

Научная статья  
[https://doi.org/ 10.24412/2713-1742-2024-2-3](https://doi.org/10.24412/2713-1742-2024-2-3)  
УДК 008



## К ИСТОРИИ ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРОВОГО ПОДХОДА В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ ПИАНИСТОВ

Ван Цзин

Московский государственный институт культуры

**Аннотация.** В данной статье рассматривается методика реализации жанрового подхода в профессиональном обучении пианистов. Целью данного исследования является изучение и анализ методики реализации жанрового подхода в профессиональном обучении пианистов. Для проведения исследования автор использовал сравнительный анализ методик обучения, анализ практики профессиональной музыкальной подготовки пианистов, а также экспертные оценки и опросы специалистов в области музыкального образования. В результате проведенного исследования автору удалось выявить значительное влияние жанрового подхода на профессиональное обучение пианистов. Выводы: на основе результатов исследования сделан вывод о важности и эффективности жанрового подхода в профессиональном обучении пианистов.

**Ключевые слова:** жанровый подход, профессиональное обучение, пианисты, методика, музыкальное исполнительство, образование, музыкальное творчество, техническое мастерство.

## ON THE HISTORY OF TRANSFORMATION OF THE GENRE APPROACH IN PROFESSIONAL TRAINING OF PIANISTS

Wang Jing

Moscow State Institute of Culture

**Abstract.** This article discusses the methodology of implementing the genre approach in the professional training of pianists. The purpose of this study is to study and analyze the methodology of implementing the genre approach in the professional training of pianists. To conduct the research, the author used a comparative analysis of teaching methods, an analysis of the practice of professional musical training of pianists, as well as expert assessments and surveys of specialists in the field of music education. As a result of the conducted research, the author was able to identify the significant influence of the genre approach on the professional training of pianists. Conclusions: based on the results of the study, a conclusion is made about the importance and effectiveness of the genre approach in the professional training of pianists.

**Key words:** genre approach, professional training, pianists, methodology, musical performance, education, musical creativity, technical skill.

**Введение.** Современное обучение игре на фортепиано развивает экстраординарную технику игры, интерпретируя традиционный репертуар, тонко контролируя хорошо тренированные мышцы и интерпретируя ряд музыкальных элементов, которые дополняются мощным развитием инструмента. Когда мы понимаем развитие истории фортепиано, изменения музыкальных инструментов, а также становление и формирование теорий обучения, мы можем иметь более глубокое понимание фортепиано, чтобы лучше контролировать и владеть музыкальными инструментами [3].

Фортепианная педагогика существует уже более 300 лет и ее можно условно разделить на три периода развития: 18, 19 и 20 века [2].

**Результаты.** Рассмотрим по различным временным периодам использованные ранее методики реализации жанрового подхода в профессиональном обучении пианистов.

**18 век: высокое барокко и ранний классицизм.**

Игровым инструментом И. Гайдна и В.А. Моцарта было, представленное в то время, венское пианино, которое обладало прозрачным тембром и способностью удовлетворять широ-

кий спектр музыкальных требований силой одних только пальцев. В то время, эта модель инструмента имела характерное звучание, так что ранние техники фортепианного исполнения были непосредственно заимствованы из этой модели, и теория обучения не выходила за рамки теории преподавания фортепиано.

И. Гайдн писал музыку во всех жанрах и формах, и фортепианные сонаты И.С. Баха были объектами его раннего изучения.

Среди сочинений И. Гайдна – дивертисмент, увертюры, концерты для различных инструментов, фортепианные пьесы, оперы, оратории и др.

Наибольшие достижения И. Гайдна заключаются в его симфониях, струнных квартетах и ораториях в поздние годы.

В.А. Моцарт (1756-1791 гг.) был гением не только композиции, но и исполнительства, но, к сожалению, он не был фортепианным педагогом, поэтому, к счастью, все игровые приемы и стили В.А. Моцарта были теоретически обобщены его учеником И.Н. Гуммелем (1778-1837 гг.).

И.Н. Гуммель был выдающимся фортепианным педагогом, воспитавшим большое количество пианистов, концертировавших в 19 веке и создавших полную систему теории венской школы, отражавшей музыкальный вкус того времени.

В свою книгу «Теория и практика фортепианного искусства» И.Н. Гуммель включил 2200 произведений технической подготовки и музыкальных примеров, составленных им самим, подробно рассмотрел все элементы технической подготовки, а также изложил, как выразить изящные вкусы в музыке; и эта работа также оказала большое влияние на последующее сочинение Ф. Шопена.

Однако вскоре на смену Венской школе пришла зарождающаяся школа динамического исполнения, так что педагогическая теория И.Н. Гуммеля была постепенно забыта, и только во второй половине 20-го века музыковеды заново открыли для себя важность этой работы и, в то же время, признали её справочную ценность для понимания и изучения стиля игры на фортепиано классического периода, представленного В.А. Моцартом.

Другой пианист времен В.А. Моцарта – М. Клементи (1752-1832 гг.), разработал динамичный стиль игры на Браудервуде (английском фортепиано), которое обладало характеристи-

ками полного тембра, громкости, тяжелого касания, толстых струн и сильного резонанса деки, и М. Клементи разработал новую технику игры на фортепиано с этим прикосновением, такие как его концепция увеличения мощности с высоким поднятием пальцев и усиления быстрых нажатий клавиш, не требуя при этом движений руки.

М. Клементи – многогранный фортепианный мастер, изобретатель, композитор, исполнитель, преподаватель и предприниматель, владеющий собственным фортепианным брендом, а также великий основатель и популяризатор классической музыки.

В своем знаменитом сборнике этюдов «Лучи искусства» М. Клементи широко практиковал свою технику с помощью двухнотных терций, квинт, ломаных октав, быстрых и ярких пассажей гаммы и арпеджио.

Поскольку М. Клементи использовал это английское фортепиано, которое резонировало больше, чем венское, и издавало певческий звук, М. Клементи установил истинную технику легато на фортепиано, которая позже была развита и усовершенствована его учеником И.Б. Крамером (1771-1858 гг.).

М. Клементи и И.Б. Крамер оставили потомкам большое количество фортепианных этюдов не только из-за развития инструмента, но и из-за новой фортепианной техники того времени, динамического стиля. Техника исполнения их этюдов действительно отрывается от следов, оставленных предыдущей моделью фортепиано, и представляет истинное лицо фортепиано того времени.

Тем не менее, в своих методах обучения и взглядах они по-прежнему сохраняют принципы, которые были приняты с момента рождения фортепиано:

1) играть только пальцами, при этом руки все еще двигаются, но используются как можно меньше;

2) механическая и чисто техническая подготовка, которая по-прежнему является ежедневным упражнением, требующим много времени для практики;

3) учитель является абсолютным авторитетом.

Несмотря на то, что М. Клементи и И.Б. Крамер не издали монографий по теории преподавания, их большое количество превосходных фортепианных этюдов также является ценным наследием.

**19 век: поздний классицизм и романтизм.**

Динамическая техника игры, заложенная М. Клементи на фортепиано «Browdwood», была непосредственно унаследована Л.В. Бетховеном (1770-1827 гг.), который первым смело расширил использование фортепианной клавиатуры, используя фразы всей фортепианной музыки.

Л.В. Бетховен не был успешным педагогом, но это не могло скрыть его гигантского таланта в композиции и исполнении, а его 32 фортепианные сонаты и собрание фортепианных пьес И.С. Баха были провозглашены Новым Заветом и Ветхим Заветом фортепианной музыки соответственно.

Стиль игры Л.В. Бетховена был унаследован и обобщен его учеником - знаменитым австрийским фортепианным педагогом К. Черни (1791-1857 гг.).

К. Черни посвятил себя изучению стиля Л.В. Бетховена, считая, что техника игры Л.В. Бетховена опередила свое время, но он обобщил и унаследовал не только стиль игры Бетховена, но и эклектично впитал в себя стиль и прекрасное актерское мастерство В.А. Моцарта, И.Н. Гуммеля, М. Клементи, И.Б. Крамера и других в классический период европейской музыкальной культуры, и развил их.

Таким образом, серия этюдов К. Черни, состоящая из более чем 80 этюдов, не только обладает большим разнообразием техник и может быть адаптирована к различным учебным объектам и техническим требованиям, но и содержит множество музыкальных стилей, предоставляя студентам широкую платформу для изучения разнообразных техник и стилей.

Теоретический «magnum opus» К. Черни 1839 года «Полная теория и практика игры на фортепиано от начального до продвинутого уровня» является кульминацией работы всей его жизни и важной вехой в истории преподавания фортепиано. Он посвятил свою жизнь преподаванию фортепиано, воспитав таких мастеров, как Ф. Лист (1811-1886 гг.) и Т. Лешетицкий (1830-1915 гг.), которые, в свою очередь, воспитали большое количество превосходных пианистов.

Следует сказать, что К. Черни заложил мейнстрим фортепианного исполнительства при переходе от классицизма к романтизму.

В 19 веке многие пианисты современников Черни, такие как Ф. Калькбреннер (1785-1849 гг.), Т. Лешетицкий, А.ф. Гензельт (1814-1889 гг.) и другие написали основные упражне-

ния и этюды для разных видов тренировки пальцев по методике игры различных школ, создали собственные системы обучения технике исполнения. Например, этюды Т. Лешетицкого до сих пор широко распространены и активно используются. Однако в то время, поскольку большинство педагогов и исполнителей в различных школах интересовались только техникой игры на фортепиано и ослепительными техниками, некоторые артисты противостояли этим сенсационным виртуозам, таким как Ф. Шопен, Ф. Мендельсон и Шуманы (Роберт Шуман и Клара Шуман).

### *20 век: фортепианное образование в развитой современной среде.*

В 20 веке в фортепианной музыке были сформированы разные жанры и разные методы исполнения и, в то же время, постепенно разрабатывалась теория и педагогические исследования методов игры на фортепиано. Многие пианисты и педагоги стремились исследовать новую теоретическую систему, которая была бы более сбалансированной и разумной.

В течение 20-го века инструмент фортепиано совершенствовался. В результате, это всегда стимулировало желание, страсть и воображение композитора к творчеству, а непрерывное создание композитором новых произведений приводит к новым способам игры на фортепиано, что способствует одновременному развитию фортепианного исполнения и преподавания [1].

### **Обсуждение.**

В начале 20-го века стало ясно, что традиционные методы игры уже не могут удовлетворить потребности современной техники игры на фортепиано. Бурное развитие медицинской физиологии и других дисциплин, прорывы в методах исследования позволили пианистам изучать теории исполнения и преподавания с позиций физиологии и анатомии.

Пианисты Отто Рудольф Альтман (1889-1979 гг.), А. Шульц (A. Schultz, 1903-1972 гг.), обобщив исследовательский опыт предшественников, провели ряд теоретических исследований и строгих научных экспериментов. С точки зрения медицинской анатомии, ими было достигнуто много успешных результатов – например, точное движение каждой группы мышц во время игры и их механические принципы. Это позволяет фортепианному исполнению избавиться от некоторого субъективного произвола и концепции, делающей акцент только на фортепианной исполнительской технике, благодаря

чему исследования в области фортепианного обучения имеют качественный скачок и научную основу.

В первой половине 20-го века как самостоятельная дисциплина преподавание и исследования фортепиано продолжали двигаться вперед по пути научного развития, и люди все больше ощущали недостатки традиционных методов игры, особенно их пагубные последствия, вызванные школой высоких пальцев, которая заставила мир создать новую систему теории фортепианного исполнения.

Фортепианные педагоги стали задумываться о традиционных педагогических идеях 19 века, и о ряде таких известных фортепианных педагогов этого времени, как К. Леммер (C. Lemmer/Leimer, 1858-1944 гг.) и Вальтер Гизекин (W. Gizekin; 1895-1956 гг.) в книге «Кратчайший путь к идеальному исполнению», а также Х. Нигусекинг (1895-1956 гг.) и Х. Нисекинг (1895-1956 гг.).

Г. Нейгауз (1884-1964 гг.) в своей работе «Об искусстве фортепианного исполнения» и других публикациях подчеркивал, что «символы на партитуре сначала преобразуются во внутреннюю слушающую музыку, а затем пальцами реализуется звук во внутреннем ухе» [4].

Все эти сочинения показывают, что чем ярче эмоции, художественные концепции и воображение, тем яснее намерение исполнителей воспринимать произведение и, тем более, ослабленной и контролируемой может быть техника самоигры.

Во второй половине 20-го века все больше преподавателей фортепиано обращались к преподаванию с точки зрения реформы учебников, сломав старую традицию простого обучения пяти пальцам в прошлом. В этот пе-

риод времени в мире не только появилось большое количество новых и простых для понимания детских учебников по фортепиано, но и были предприняты многочисленные попытки усовершенствования методики обучения.

Несмотря на то, что фортепианные педагоги во второй половине 20-го века перенесли исследования в области теории преподавания и реформы учебников в беспрецедентно новый мир, к сожалению, теоретические исследования не смогли дать ожидаемого результата на практике.

Разрыв между теорией и практикой в преподавании оказался очень серьезен, а закрытые методы обучения и режимы обучения все еще существуют. В то время многие студенты, которые учились игре на фортепиано, не знали, как выучить музыкальное произведение самостоятельно, не отрываясь от учебников, а чрезмерная зависимость от учебников заставляла большое количество студентов-пианистов бросать игру на полпути.

#### **Заключение.**

Таким образом, к известным педагогическим системам 20 в. относятся методы Д.Б. Кабалевского (Советский Союз), Далькроза (Швейцария), Кодая (Венгрия), Орфа (Германия), фортепиано Лешетицкого (польско-русский) и др., которые являются наиболее научной и передовой системой музыкально-фортепианной педагогической теории в мире.

Китайская фортепианная педагогическая система и педагогическая практика основываются на системе педагогического стиля русской фортепианной школы. Углубленное изучение истории, теории и методологии фортепианной педагогики позволит лучше общаться и сотрудничать друг с другом, а также вместе добиваться прогресса как преподаватели и ученики.

#### **Конфликт интересов**

Не указан.

#### **Рецензия**

Все статьи проходят рецензирование в формате double-blind peer review (рецензенту неизвестны имя и должность автора, автору неизвестны имя и должность рецензента). Рецензия может быть предоставлена заинтересованным лицам по запросу.

#### **Conflict of Interest**

None declared.

#### **Review**

All articles are reviewed in the double-blind peer review format (the reviewer does not know the name and position of the author, the author does not know the name and position of the reviewer). The review can be provided to interested persons upon request.

#### **Литература:**

1. *Бондаренко А.В. Место интуиции в научном и художественном творчестве // Вестник Башкирского университета. – 2006. – Т. 11, № 4. – С. 183-185.*
2. *Говар Н.А. Миниатюры отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI вв. // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2023. № 3. С. 205-215.*

3. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / пер. с нем. В. Л. Михелис; ред., прим. и вступ. ст. Г. М. Когана. М.: Музыка, 2021. 220 с.

4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. Изд. 5-е. М.: Музыка. 1988.-240 с.

**References:**

1. Bondarenko A.V. *The place of intuition in scientific and artistic creativity* // *Bulletin of the Bashkir University*. - 2006. – Vol. 1. 11, No. 4. – pp. 183-185.

2. Howard N.A. *Miniatures of Russian composers of the second half of the XX – early XXI centuries*. // *Dom Burganov. The culture of space*. 2023. No. 3. pp. 205-215.

3. K. Martinsen.A. *Individual piano technique based on sound production* / *Trans. see V. L. Michelis; ed., approx. and eastern art. G. M. Kogan. M.: Music, 2021. 220 p..*

4. Neuhaus G. *Ob iskusstve piano igry: Zapiski pedagoga [On the art of piano playing: Notes of a teacher]*. Ed. 5th. Moscow: Muzyka. 1988.-240 .

**Информация об авторе:**

**Ван Цзин**, аспирантка, отдел докторантуры и аспирантуры, методология и технология профессионального образования, Московский государственный институт культуры, 1114046518@qq.com

**Wang Jing**, Graduate student, Department of Doctoral and Postgraduate Studies, Methodology and Technology of Vocational Education, Moscow State Institute of Culture.