессионализму будущих пианистов и глубине трактовок ими классических и современных произведений», и музыкально-эстетическому развитию. Цинь Цинь отмечает: «Такая база

оказывает существенную поддержку в процессе социализации ребенка и помогает сформировать неординарную, универсальную личность» (Цинь Цинь, 2013: 16). Таким образом, воспитание пианиста-профессионала не является единственной целью художественных центров Лю Шикуня. Для них важнее другое: социализация ребенка, развитие его творческого мышления, культуры чувств, отношения к своему труду, ответственности за свою работу. Еще раз подчеркнем, что жестких требований к уровню владения инструментом в центрах нет. Но если кто-то из учеников демонстрирует явные музыкальные способности и проявляет желание стать профессионалом, то для этого создаются соответствующие условия.

Совсем иная картина в Интернациональной школе Лю Нина. Уже в самом названии школы подчеркивается принцип подбора педагогических кадров для работы в ней. Это крепкие музыканты-педагоги, профессионалы своего дела из России, Белоруссии, Украины, и, конечно, из самого Китая. При этом «молодые китайские педагоги проходят отборочный конкурс для работы в школе»¹. Такой тщательный выбор педагогического состава обусловлен задачами, которые поставлены Лю Нинем.

Когда в 1997 году профессор открыл свою школу в г. Шеньяне, он определил стратегическую цель: «высокопрофессиональное обучение учащихся». Отметим, что под высокопрофессиональным обучением Лю Нин подразумевал, прежде всего, высокий уровень исполнительской подготовки ее учеников. Не случайно на сайте школы подчеркивается, что «Программа обучения соответствует программе музыкальной школы при Пекинской консерватории и имеет 9 уровней. Учащиеся школы ежегодно сдают экзамены по требованиям уровней».

Профессиональные требования к игре учеников подчеркиваются во всем. На сайте школы размещена информация о нацеленно-

¹ Интернациональная фортепианная школа Лю Нина, КНР. Электронный ресурс: URL: <http://lngqxx.com/russ/xxjj.asp>. (дата обращения 8 апреля 2020).

сти на исполнительскую подготовку учеников. «Регулярно один раз в неделю в школе проводятся академические концерты с подробным обсуждением выступления каждого учащегося. В школе постоянно проводятся конкурсы сольного и ансамблевого исполнения фортепианной музыки»². Такие условия вполне уместны для профессиональных музыкальных учебных заведений. Интенсивная и ответственная работа преподавателей в этом направлении дает свои плоды. В школе действительно имеются весьма показательные результаты. «80% обучающихся ежегодно успешно сдают экзамены Пекинского уровня». Ученики этой школы принимают активное участие в различных музыкальных конкурсах. Более того, за 10 лет, начиная с 1997 года, свыше 100 выпускников школы стали профессиональными пианистами. Весьма красноречивым фактом, свидетельствующем о высоком уровне исполнительской подготовки, является и то, что выпускники школы способны продолжать свое обучение в ведущих консерваториях мира. Это Пекинская центральная консерватория, Шанхайская консерватория, а также лучшие высшие учебные заведения других стран: Джульярдская академия музыки г. Нью-Йорк, Манхэттенская консерватория, Институт музыки КЭРТИС, Берминская Высшая школа фортепианного искусства, Московская консерватория, Санкт-Петербургская консерватория, ряд других музыкальных учебных заведений, известных в музыкальном мире. Школа по праву гордится своим высоким рейтингом в Китае.

Школы Лю Шикуня и Лю Нина, условно говоря, находятся на крайних позициях, между которыми располагается все обучение детей игре на фортепиано в Китае. И если в «чистом» виде школы, подобные Интернациональной школе Ли Нина, все же составляют большую редкость, то соотношение общеразвивающего и профессионального обучения в каждой из них разное. В целом, такая ситуация нормальная и отражает основные задачи, стоящие перед детским музыкальным образованием.

Ненормальным положением становится тогда, когда методика, применяемая к обучению игре на фортепиано, не учитывает целевого назначения учебного процесса применительно к этим двум различным направлениям. *Детей, рассчитывающих на любительское музицирование, начинают обучать по требованиям будущих музыкантов-профессионалов.* Это является стратегической ошибкой, которая может нанести существенный вред, как юному пианисту, так и музыкальному образованию в целом. Именно этот фактор нужно обязательно учитывать при анализе процессов обучения в детской фортепианной педагогике Китая.

Эта ошибка – не плод недомыслия. Наоборот, ее появление вполне закономерно. Очевидно, что творчество, в том числе и фортепианно-исполнительское, не может возникнуть на «пустом месте». Чтобы «творить» нужно многое знать и уметь. Как воплотить творческое содержание произведения, если инструменталист не освоил элементарные технические навыки игры на инструменте? Как достичь яркого эмоционального выражения, не владея средствами, передающими нужный характер, настроение исполняемого? Следовательно, для творческого процесса необходимо соответствующее техническое развитие и музыкальные знания. Они во многом определяют успешность обучения музыканта.

Здесь принципиальным моментом является ответ на вопрос: а каким уровнем технического развития должен обладать пианист для полноценного художественного развития?

Вернемся к Художественному центру фортепианной музыки Лю Шикуня и Интернациональной школе Ли Нина. Если в художественных центрах Лю Шикуня принцип «единства» является основополагающим в организации обучения и определяет его содержание (ведь именно развитие музыкальных способностей, творческого мышления ребенка находятся во главе учебного процесса), то в Интернациональной школе Ли

² Там же

Нина этот принцип волей-неволей нарушается. В этом учебном заведении все подчинено *профессиональному исполнению музыкальных произведений, овладению сложными фортепианно-исполнительскими заданиями*, соответствующими 9 уровням музыкальной школы при Пекинской консерватории. Заметим, что она, как известно, готовит не «увлеченных любителей», а серьезных музыкантов-профессионалов. С первых же занятий усилия ее учеников направлены на освоение **высокого технического уровня** игры на фортепиано. Это требует от детей серьезной работы, многочасового тренажа, акцентированного внимания к упражнениям и этюдкам, обеспечивающих должную исполнительскую подготовку будущих виртуозов. Высочайшие технические требования к ученикам становятся доминирующими в учебном процессе и занимают значительное время в ежедневных занятиях. В таких условиях художественное развитие отходит на второй план, что и приводит к нарушению вышеуказанного принципа единства.

Еще более негативные последствия такого подхода наблюдаются в массовом обучении музыкантов. Это ярко просматривается на примере занимающихся в детских музыкальных школах в России. Активное внедрение в музыкальные школы, так называемых, предпрофессиональных программ обучения, нацеленных на повышение технического уровня исполнительства, приводит к обратному эффекту: оттоку желающих заниматься в музыкальном учебном заведении. (Это и понятно, далеко не каждый способен выдержать жесткие требования, предъявляемые к музыкантам-профессионалам).

В несколько сглаженном виде подобные процессы проходят и в Китае. Но традиционная дисциплинированность и ответственность китайских детей, активная позиция государства, мотивирующего музыкальные занятия, несколько смягчает реальную ситуацию в обучении детей фортепианной игре. Тем не менее, нарушение принципа единства четко сказывается и в современной пианистической практике. Сегодня разрыв

между технической подготовкой и развитием художественного мышления у молодых китайских пианистов становится очевидным (Сказанное будет справедливо к массовому обучению пианистов, а не к элите фортепианного искусства Китая).

Это просматривается при знакомстве с выступлениями юных вундеркиндов из Китая, широко представленных сегодня в Интернете. В их игре четко видно стремление показать, в первую очередь, удивительную техническую оснащенность. Многие из них действительно чрезвычайно одарены и с легкостью осваивают за недели то, на что у других детей уходят годы. Тем не менее, далеко не каждый вундеркинд демонстрирует столь же яркую музыкальность, как уровень технической подготовки.

Этому есть свои причины. В стремлении произвести нужный эффект от выступления, наставники таких детей полагают, что далеко не каждый слушатель сможет по достоинству оценить художественные откровения юных музыкантов, зато скорость, яркость исполнения способна произвести глубокое впечатление на любого. Эта же тенденция просматривается в популярных педагогических установках, используемых в практике обучения фортепианной игре в Китае. Важнейшими из них, по мнению А. Жилиной и С. Байдалинова, являются:

- ориентация на формирование крепкого технического фундамента обучающихся с самого раннего возраста, «культ» технической составляющей обучения, приоритетное внимание к развитию определенного количества стандартных приемов и навыков фортепианной игры;
- целенаправленное развитие музыкальной эрудиции обучающихся, воспитание аналитического подхода к изучаемым фортепианным произведениям;
- совершенствование художественно-эстетических и интерпретаторских представлений и качеств обучающихся, формирование у них способности реализовывать в самостоятельной профессиональной деятельности весь комплекс задач, выходящих за рамки собственно «беглости пальцев»: от

проблем стиля до вопросов педализации» (Жилина, 2017: 73).

Если вдуматься в эти три положения, то становятся понятными приоритеты в обучении пианистов, истинное место «художественного» развития в общем процессе обучения. Первый, и, вероятно, главный пункт, связан с технической работой. Второй, с формированием соответствующих знаний, с интеллектуальным развитием обучающихся музыкантов. И только в третьем пункте, вскользь, затрагиваются отдельные вопросы, связанные с художественной деятельностью. Главным ориентиром в понимании этой проблемы является то, что они довольно абстрагированы от художественной работы пианиста, и, при этом, чрезвычайно обобщены. В третьем пункте ни слова не говорится о принципиальной важности развития музыкальности, о воспитании образно-эмоциональной сферы юных музыкантов. В целом, анализ этих установок отражает реальные тенденции, проявляемые в фортепианной педагогике Китая. А они таковы, что **художественное развитие занимает второстепенное положение. Оно даже не мыслится как «ведущее начало» в процессе обучения пианиста.**

Приоритет технической работы просматривается не только в организации учебного процесса, но и в его содержании. Основной упор в обучении делается на самом популярном в Китае сборнике упражнений Ш. Ганона. Эти упражнения начинают играть с первых уроков и на протяжении многих лет фортепианных занятий. Именно с ними связываются надежды на укрепление пальцевого аппарата, беглости пальцев, воспитание их силы и выносливости. И действительно, если эти упражнения выполнять правильно, то они серьезно помогут в техническом развитии. Поэтому, негативные последствия игры упражнений Ганона определяются не ими самими, а тем местом, которое они занимают в общем процессе воспитания пианиста.

Наряду с упражнениями в классах фортепиано ученики играют много инструктив-

ных этюдов, в основном этюды К. Черни. Работа над этюдами и гаммами является обязательным условием учебного процесса в большинстве музыкальных школ и самым тщательным образом контролируется на специальных зачетах. Зато такие умения как чтение нот с листа, подбор по слуху и т.д., чаще всего проверяются весьма формально. Все это приводит к тому, что в центре фортепианной педагогики находится не сам ученик, а его техника, понимаемая как способность исполнять трудные фортепианные произведения. Другим следствием такой установки являются огромные усилия и время, затрачиваемое на разучивание сложнейших произведений.

Построение учебного процесса, нацеленное на тщательное выполнение локальных технических заданий, имеет свои причины и неожиданные последствия. Легче всего в вербальной форме выразить поручения, связанные с технической сферой: играй ритмично, играй свободно, играй без ошибок, повторяй упражнение столько-то раз, учи этюд в медленном темпе, играй «крепкими» пальцами и т.д. Подобные наставления вполне понимаются учениками и охотно формулируются преподавателями. А вот как объяснить задание «играть музыкально»? Что, с точки зрения обучающегося, конкретно он должен делать? Этот процесс далеко не всегда может быть выражен в вербальной форме. В связи с этим вспоминается интервью российского пианиста Виктора Ямпольского, делящегося своими впечатлениями от проведенных в Китае мастер-классах: «В первый приезд мы им дали понять, что у них есть дистанция между высокими техническими возможностями и осмыслением материала. Играют квартет Франца Шуберта – играть-то играют, но содержание им явно непонятно. Ну и начинаешь спрашивать – какую немецкую литературу того времени вы читали? Гейне, Гете, Шиллера знаете? Увы, те даже имен таких не слышали.

«Друзья, надо читать: не зная Гофмана, понять того же Роберта Шумана сложно, нужных ассоциаций не будет»³.

Ассоциативная сфера – вот один из ключей «музыкального» исполнения. Но как выразить ее богатство словами? Ведь без ярких ассоциаций, фантазии подлинного музыкально-исполнительского искусства не будет. И насколько «доступнее», в такой ситуации, выступают технические задания. Поэтому понятно, почему именно они являются наиболее «популярными» в обучении детей. Соответственно, проблемы, связанные с осмыслением и «прочувствованием» содержания исполняемых произведений, отходят на второй план. Говорить в такой ситуации о «ведущей» роли художественного начала не приходится.

Очень часто причину ущемления музыкально-художественного развития юных пианистов видят в слабой педагогической оснащенности их наставников. Китайские исследователи в своих работах подчеркивают недостаточную методико-педагогическую квалификацию молодых преподавателей. Как негативное явление упоминается игнорирование индивидуального подхода к студентам, когда преподаватель применяет, так называемую «рецептурную» методику, то есть, в своей деятельности использует набор усвоенных в процессе собственного обучения методических приемов. При этом за пределами осмысления остается такой факт, что в свое время его опытный наставник, используя определенные приемы и методы работы, вполне учитывал индивидуальные особенности своего ученика. Переняв «школу» педагога, запомнив конкретные методы воздействия, начинающий преподаватель начинает применять эти приемы в обучении всех своих учеников. При этом их индивидуальные особенности далеко не всегда учитываются. Это выражается в популярной формуле «Играй так, как я играю». Возникает весьма известная в дидактике педагогическая

ошибка, когда наставник относится к ученику не как к субъекту деятельности, а как к объекту (Бордовская, 2006).

Усвоив подобный стиль преподавания, со временем у молодого специалиста постепенно формируется система привычных методических приемов (рецептов), которую он фанатично применяет в своей работе. В случае, когда эта методика совпадает с индивидуальностью ученика, или с условиями решаемой задачи, можно добиться и положительных результатов в локальной области, что еще более убеждает молодого преподавателя в «правильности» своих действий. Что же касается отсутствия успехов у других студентов, то они легко могут быть «объяснены» или недостаточным их усердием, или ограниченными музыкальными способностями. В такой ситуации музыкально-художественное развитие является не основополагающим процессом, определяющим стратегию обучения юного пианиста, а регулируется его одаренностью, когда природная музыкальность проявляется не благодаря правильному обучению, а, в какой-то степени, «вопреки», как более естественный и легкий путь развития конкретного обучающегося.

Существует еще одна ошибка, которую допускают в своей работе молодые, и не только, преподаватели. Она связана не с усвоением отдельных методических приемов на основе своего собственного опыта, а с некритичным принятием уже сформировавшихся в прошлом взглядов обучения пианистов. В результате молодой педагог использует в своей работе систему принципов, составляющую основу той или иной школы. К примеру, Чжоу Чжэнмао упоминает о преподавателях, поклонниках «старого европейского метода классического периода», когда пианисты «пользуется в игре только пальцами, у них руки останутся неподвижными» (Чжоу Чжэнмао, 2008: 122). Чрезмерное доверие к подобным школам, отсутствие объективного отношения к их установкам может иметь серьезные негативные последствия, которые и в прошлом стали основанием для

³ Смирницкий Ян. Электронный ресурс: URL: <https://www.mk.ru/culture/2017/03/29/pianist-viktor->

yampolskiy-kultura-napominaet-patologoanatomicheskij-teatr.html. (дата обращения 16 апреля 2021).

их отрицания в практике фортепианной педагогики. Но причина не только в ошибочности отдельных технических приемов или рекомендаций, а в нарушении принципиальных установок, в данном случае, принципа «единства». Это обуславливается тем, что в те времена развитие пианиста и его техники, в значительной мере определялось благодаря «аналитической деятельности сознания, опирающегося на двигательные-технические критерии» (Сраджев, 2004: 58), а не на музыкально-смысловые художественные цели.

Но самая большая ошибка прошлых школ (здесь в первую очередь имеются в виду школы традиционной фортепианной педагогики XIX века, и анатомо-физиологическая школа конца XIX – начала XX веков (Коган, 1968: 8-9)), рецидивы которой просматриваются и в наше время, заключается в отрицании возможности музыкально-художественного развития ученика на основе педагогического воздействия. В то время полагали, что техника пианиста должна вырабатываться под детальным руководством и контролем педагога. Что же касается музыкального развития, то это считалось прерогативой «природы». Е. Тетцель так и писал, что художественные способности пианиста развивают и направляют его природная музыкальность и изучение фортепианной литературы, и только «в техническом отношении, необходимо руководство и надзор опытного педагога» (Тетцель, 1929: 6).

Еще более пессимистично высказывался один из самых ярких представителей анатомо-физиологической школы Р. Брейтгаупт: «Где нет таланта, то есть где нет основных музыкальных данных и ловкости движений, там мы бессильны» (Брейтгаупт, 1929: 9). Фортепианно-исполнительская и педагогическая практика убедительно доказала ошибочность таких представлений. Однако в том или ином виде они возникают и в современном обучении пианистов, в том числе и в фортепианной педагогике Китая.

Рецидивы подобных установок в современном обучении часто свидетельствуют не о «слабой» педагогической подготовке пианистов,

а об ошибочности понимания функционального предназначения той или иной системы обучения. Но в теоретических и методических работах китайских исследователей упор чаще всего делается не на ошибках системного характера, определяющих направление обучения пианистов, а на профессиональной некомпетентности педагогов. Часто выражаются критические замечания в их адрес, раздаются призывы проявлять осторожность в их выборе для ученика, предупреждения не допускать к работе с детьми преподавателей, не обладающей нужной профессиональной подготовкой. Эта обеспокоенность, вполне понятная многим ученикам и их родителям, на самом деле таит в себе определенную опасность. Она обусловлена аморфным толкованием понятия «профессионализм», применительно к работе преподавателя.

В фортепианной педагогике Китая, да и во множестве других стран, профессиональным педагогом считается тот, под чьим руководством ученик достигает высоких исполнительских результатов. Вспомним главную цель, поставленную Ли Нином в своей школе: «высокопрофессиональное обучение учащихся». Он, по большому счету, проявлялся в высоких музыкально-исполнительских достижениях учеников этой школы. А такие результаты невозможны без усиленного технического тренажа, выступающего в качестве необходимого условия, без которого «профессиональных» успехов добиться нельзя. Действительно, без фундаментальной технической подготовки говорить о серьезном исполнительстве невозможно. Так профессионализм преподавателя стал отождествляться с высоким уровнем исполнительского мастерства, проявляемого учеником на выступлении в различных конкурсах, концертах, фестивалях и т.д. Отсюда возникла незамысловатая логика: профессиональный педагог тот, у кого ученики добиваются исполнительских успехов. Если этого нет, то преподаватель недостаточно подготовлен.

Эта логика вполне приемлема для большей части пианистов, чья техническая

подготовка призвана обеспечить вдохновенное исполнение сложнейших фортепианных произведений. Но в Китае счет обучающихся игре на фортепиано идет на десятки миллионов. Теперь представим себе, что усиленная профессионально-техническая подготовка 30 миллионов китайских детей успешно завершится рождением целой армии высококлассных исполнителей. Не удивительно, что такая перспектива пугает многих авторитетнейших музыкантов. «Сегодня наше искусство переживает не лучшие времена, и, возможно, будет еще хуже, – сокрушалась известная российская пианистка Э. Вирсаладзе. – Вы только подумайте – на нас надвигается армия из 25 миллионов китайских профессиональных пианистов, и все они мечтают о карьере Ланг Ланга. Боюсь, здесь нет хороших прогнозов» (Савенко, 2018: 58).

Конечно, такая перспектива вряд ли кого порадует, хотя и опасаться ее нет основания: подобные результаты, в принципе, недостижимы. В основе такого подхода лежит глубоко ошибочное представление: «я не могу хорошо играть потому, что не обладаю виртуозной техникой. А с совершенным техническим аппаратом, вдохновенной выразительности моей игры не было бы пределов». Но, как показала музыкальная практика, из миллионов детей, усиленно занимающихся техническим тренажем, лишь избранные достигнут подлинных высот в фортепианном искусстве. При этом, выдающиеся художественные результаты обеспечиваются не только виртуозным техническим аппаратом, но, главное, самобытностью музыкального мышления. А таковым обладает далеко не каждый.

Кроме того, и с виртуозностью все обстоит не просто. Вполне очевидно, что далеко не все обучающиеся могут стать пианистами-виртуозами. Но, в этом случае, по самой простой логике, они вполне могут обучаться не только у «звезд фортепианной педагогики». Тогда откуда настойчивые требования к педагогам повысить их профессионализм, понимая под этим успешное двигательно-техническое развитие юного пианиста?

Эти пожелания высказываются не только музыкальным сообществом, но и на государственном уровне, когда принимаются действенные меры по совершенствованию подготовки педагогов-музыкантов. В этой связи можно подумать о противоречии, когда, с одной стороны, государством прилагаются все усилия для воспитания профессионалов, которые в реальной жизни, в таком количестве, вовсе не нужны.

На самом деле это противоречие легко разрешимо. Нельзя сводить все музыкальное образование к единственной цели – воспитание пианиста-виртуоза. Обществу нужны не только музыканты-исполнители, но и огромное количество музыкантов, обеспечивающих музыкально-эстетическое развитие каждого ребенка. Польза от такого музыкального образования совершенно очевидна. Эти дети не будут пианистами-исполнителями, но они станут людьми духовно богатыми, с развитым креативным мышлением. Чтобы сделать их таковыми, нужен упорный, самоотверженный труд целой армии музыкальных педагогов. И они тоже, как и воспитатели пианистов-виртуозов, должны быть профессионалами высокого класса. *Но целью их деятельности будет не рождение уникального исполнителя, а духовное развитие каждой конкретной личности.* Решение подобной задачи, бесспорно, потребует высочайшего профессионализма, но профессионализма другого свойства. Он составит необходимое условие любого обучения, даже если его итогом станет воспитание не блестящего виртуоза, а скромного любителя музыки.

Погоня за высокими исполнительскими результатами юных пианистов имеет крайне негативные и далеко идущие последствия. Изнурительный технический тренаж, огромные усилия, которые вынужден прилагать обучающий профессиональному исполнительству, ущемляет развитие образно-эмоциональной сферы (Ню Яцян, 2009: 109-110) (сказанное будет справедливо для основной массы обучающихся игре на фортепиано. У музыкантов, обладающих яркими музыкальными способностями, не говоря уже о талан-

тах, эти процессы, конечно, протекают несколько по-другому). Это сказывается не только на формировании его музыкально-художественного мышления, но и на мотивации к музыкальным занятиям в целом.

Заключение (Conclusions). Недооценка роли музыкально-художественного развития пианистов представляется важнейшим противоречием современного обучения игре на фортепиано в Китае. Его решение определяется многими детерминантами. В их числе поиск и совершенствование методов творческого развития пианистов, их образно-эмоциональной сферы, художественного мышления в целом и т.д.

Однако сами по себе методы не обеспечивают полноценного формирования художественных качеств личности музыкантов, ответственности учебного процесса принципу единства художественного и технического развития при ведущем художественном. Причина в том, что они опираются на абстрактные представления о нужном уровне художественного развития, к которому должны стремиться ученики и их наставники.

Вместе с тем, анализ сущностных причин, воздействующих на стратегические установки воспитания пианистов показал, что они определяются игнорированием различия в целях обучения, связанных с осознанием различного предназначения пианистов-профессионалов и «любителей» музыки в музыкальной жизни общества. **Отсутствие четкой дифференциации в обучении пианистов-профессионалов и просвещенных любителей музыки, и связанных с ней целевыми учебными установками, является стратегической причиной недостаточного музыкально-художественного развития пианистов в Китае.** Именно такое разделение способно уточнить конечные цели обучения, его содержание, выявить объективные пропорции между художественным и техническим в воспитании пианистов, высветить необходимый их уровень. Лишь в этом случае появится возможность сформу-

лировать адекватные требования к подготовке музыканта и, соответственно, применять нужные методы и приемы в обучении.

С другой стороны, такой подход открывает возможность самого широкого изучения большого круга вопросов, связанного с подготовкой пианистов в Китае и с научно-методическим творчеством, обеспечивающим воспитание пианистов современными эффективными методами работы. Но основываться эта деятельность будет не на эмоциональных представлениях о необходимости художественного развития пианистов, а на строгой логике процесса обучения, определяемой генеральными целевыми установками, превращающими обучение в эффективную функциональную систему, успешно выполняющую свою функцию в культурном строительстве Китая.

Список литературы

- Бордовская Н.В., Реан А.А. Педагогика: Учебное пособие. СПб.: Питер, 2006. 304 с.
- Брейтгаупт Р. Основы фортепианной техники. М.: Музторг, 1929. 96 с.
- Дьяченко Н., Котляревский И., Полянский Ю. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях. Киев: Муз. Украина, 1987. 110 с.
- Жилина А.В., Байдалинов С.Н. Национальная идентичность студентов из Китая как фактор успешности обучения игре на фортепиано // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Гуманитарные науки. 2017. № 6. С. 71-77.
- Коган Г.М. Проблемы теории пианизма. В сб. Вопросы пианизма. М.: Советский композитор. 1968. С. 7-47.
- Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музгиз, 1961. 240 с.
- Ню Яцян. О фортепианной педагогике в современном Китае // Преподаватель XXI век. 2009. № 2. С. 108-112.
- Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии. М.: 1973. 424 с.
- Савенко С.В. Достижения современной китайской системы музыкального образования // Теория и практика образования в современном мире: материалы X Междунар. науч. конф.

(г. Чита, апрель 2018 г.). Чита: Издательство Молодой ученый, 2018. С. 57-60. URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/277/14053/> (дата обращения: 19.11.2021).

Соколов С.В. Развитие творческого мышления пианиста как базовое условие его профессиональной подготовки // Вестник ННГУ. 2011. № 5 (1). С. 31-36.

Сраджев В.П. Закономерности управления моторикой исполнителя. М.: Контенант, 2004. 216 с.

Сраджев В.П. К вопросу применения некоторых положений педагогики XIX века в современном техническом развитии пианиста. В кн.: Методика преподавания музыкальных дисциплин. Вып.2. Ташкент: Укитувчи, 1982. С. 92-108.

Сраджев В.П. Творческое мышление и воспитание музыканта. М.: ООО «Прогресс», 2016. 120 с.

Тетцель Е. Современная фортепианная техника. М.: 1929. 88 с.

У Ген-Ир. О конфуцианстве о роли музыки в обществе // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 6. С. 261-263.

Цинь Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуанжень и У Цзунцян: три лика современного музыкального искусства Китая (К проблеме универсализма творческой личности). Автореф. дисс. канд. искусств. Санкт-Петербург, 2013. 25 с.

Цыпин Г.М. Развитие учащегося-музыканта в процессе обучения игре на фортепиано: Учебное пособие. М.: 1975. 105 с.

Чжоу Чжэнмао. Достижения и проблемы в обучении игре на фортепиано в вузах Китая // Актуальные проблемы современной науки. 2008. № 2. С. 122-123.

References

Bordovskaya, N.V. and Rean, A.A. (2006), *Pedagogika* [Pedagogy], Peter, St. Petersburg, Russia.

Breithaupt, R. (1929), *Osnovy fortepiannoy tekhniki* [Fundamentals of piano technique], Muztorg, Moscow, Russia.

D'yachenko, N., Kotlyarevskiy, I. and Polyanskiy, Yu (1987), *Teoreticheskiye osnovy vospitaniya i obucheniya v muzykal'nykh uchebnykh zavedeni-yakh* [Theoretical foundations of education and training in musical educational institutions], Muz. Ukraina, Kiev, Ukraina.

Zhilina, A.V. and Baidalinov, S.N. (2017), "National identity of students from China as a factor of success in teaching to play the piano" *Modern science: actual problems of theory and practice. Humanities*, 6, 71-77.

Kogan, G.M. (1968), *Problemy teorii pianizma* [Problems of the theory of pianism], Soviet composer, Moscow, Russia.

Neuhaus, G. (1961), *Ob iskusstve fortepiannoy igry* [On the art of piano playing], Muzgiz, Moscow, Russia.

Nu Yaqian (2009), "About piano pedagogy in modern China" *Teacher of the XXI century*, 2, 108-112.

Rubinstein, S.L. (1973), *Problemy obshchey psikhologii* [Problems of general psychology], Moscow, Russia.

Savenko, S.V. (2018), "Achievements of the modern Chinese system of music education" *Theory and practice of education in the modern world*, 57-60. available at: URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/277/14053/> (Accessed: 19 November 2021).

Sokolov, S.V. (2011), "The development of a pianist's creative thinking as a basic condition for his professional training" *Bulletin of the Nizhny Novgorod University*, 5 (1), 31-36. (In Russian).

Sradzhev, V.P. (2004), *Zakonomernosti upravleniya motorikoy ispolnitelya* [Regularities of the performer's motor control], Kontenant, Moscow, Russia.

Sradzhev, V.P. (1982), "To the question of the application of some provisions of the pedagogy of the nineteenth century in the modern technical development of the pianist", *Metodika prepodavaniya muzykal'nykh distsiplin* [Methods of teaching musical disciplines], Ukituvchi, Tashkent, Uzbekistan, 92-108.

Sradzhev, V.P. (2016), *Tvorcheskoye myshleniye i vospitaniye muzykanta* [Creative thinking and education of a musician], Progress, Moscow, Russia.

Tettsel', Ye. (1929), *Sovremennaya fortepiannaya tekhnika* [Modern piano technique]. Moscow, Russia.

At, Gen-Ir (2008), "About Confucianism and the role of music in society" *Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts*, 6, 261-263.

Qin, Qin (2013), "Liu Shikun, Zhou Guangren and Wu Zujiang: Three Faces of Modern Musical Art in China (On the Problem of Universalism of the Creative personality)", Abstract of Ph.D. dissertation, St. Petersburg, Russia.

Tsylin, G.M. (1975), *Razvitiye uchashchego-sya-muzykanta v protsesse obucheniya igre na fortepiano* [The development of a student-musician in the process of learning to play the piano], Moscow, Russia.

Zhou, Zhengmao (2008), "Achievements and problems in learning to play the piano in Chinese universities" *Current Problems of Modern Science*, 2, 122-123.

Информация о конфликте интересов: автор не имеет конфликта интересов для декларации.

Conflicts of Interest: the author has no conflict of interest to declare.

Данные автора:

Ван Вэйтин, аспирант, Белгородский государственный институт искусств и культуры.

About the author:

Weiting Wang, Postgraduate Student, Belgorod State Institute of Arts and Culture.