

Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

4. Molchanova, T. O. (2016). *Mystetstvo pianista-kontsertmeystera: istorychnyy i metodolohichnyy dyskurs-analiz*. [The art of piano concertmaster: historical and methodological discourse-analysis]. Odessa. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**КУДРИЦЬКИЙ Дмитро Юрійович** – аспірант кафедри фортепіанного виконавства і художньої культури Національного педагогічного

університету імені М. П. Драгоманова.

**Наукові інтереси:** теорія та методика навчання гри на фортепіано дорослих аматорів.

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

**KUDRYTSKYI Dmytro Yuriyovych** – post graduate of the department of piano performance and art culture of National Pedagogical Dragomanov University.

**Circle of scientific interests:** theory and methods of the piano studying of adult amateurs.

УДК [37.016:786.2] (510)

**ЛАНЬ СІНЬ ДЗЮОНЬ** – аспірантка кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова  
e-mail: mozgalov98@mail.ru

**ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ В КНР**

**Постановка та обґрунтування актуальності проблеми.** Сучасні умови освітньої модернізації потребують нових підходів до фортепіанного навчання майбутніх учителів музики. Сьогодні здійснюється політика планомірної підготовки китайських студентів у музично-педагогічних вузах України, тому особливо актуальною стає проблема забезпечення наступності фортепіанного навчання студентів з КНР.

Історія становлення фортепіанної педагогіки в КНР й Україні суто відмінні, методика та школа кожної з країн має свої особливості. Одночасно між країнами вже не одне десятиріччя ведеться активний культурний діалог, який сприятливо впливає на розвиток фортепіанної педагогіки двох країн. ХХ століття – час динамічного розвитку та становлення професійної фортепіанної школи в Китаї, яка почалася з активного впливу західної традиції, але не виключала збереження національної самобутності.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Визначаючи особливості фортепіанного навчання студентів з КНР в Україні, інтерес представляли праці китайських науковців, присвячені процесу становлення й розвитку фортепіанного мистецтва у Китаї (Бянг Менг, Вей Тінге, Ліан Маочунь, Цзюй Цихон, Ши Інчжао, Ван Юйхе, Хуан Чжулін, Хуан Пінь), теоретичним питанням становлення китайської фортепіанної педагогіки (Бянь Мен, Кеу Келі, Тженг Чен-Лі, Тун Даоцзинь, Сунь Мінчжу, Сюй Бо, Чжоу Гуанрен, Чжао Щаошен, Хоу Юе, Хуан Чжулін), особливостям фортепіанного навчання (Хоу Юе, Ін Шічжень,

Дань Чжаої, Лі Фейлань, Лі Інхя, Чен Чженвей, Шугуан) та методиці викладання музичних дисциплін в педагогічних вузах України з позицій полікультурної освіти (Ван Бін, Лю Цяньцян, Шугуан).

**Мета статті** – висвітлити особливості фортепіанного навчання молоді в КНР.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Визначення особливостей фортепіанного навчання в Китаї вимагає звернення до історії розвитку музичного мистецтва в Китаї взагалі. Китай здавна називали країною «Лі Юе» – країною обрядів і музики. Музика і щастя в уявленнях китайців стали невіддільними: музика робить людину щасливою, а щастя надихає людину співати і грати музику. Для проникнення в суть китайської фортепіанної педагогіки необхідно осягнути суть найважливішою філософської категорії «Чі» в даосизмі, яка становить основу буття і є своєрідною енергетичною субстанцією. Хуан Чжулін вказує, що в китайській культурі надзвичайно важливим є «взаємодія «Чі» – життєвої енергії з «Юйнь» – душею музики. Ці категорії присутні в кожній живій істоті, а також в здобутках мистецтва. Тому, в фортепіанних творах є своє «Чі» та «Юйнь», які енергетично впливають на виконавця та слухача.

Матеріальним еквівалентом «Чі» є нотний текст, де композитор закладає енергетичний потенціал твору за допомогою вибору тональності, ритмічно організованих нотних знаків, вказівок темпу, характеру, змін агогіки, динаміки, артикуляції. Енергетична субстанція «Чі» втілюється у фортепіанних творах за допомогою багатьох засобів музичної

виразності, таких як: характерний тембр, теситурно-регістрові деталі, ладові особливості тощо. Виконавець грає досить важливу роль у процесі реалізації даної енергетичної субстанції, адже він актуалізує звучання музичного здобутку, перетворюючи композиторський текст в осмислений звуко-акустичний феномен. Творча індивідуальність й артистизм піаніста, якість звуковидобування є показниками його виконавської енергетики, що дає життя «Юйнь» – душі музики, що звучить» [3].

Особлива заслуга у популяризації фортепіанного мистецтва у Китаї належить Сяо Юмею, Цай Юань Пею, Лі Шутону. Сяо Юмей – відомий педагог, композитор, засновник музичної педагогіки в Китаї, отримав музичну освіту та ступінь доктора наук з музики в Лейпцизькому університеті. Він був одним з перших, хто почав працювати над проблемою підвищення рівня музичної культури та освіченості китайського народу. Соратником Сяо Юмея у цій справі був Цай Юаньпей – педагог, який займав у 20-х роках ХХ століття посаду міністра освіти Китаю. Він запропонував Сяо Юмею стати науковим керівником «Асоціації музичних досліджень» в Пекінському університеті. Результатом їхньої наполегливої праці стало відкриття низки музичних навчальних закладів, а саме: Пекінського жіночого вищого музичного педагогічного училища (1920 р.), Музичних курсів при Пекінському університеті (1922 р.), факультету музичного мистецтва Пекінського училища мистецтв (1923 р.), в яких були введені спеціальності фортепіано, вокал і композиція.

У цей період на півдні Китаю учні Лі Шутона (відомий музикант-педагог, отримав освіту в Японії), Фен Цзункай, У Менфей і Лю Чжипін відкрили Шанхайське педагогічне музичне училище (1920 р.), яке в 1923 році перейменоване в Шанхайський художній педагогічний інститут, а в 1925 році заснували музичний факультет Шанхайського художнього училища та музичний факультет Шанхайського інституту мистецтв. Вищевказані музичні заклади стали першими офіційними школами навчання гри на фортепіано в Китаї.

Здобуття основ гри на фортепіано потребувало кваліфікованих педагогів. Як згадує піаністка Лі Щанмін (пізніше дружина російського композитора А. Н. Черепніна): «займаючись зі мною нотною грамотою, вчителька вказувала місце, де знаходиться нота «До». Про зручне і доцільне положення руки на клавіатурі вона не мала уявлення. Навчання обмежувалося вмінням виконувати музику для священних віршів». За чотири роки занять з цим педагогом, Лі Щанмін навчилася виконувати лише «священні вірші» [1, с. 34].

Про рівень кращих китайських піаністів 20-х років ХХ ст. можна судити за спогадами Дін Шандея у фільмі «Засідання фахівців фортепіано ВсеКитая» (1991 р.), де він розповідає про єдиного концертуючого на той час китайського піаніста Цю Мохена, центральним та найскладнішим твором в програмі якого був «Турецький марш» (Rondo з Сонати №2 ) В. Моцарта.

Можна констатувати, що становлення фортепіанного навчання у Китаї на початку ХХ століття ще не варто пов'язувати з музичним професіоналізмом, адже, як зазначає Бянь Мен «фортепіано вивчають як інструмент, за допомогою якого можна навчитися співати по нотах, тренувати слух, записувати музику» [1]. Викладачами фортепіано були переважно іноземці – місіонери та монашки, які не мали професійної освіти, тому не знали педагогічної теорії та методики. Звичайно, це суттєво позначалося на рівні викладання.

Міцним підґрунтям для розвитку китайської фортепіанної педагогіки стало відкриття консерваторії ім. А. Глазунова в Харбіні (1925 р.) – засновник російська емігрантка В. Діллон, яка закінчила Лейпцизьку консерваторію по класу фортепіано і віртуозно володіла інструментом, Шанхайського державного інституту музики (1927 р.) пізніше консерваторії, створення оркестру західноєвропейського типу. Керівництво закладів запрошувало на викладацькі посади кваліфікованих зарубіжних педагогів-музикантів, що дозволило значно підняти рівень фортепіанного навчання та якість фортепіанного виконавства китайських студентів.

Навчання у консерваторії ім. А. Глазунова велося за навчальними програмами імператорських консерваторій Росії. Крім фортепіанної класики, учні проходили загальний свод камерних опусів, як в ансамблі, так і в класі акомпанементу та теоретичні предмети з основ музичної грамоти, які викладав С. Аксаков, згодом професор по класу фортепіано в Шанхайському державному інституті музики (в подальшому – Шанхайська консерваторія).

Підсумовуючи сказане та аналізуючи наукові джерела зазначимо, що не зважаючи на розбіжність ментальних основ духовних культур азіатського і європейського типів, а також на рівень розвитку фортепіанного мистецтва спільним є те, що навчати музиці дітей в обох країнах починають з раннього дитинства.

Емі Чуа професор Йельської школи права у книзі «Бойовий гімн матері-тигриці» робить спробу пояснити: чому і як китайські батьки виховують таку велику кількість геніальних юних математиків і геніальних юних

музикантів? Вона порівнює основні положення та стереотипи виховання дітей китайських і західних батьків. Майже 70% західних жінок зазначили, що «успіхи в навчанні, що досягаються в результаті тиску, не йдуть на користь дітям», «батьки повинні вселити дітям думку, що навчання – це весело». Жодна китайка з цим не погодилася. Навпаки, майже всі вони висловили впевненість в тому, що їхні діти можуть «вчитися краще», що «досягнення в навчанні – показник гарного виховання» і, що якщо їхні діти не виділяються в школі, то це «проблема», а батьки «просто не впоралися зі своїми обов'язками». Емі Чуа публікує данні інших досліджень, які показують, що китайські батьки в порівнянні із західними витрачають в день в середньому в десять разів більше часу на те, щоб займатися зубрінням зі своїми дітьми.

Багато дітей навчаються грі на фортепіано за методикою раннього музичного розвитку Шінічі Сузукі (Японія), яка базується на повторенні, прослуховуванні музики, а головне, батьківській підтримці та відповідальності. Ключовою особливістю методу Сузукі є те, що батьки повинні бути присутніми на кожному уроці, аби потім, вже вдома, стежити за виконанням вправ. Це означає, що кожен раз, коли дитина сідає за фортепіано, батьки поруч і теж здобувають освіту. «Китайські батьки розуміють, що не повинно бути жодної втіхи до тих пір, поки ти в чомусь не досягнеш успіху. Щоб чогось досягти, потрібно важко працювати, чого діти зазвичай не хочуть, і тому так важливо не брати до уваги їхнє бажання. Це часто вимагає від батьків сили духу, тому що дитина буде пручатися... саме в цей момент, зазначає Емі Чуа, ламаються «західники». Але якщо все робити правильно, китайська стратегія утворює коло чеснот. Для досягнення блискучих результатів необхідна практика, практика і ще раз практика... Як тільки дитина починає в чомусь процвітати – неважливо в математиці, грі на фортепіано, фізкультури або балеті, – вона отримує похвали, задоволення, захоплення. Успішні результати допомагають збудувати довірчі відносини і роблять «веселими невеселі заняття», що в свою чергу полегшує батькам можливість навантажити дитину ще більше» [2, с. 8–9].

Отже, особливістю китайської фортепіанної педагогіки можна вважати те, що важливе місце у фортепіанному навчанні відводиться роботі батьків з дітьми – «вони вперто і наполегливо змушують дітей годинами тренуватися і досягати гарних результатів». Як вказують китайські дослідники «значною мірою мотивація батьків і учнів пов'язана з символічною роллю фортепіано в сучасному Китаї – як одного із засобів досягнення актуального

технологічного рівня в глобальних устремліннях країни в світовій культурі. Часто досягнення досконалості підпорядковано ідеї світової кар'єри. У той же час, зазначає Сюй Бо, можна спостерігати відсутність практичної побутової культури музикування, незначний інтерес сімей і батьків дітей до концертного життя тощо [1].

Специфічною особливістю фортепіанної культури сучасного Китаю є широке поширення класичного фортепіанного репертуару в полегшеній, естрадно-джазовій версії, наприклад твори талановитого французького піаніста та аранжувальника Річарда Клайдермана (1953 р.). Його естрадний стиль з легким джазовим відтінком став для більшості китайців введенням в класичну музику, а бажання виконувати відомі класичні мелодії сприяло появі масового інтересу китайської молоді до навчання грі на фортепіано. Як приклад можна привести методику відомого професора Данина Джао, який виховав багатьох «вундеркіндів», серед яких Лі Юньді, Чень Са та інші. Характерною особливістю педагогіки Данина Джао є орієнтир на зразки видатних виконавців, які необхідно слухати учням у записах на дисках, а «секрети» технічності його студентів полягають в методичних рекомендаціях грати все спочатку повільно (але дуже точно), поступово прискорюючи темпи. Велике значення на заняттях в класі надається аналізу відомих, «еталонних» інтерпретацій. Характерною тенденцією фортепіанного навчання є орієнтир виконавців на світові авторитети піанізму у майстерності виконання творів великих композиторів, зафіксованих в аудіо та відеозаписах.

Наслідкування високим авторитетам, імітація видатних інтерпретацій слугують досягненню успіхів молодих китайських артистів в конкурсах, високій оцінці стилю виконання, а й одночасно звинуваченнями в запозиченнях, «копіюванні», відсутності оригінальності і самостійності.

Велике значення в політиці сучасного Китаю мають ідеали культури та освіти. У своєму дослідженні «Концертне життя сучасного Китаю» Ло Чжихуй зазначає, що на рубежі XX – XXI століття в Китаї:

– більше десяти мільйонів піаністів;

– багато дітей вчать музиці, тому музичні школи країни, як правило, дуже великі (наприклад, приватна Пекінська музична школа навчає понад 23 тисячі молодих музикантів);

– країна підтримує престиж даної професії, забезпечує фінансову допомогу, особливо перспективним молодим талантам.

**Висновки та перспективи подальших розвідок напряму.** Отже, проаналізувавши особливості фортепіанного навчання в Китаї

можна констатувати, що Китай і Україна мають відмінну історію фортепіанного навчання, розбіжність між методиками, які в першу чергу пов'язані з національними особливостями менталітету та ставленням уряду до культури та освіти в країні.

До напрямів подальших досліджень належить визначення педагогічних умов та принципів фортепіанного навчання студентів з КНР в системі музично-педагогічно освіти України.

**СПИСОК ДЖЕРЕЛ**

1. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дисс.... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Бянь Мэн. – Санкт-Петербург, 1994. – 142 с.
2. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX – XXI веков: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Сюй Бо. – Ростов на Дону, 2011. – 149 с.
3. Чуа Эмми. Боевой гимн матери-тигрицы / Эми Чуа; [пер. с англ. Е. Щербаковой]. – Москва: АСТ.CORPUS, 2013. – 288 с.
4. Хуан Чжулин. Пути развития детской фортепианной музыки в Китае: дис....канд. искусствоведения: 17.00.03 – музыкальное искусство / Хуан Чжулин. – Харьков, 2009. – 229 с.

**REFERENCES**

1. Byan Men. (2004). *Osherki stanovleniya i razviviya kitayskoi fortepiano kulturey: disert.... kand.iskust.: 17.00.02.* [Essays on the formation and development of Chinese piano culture].... candidate of art criticism: 17.00.02]. Sankt-Peterbyrg.
2. Sui Bo. (2011). *Fenomen fortepianogo ispolnitelstva v Kitai na rubeje XX–XXI vekov: disert.... kand. iskust.: 17.00.02.* [The phenomenon of piano art in China at the turn of XX – XXI centuries: the dissertation ... of candidate of art criticism: 17.00.02]. Rostov-na-Dony.
3. Shua Emi (2013). *Borvoi gimn materi-tygricy.* [Battle hymn of the mother tiger]. Moscow.
4. Huan Shjulin (2009). *Puti razvitiya detskoi fortepiano muzyki v Kitae: disert.... kand.iskust.:17.00.02.* [The way of the development of children's piano music in China: dis....Cand. art history: 17.00.03]. Kharkiv.

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**ЛАНЬ СІН ЦІУНЬ** – аспірантка кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

**Наукові інтереси:** професійна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва.

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

**LAN XIN CHUN** – NUS graduate student of M.P. Dragomanova.

**Circle of research interests:** professional training of future teachers of musical art.

УДК:378.637.036:78

**ЛІ ЛАНЬ** –

аспірантка кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова  
e-mail: mozgalov98@mail.ru

**СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО СПРИЙНЯТТЯ ПІДЛІТКІВ**

**Постановка та обґрунтування актуальності проблеми.** Одним із головних завдань мистецької освіти є залучення школярів до багатой скарбниці вітчизняного та світового музичного мистецтва. Педагогічна праця в цьому напрямку є, з одного боку кропіткою і складною, порівняно з іншими видами музично-естетичної діяльності дітей, а з іншого – саме слухання так званої «складної» музики забезпечує успішне виховання молоді у світ музичного мистецтва, сприяє розвитку музично-пізнавальних здібностей, формує позитивне ставлення до стародавнього мистецтва та сучасних мистецьких явищ.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Художнє сприймання є предметом досліджень багатьох наукових галузей. Її філософський аспект досліджували Ю. Борев,

І. Зязюн, М. Каган, С. Рапопорт та ін., психологічний – Б. Теплов, Л. Виготський, Г. Костюк, Б. Ломов та ін., музикознавчий – Б. Асаф'єв, В. Медушевський. Є. Назайкінський, В. Цуккерман та ін. Особливе значення для нашого дослідження мають роботи присвячені педагогічним аспектам сприймання, а саме праці Ю. Алієва, О. Ростовського, О. Рудницької, В. Остроменського, В. Реви та ін.

**Мета статті** – обґрунтувати специфіку художнього сприймання учнів підліткового віку.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Визначення специфіки художнього сприйняття підлітків вимагає звернення до історичного аспекту вивчення художнього сприйняття. Проблема