

УДК 37.016:786.2

**Чжу Цзин,**  
*аспирант кафедри музичально-педагогічного освіти БГПУ*

## **ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПОДГОТОВКА МУЗЫКАНТА НА ОСНОВЕ ПРИНЦИПОВ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ**

Музыка всегда являлась одной из важнейших сфер человеческой деятельности. На протяжении многих веков роль и значение музыки не ограничивалось только рекреационно-гедонистической сферой. Мировая музыкальная культура всегда опиралась на ценности музыкального искусства, роль и значение музыкальной культуры в жизни общества и государства. Общеизвестно значение музыкального исполнительства для формирования личности человека, однако этот постулат не всегда осознается педагогическим сообществом. Обращение к ведущим мировым исполнительским школам, творческое усвоение их опыта, принципов, методов работы могло бы принести несомненную пользу в важном деле формирования современной личности.

Поскольку речь идет о педагогике искусства, следует отметить большую роль личности преподавателя, его индивидуальности, личностно-профессиональных качеств и духовно-нравственного потенциала. Исполнительские традиции обычно передаются в устной форме от преподавателя к ученику, именно это обуславливает становление и существование авторских исполнительских школ (школа Т. Лешетицкого, школа Г. Г. Нейгауза, школа Л. В. Николаева, школа С. Е. Фейнберга и т. д.) [1–4]. Все эти авторские школы на протяжении длительного периода времени интегрировались в едином русле русской фортепианной школы, основными позициями которой являются: соответствие серьезных творческих задач исполнителя его глубокому и разностороннему духовному миру, его индивидуальности; верность реалистическим традициям музыкального исполнительства; повышенная требовательность к образности исполнения и качеству звукоизвлечения (в том числе и в процессе игры на фортепиано) и т. д. Ни для кого не секрет, что русская фортепианная школа существует уже более полутора веков и признана во всем мире. Необходимо отметить то, что объединяет педагогические воззрения разных педагогов-практиков, – систему дидактических принципов, претворяемых ими в образовательном процессе.

Анализ вопросов профессионального обучения музыкальному исполнительству потребовал рассмотрения педагогических принципов и их роли в процессе инструментальной подготовки. Следует отметить, что в системе профессионального музыкального образования осуществляется подготовка не только концертующих музыкантов. Существует множество музыкальных профессий, для которых исполнительская подготовка, умение держать себя даже перед самой маленькой аудиторией является нормой, законом профессиональной деятельности. Таковыми можно назвать профессии композитора, теоретика, педагога-музыканта, иллюстратора, концертмейстера, аккомпаниатора и т. д. Подготовка специалистов этих профессий осуществляется в средних специальных и высших учебных заведениях музыкального и музыкально-педагогического профиля. Подчеркнем, что и на начальном этапе инструментального (в нашем случае фортепианного) обучения молодым музыкантам приходится выходить на концертную эстраду и предъявлять аудитории выученные музыкальные произведения. Обучающимся приходится играть на зачетах и экзаменах, публичных и академических концертах, классных и родительских собраниях, фестивалях и конкурсах. Именно поэтому обучение музыкальному исполнительству на всех уровнях музыкального образования требует внимательного анализа и актуализации в педагогической практике принципов русской фортепианной школы.

В общей педагогике понятие принципа является одним из основополагающих. Наряду со всеми составляющими педагогической деятельности: целями, задачами, предметом, содержанием, средствами и участниками учебного процесса, – принципы обуславливают успешность обучения, воспитания и развития личности обучающегося. В этой связи выделяются принципы развития, принципы воспитания и принципы обучения – дидактические принципы. Общеизвестно определение понятия *дидактический принцип* в настоящее время отсутствует, однако принято считать, что принципы являются

объективными общедидактическими закономерностями или, иначе, высказываниями нормативного характера, отражающими объективные закономерности процесса обучения и результат обобщения многовекового педагогического опыта [5].

Принципы отражают закономерности образовательного процесса, имеют диалектическую природу и обладают обобщенностью, универсальностью и прогностичностью. Оказывая влияние на успешность музыкально-педагогической и учебно-музыкальной деятельности, принципы также испытывают большое воздействие природы предмета деятельности, ее содержательной области (в нашем случае – музыкального искусства). Отсюда и существование специфических принципов музыкальной педагогики и фортепианного обучения, а также особенности преломления общедидактических принципов в этой области педагогической науки.

Общая педагогика опирается на принципы, связанные с изучением основ различных наук (естественных, технических, гуманитарных). Следует отметить, что наука познается с помощью абстрактно-логического мышления (левого полушария мозга), а музыка как искусство постигается с помощью художественно-образного мышления (правым полушарием). Это препятствует механическому переносу общедидактических принципов в область обучения музыкальному искусству. Они являются только моделью для частной методики, требующей раскрытия и реализации в соответствии со спецификой изучаемого предмета.

Среди *общедидактических принципов* особое значение для музыкального образования имеют: принцип взаимосвязи задач воспитания, образования и развития обучаемых; научности обучения; систематичности и последовательности; сознательности и активности; индивидуального подхода; доступности; наглядности и др. Они имеют в музыкальной педагогике свои особенности. Например, принцип наглядности предполагает опору на чувственные представления. Привлечение к восприятию всех органов чувств ученика – залог эффективности обучения. В музыке это не только зрительное восприятие, наглядность предполагает обращение и к слуховым, и к моторным, и к тактильным ощущениям [6].

*Специфическими* для всех видов музыкального обучения являются *принципы музыкальной дидактики*: целостности (из-

учение музыкального искусства в единстве, непрерывности и слитности с бытием человека); образности (отражение в музыкально-педагогическом процессе образности музыкального искусства); интонационности (преподавание музыки как искусства интонируемого смысла); художественности (представляющий собой синкретическую сущностную характеристику процесса музыкального образования); ассоциативности (актуализация ассоциативных связей видов искусства в общеобразовательном процессе).

Особую группу представляют принципы, отражающие специфику исполнительского процесса, в частности, *принципы фортепианного обучения*. Общеизвестно, что одной из самых мощных школ фортепианного исполнительства является русская фортепианная школа, традиции которой складывались еще в XIX в. У истоков ее стояли такие замечательные пианисты, педагоги-музыканты, как Дж. Фильд, М. И. Глинка, А. Гензельт и др. Начальный период формирования русского пианизма связан с именами А. Г. Рубинштейна и Н. Г. Рубинштейна, основоположников Петербургской и Московской консерваторий. Их традиции и принципы были усвоены и творчески развиты С. И. Зверевым, Ф. О. Лешетицким, В. И. Сафоновым, С. И. Танеевым, А. Н. Есиповой и др. С именами А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, Н. К. Метнера связан блистательный взлет пианизма в начале XX в. В советский период российская фортепианная школа не была разрушена, ее традиции были восприняты, сохранены и переданы последующим поколениям музыкантов целой плеядой выдающихся исполнителей, педагогов-пианистов: С. Е. Фейнбергом, Г. Г. Нейгаузом, А. Б. Гольденвейзером, Л. В. Николаевым, К. Н. Игумновым, Ф. М. Блуменфельдом и др. [1–4; 7–11].

Проанализируем, на каких принципах базировался учебный процесс выдающихся представителей музыкальной педагогики прошлого. Одним из выдающихся педагогов-музыкантов начала XIX в. был Джон Фильд, ученик М. Клементи, осевший в России и посвятивший свой педагогический талант русскому фортепианному исполнительству. Среди его учеников – М. И. Глинка, М. Шимановская, А. Н. Верстовский, А. Л. Гурилев, А. И. Дюбюк и др. Педагогическим кредо Д. Фильда было признание главной задачей обучения – достижение учеником гармоничности и духовной красоты исполнения. От-

сюда – выдвижение следующих требований к обучающимся: достижение качественного многокрасочного туше, в том числе и с использованием тончайшей педализации; «жемчужная игра» как вершина пальцевой техники; сочетание, единство работы над качественным звукоизвлечением с работой над различными видами техники [7].

Одним из выдающихся педагогов-пианистов того времени был Адольф Гензельт, связавший свою судьбу с Россией и русским пианизмом. Его педагогические взгляды опирались на следующие принципы фортепианного обучения: воспитание самостоятельности музыкально-исполнительского мышления ученика; свободное волеизъявление ученика (поиск и самостоятельное исправление ошибок, поиск собственной аппликатуры, свободный выбор репертуара); формирование индивидуального стиля исполнительской деятельности учащихся-пианистов. Следует отметить, что эти принципы использовались А. Гензельтом для обучения не профессиональных музыкантов, а любителей, что подчеркивает высокий уровень его педагогического мастерства [7].

Если Д. Фильд и А. Гензельт посвятили свой педагогический дар любительскому музицированию, то с именами братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов связано создание первых профессиональных музыкальных учебных заведений России – Петербургской и Московской консерваторий [12]. А. Г. Рубинштейн придерживался принципов, которые во многом сохранили свой образовательный потенциал до настоящего времени: тщательность прочтения авторского текста для точного осмысления содержания и идеи произведения, бережное отношение к индивидуальности учащихся-пианистов, развитие их творческого воображения, стимулирование самостоятельных творческих поисков молодых пианистов в исполнительской деятельности. Опора на эти принципы позволила А. Г. Рубинштейну воспитать целую плеяду выдающихся исполнителей: Г. Г. Кросс, М. Терминская, С. Познанская, С. Друккер, И. Гофман и др. [8].

Среди профессоров Петербургской консерватории особое место занимает Федор Осипович (Теодор) Лешетицкий. Совершенствование фортепиано оказало влияние на метод Т. Лешетицкого и принципы обучения, используемые им в преподавании. Он изменил постановку руки в зависимости от механики инструмента и глубины клавиатуры (ру-

ка стала более собранной), выделял принцип опоры на слух, работы за инструментом с помощью слуха. Большое внимание Т. Лешетицкий обращал на развитие интеллекта обучающегося, критического осмысления им собственного исполнения (в современной трактовке – принцип интеллектуализации обучения). И, наконец, Ф. О. Лешетицкий считал владение свободным высокохудожественным ритмом – одним из важнейших принципов профессионального обучения исполнителю [2].

Его ученица, А. Н. Есипова, продолжила традиции учителя и Петербургской исполнительской школы. Так, она считала принцип системности фортепианного обучения одним из важнейших для достижения прочных и стабильных исполнительских успехов ученика. Сочетание принципа «пальцевой техники» с новейшими достижениями «натуральной школы», которая только впоследствии получила научное обоснование, позволило ей добиваться развития у своих учеников всех видов фортепианной техники. Следует отметить также и принцип стимулирования развития художественной индивидуальности каждого ученика, на который А. Н. Есипова постоянно опиралась в своей работе с пианистами [3; 12].

Именно эти выдающиеся профессора Петербургской консерватории впервые сформулировали свои педагогические принципы, творчески усвоенные последующими поколениями петербургских педагогов-пианистов.

В Московской консерватории у истоков фортепианной школы стоял Н. Г. Рубинштейн. Его педагогические принципы также опережали существовавшую в то время музыкальную практику. Главной задачей педагога он считал не обучение игре на инструменте, а воспитание широкообразованных музыкантов с передовым мировоззрением. Он раскрывал содержание музыки через анализ и показ, причем для каждого ученика исполнял одно и то же произведение по-разному. Этого требовал принцип индивидуального подхода, который также занимал значительное место в его педагогической системе. Использование двигательных приемов, соответствующих характеру исполняемой музыки, и требование отказа от механической «долбежки» (пальцы и голова должны идти рука об руку) – завершают перечень основных дидактических принципов фортепианного обучения Н. Г. Рубинштейна [9].

В младших классах Московской консерватории преподавал известнейший педагог-музыкант С. И. Зверев, выстраивавший свою педагогическую систему на следующих позициях: требование прививать незаторможенные свободные двигательные навыки, которое ставило во главу угла принцип свободы пианистического аппарата; необходимость приучать учеников грамотно разбираться в тексте, что позволяло с первых шагов в пианизме обеспечить уважительное отношение к композитору и музыкальному произведению; особое значение придавалось формированию любви к серьезной вдумчивой работе, что совпадает с принципом осмысленности современного развивающего обучения.

Следует обратить внимание и на педагогические принципы В. И. Сафонова, который умело добивался хорошей техники у своих учеников с помощью разнообразных упражнений (ритмических, динамических, штриховых и т. д.). Его инновационная система подготовки к экзаменам (при постоянных интенсивных занятиях в семестре, прекращение занятий за 2 дня до экзамена, поездка за город всем классом, за день до экзамена последняя репетиция) – позволяла психологически подготовить учащихся: и отдохнуть, и накопить впечатлений, и подготовиться к экзамену эмоционально. Интеллектуализация фортепианного обучения как принцип приводила к поиску смысла исполняемого, к требованию понимания того, что исполняешь. Убедительность игры как принцип фортепианного исполнительства и требование свободы исполнения завершают перечень основных позиций, на которые опиралась методика В. И. Сафонова [11].

Внимательный анализ позволяет выделить среди всего многообразия принципов российской фортепианной педагогики наиболее значимые для русского пианизма и для школ, которые выросли в других странах на основе этого пианизма (исполнительские школы стран постсоветского пространства): принцип движения от внутреннего представления о художественном образе к внешнему его практическому воплощению (С. И. Танеев, Ф. М. Blumenфельд, Г. Г. Нейгауз и др.); принцип интеллектуализации процесса обучения пианиста (Н. Г. Рубинштейн, Ф. О. Лешетичский, С. И. Танеев, К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз, А. Б. Гольденвейзер и др.) [1; 2; 9; 13]; формирование индивидуального стиля музыкального мышления учащихся-пианистов на

основе бережного отношения к индивидуальности ученика – индивидуализация процесса обучения – (А. Гензельт, А. Г. Рубинштейн, Н. Г. Рубинштейн, А. Н. Есипова, Ф. М. Blumenфельд, Л. В. Николаев, К. Н. Игумнов и др.); принцип свободы пианистического аппарата как основы адекватного воплощения музыкального образа (Н. Г. Рубинштейн, С. И. Зверев, В. И. Сафонов, Ф. О. Лешетичский, С. Е. Фейнберг, А. Н. Есипова и др.); принцип многокрасочности звукоизвлечения – глубокий, певучий, декламационный, речетативный, нервно-утонченный, полетный, ударный звук – в зависимости от художественных задач исполнительства (М. И. Глинка, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, М. П. Мусоргский, С. С. Прокофьев и др.) [7].

Обширное теоретико-методическое наследие русской пианистической школы стало фундаментом для формирования белорусской фортепианной школы, которая также опиралась и на принципы обучения игре на фортепиано, разработанные и внедренные в практику российскими пианистами и педагогами. У истоков белорусской фортепианной школы стояли выпускники Петербургской и Московской консерваторий В. Семашко, Г. Петров, В. Эпштейн, Г. И. Шершевский, М. А. Бергер и др. Именно они привнесли в белорусскую фортепианную педагогику принцип певучей, легатной игры, близкой музыкальной природе славянского мелодизма; принцип воспитания пианиста на высокохудожественном материале; принцип самостоятельности ученика: умение грамотно работать с нотным текстом и содержанием произведения; принцип сотворчества молодого исполнителя и композитора; принцип максимального раскрытия индивидуальности ученика и др.

Однако не только на постсоветском пространстве творчески применяются принципы русской фортепианной школы, она пустила глубокие корни во многих странах мира и, в частности, эти принципы легли в основу фортепианной педагогики Китайской Народной Республики, что позволило китайскому пианизму выдвинуться на передовые позиции в мировом исполнительском искусстве.

Итак, обучение игре на фортепиано базируется не только на общедидактических принципах и принципах музыкальной педагогики, но и опирается на систему принципов фортепианного обучения, сложившихся в русской фортепианной школе, которая создавалась начиная с первой половины XIX в.

и в веке XX получила широкое распространение и международное признание.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Кременштейн, Б. Л.* Педагогика Г. Г. Нейгауза (Вопросы истории, теории, методики) / Б. Л. Кременштейн. – М. : Музыка, 1984. – 89 с.
2. *Мальцев, С. М.* Метод Лешетицкого / С. М. Мальцев. – СПб. : ВВМ, 2005. – 224 с.
3. Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе, 1862–2002: материалы Международной научной сессии, посвященной 140-летию Консерватории (17–19 сентября 2002) / Министерство культуры Российской Федерации ; Санкт-Петербургская гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; сост. и отв. ред. Л. Г. Данько. – СПб. : СПГК, 2002. – 295 с.
4. *Фейнберг, С. Е.* Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М. : Классика–XXI, 2003. – 340 с.
5. *Полякова, Е. С.* Психологические основы музыкально-педагогической деятельности : монография / Е. С. Полякова. – 2-е изд., испр. – Минск : БГПУ, 2005. – 195 с.
6. *Новоселова, Ю. Б.* Специфика метода показа в фортепианном классе / Ю. Б. Новоселова // Теоретические и практические аспекты модернизации музыкально-образовательного процесса в инструментальном классе. – Минск : ИВЦ Минфина, 2014. – С. 45–51.
7. *Алексеев, А. Д.* Русские пианисты / А. Д. Алексеев. – М.-Л. : Музгиз, 1948. – 314 с.
8. *Баренбойм, Л. А.* А. Г. Рубинштейн : в 2 т. / Л. А. Баренбойм. – Л. : Музыка, 1962. – Т. 2. – 492 с.
9. *Баренбойм, Л. А.* Н. Г. Рубинштейн / Л. А. Баренбойм. – М. : Музыка, 1982. – 278 с.
10. *Брянцева, В. С.* В. Рахманинов / В. Брянцева. – М. : Сов. Композитор, 1976. – 680 с.
11. Московская консерватория, 1866–1991 / альбом авт., сост. и ред. Г. А. Прибегина. – М. : Музыка, 1991. – 240 с.
12. *Николаева, Е. В.* Музыкальное образование в России: историко-теоретический и педагогический аспекты: Исследование / Е. В. Николаева. – М. : Прометей, 2002. – 345 с.
13. *Гольденвейзер, А. Б.* Статьи, материалы, воспоминания / А. Б. Гольденвейзер. – М. : Советский композитор, 1984. – 448 с.

#### SUMMARY

*The article discusses the general didactic principles and specific principles of musical education and the principles of teaching of playing the piano, which in the modern world rely on the system of the principles, established in the Russian piano school, the roots of which were outstanding teachers of the St. Petersburg and Moscow conservatories. The world performing process is mostly based on these creatively mastered principles.*

Поступила в редакцию 16.10.2015 г.