

*На правах рукописи*

**Е Цзы**

**ИННОВАЦИОННЫЙ ПОДХОД В СОВРЕМЕННОМ ОБУЧЕНИИ  
ПИАНИСТОВ**

**(на материале применения цифровых фортепиано)**

5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания  
(музыка, музыкальное искусство (высшее образование))  
(педагогические науки)

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени

кандидата педагогических наук

Армавир – 2026

Работа выполнена в ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры»

Научный руководитель: **Сраджев Виктор Пулатович**,  
доктор искусствоведения, профессор

Официальный оппоненты: **Горбунова Ирина Борисовна**,  
доктор педагогических наук, профессор,  
профессор кафедры информатизации  
образования, руководитель НМЛ «Музыкально-  
компьютерные технологии»  
ФГБОУ ВО «Российский государственный  
педагогический университет им. А.И. Герцена»  
(г. Санкт-Петербург)

**Григорьев Анатолий Федорович**,  
доктор культурологии, кандидат  
педагогических наук, профессор,  
профессор кафедры музыки и  
социально-художественного образования  
ГБОУ ВО «Ставропольский государственный  
педагогический институт» (г. Ставрополь)

Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Липецкий государственный  
педагогический университет имени  
П.П. Семенова-Тян-Шанского» (г. Липецк)**

Защита состоится «19» мая 2026 г. в 10.00 часов на заседании Диссертационного совета 99.2.066.03 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», ФГБОУ ВО «Армавирский государственный педагогический университет», ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры» по адресу: 352901, Краснодарский край, г. Армавир, ул. Розы Люксембург, 159.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Армавирский государственный педагогический университет» по адресу: 352901, Краснодарский край, г. Армавир, ул. Комсомольская, 93 и на официальном сайте университета по адресу: <http://agru.net>.

Автореферат диссертации разослан « \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2026 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,  
доктор педагогических наук, профессор

Е.А.Тупичкина

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

**Актуальность исследования.** Фортепиано по праву принадлежит титул «короля» музыкального исполнительства. Его универсальность позволяет исполнять как незатейливые мелодии, так и виртуозные произведения величайших композиторов мира. С его помощью передаются тончайшие переживания и настроения музыкальных зарисовок. Ему подвластно озвучивание грандиозных оркестровых полотен. Фортепиано признано как обязательный атрибут сольных выступлений пианистов, оно самый популярный участник концертов вокальной и инструментальной музыки. Музицирование на фортепиано веками служило источником эмоциональных переживаний, переносящих человека в мир искренних чувств и страстей, приносящих неподдельные духовные наслаждения.

Уникальна роль фортепиано в музыкальном образовании. Обучение игре на фортепиано позволяет активнее использовать сокровищницу классического музыкального искусства, создаваемую веками лучшими музыкантами, что позволяет решать социально важную для музыкантов и общества задачу, связанную с формированием духовного мира современного человека. Поэтому обучение игре на этом инструменте является наиболее востребованным и массовым явлением в музыкальной педагогике прошлого и настоящего. Вполне понятно стремление фортепианных педагогов всех времен отыскать наиболее эффективные пути освоения сложнейших навыков и умений фортепианной игры. Это нашло свое отражение в огромном количестве учебно-методических пособий, в методической и теоретической литературе, опубликованной за последние два столетия.

Тем не менее, несмотря на очевидные успехи фортепианных педагогов, с годами проблем становится не меньше, а больше. В наше время к требованиям повышения результативности обучения прибавился еще запрос на сокращение усилий, затрачиваемых на обучение, ведь с появлением Интернета, цифровых технологий, чрезвычайно популярных среди молодежи, мотивация к обучению игре на фортепиано значительно снизилась. Это произошло по многим причинам, но среди них важнейшей является чрезвычайная сложность освоения игры на фортепиано и существенные затраты времени на этот процесс. Поэтому повышение эффективности обучения игре на фортепиано, становится важнейшей задачей музыкальной педагогики. В этом заключается **актуальность** диссертации, рассматривающей пути и методы инновационного совершенствования подготовки пианистов.

Действенную помощь в этом процессе должны оказать теория и методика фортепианной педагогики. Нужно отметить, что в сравнении с другими музыкальными специальностями, они разработаны значительно глубже и объемнее, чем у других музыкантов. Но если в подготовке пианистов высокой квалификации ведущие педагоги-практики весьма удачно справляются с реализацией сложнейшего процесса становления творческой

личности артиста, с развитием его художественного мышления и технического мастерства, то в массовой фортепианной педагогике эти проблемы обретают все возрастающее тревожное звучание. Эмпирическая фортепианная педагогика, многие десятилетия служившая мощной опорой в воспитании пианистов, сегодня не в состоянии ответить на многочисленные вопросы, выдвигаемые практикой музыкальной педагогики. Исправить положение возможно только на основе инновационных преобразований методики обучения игре на фортепиано и всего процесса обучения в целом.

Для инновационного совершенствования процесса обучения игре на фортепиано необходимо осмыслить и устранить ряд существующих **противоречий**. Это:

- формальное отношение к музыкальной науке со стороны системы музыкального образования и сущностная необходимость реальной связи теории и практики музыкальной педагогики;
- потребность в создании категориально-понятийного аппарата в теории музыкальной педагогики, как одного из важнейших условий ее развития, и отсутствие нужной однозначности в понимании содержания используемых терминов;
- важность адекватного целеполагания в организации процесса подготовки пианистов и фатальная недооценка этого условия в реальной педагогической практике;
- необходимость четкого представления о путях развития фортепианной педагогики, с осмыслением причин возникновения кризисных периодов в ее истории, и слабая изученность оснований этих явлений;
- Стремительно повышающаяся популярность цифровых фортепиано в музыкальной жизни современного общества и пассивность их применения в учебных музыкальных заведениях;
- возможности современных цифровых фортепиано и их недооценка в современном обучении пианистов.
- необходимость инновационного развития фортепианной педагогики и игнорирование цифровых инструментов в качестве одной из движущих сил этого процесса.

Выявленные противоречия составляют **проблему исследования**: определить теоретико-методическую базу для совершенствования процесса обучения пианистов.

**Объект исследования.** Обучение музыкантов игре на фортепиано.

**Предмет исследования.** Научный подход как сущностное условие успешности современного обучения пианистов

**Степень разработанности проблемы.** При рассмотрении этого положения следует учесть двойственный характер оценки разработанности этой проблемы. С одной стороны, учитывая, что усовершенствование процесса обучения игре на фортепиано являлась и является важнейшей педагогической установкой пианистов-педагогов на протяжении всего времени существования фортепиано и фортепианно-исполнительского

искусства, то в этой области накоплен огромный опыт. Он отражен в многочисленных «Школах», пособиях, методических разработках, научных статьях, монографиях, в книгах ярких представителей пианистического искусства. Поэтому проблема обучения пианиста, совершенствования его техники весьма разработана. Достаточно упомянуть известные фамилии педагогов, композиторов, пианистов. Это представители клавириного искусства (М. Сен-Ламбер, Ф.Куперен, Ж.Рамо, Ф.Э.Бах), чьи работы, по сути, легли в основу будущих методик обучения игре на фортепиано. С появлением фортепиано и становления уже фортепианного искусства, в творчестве представителей венской, лондонской и парижской школ (М.Клементи, Л.Адам, И. Гуммель) были развиты те положения и принципы, которые отражали сущностные характеристики клавирной педагогики. В школах традиционной педагогики (к которой можно причислить известных в XIX веке пианистов, педагогов И. Крамера К.Черни, Д.Фильда, И.Мошелеса, Ф. Калькбрэннера, А.Герца, Ф.Листа, Ф.Шопена, А.Гензельта, С.Тальберга, И.Прача, Дж.Фильда, А. Герке, А. Виллуана и др.) были отражены те принципы и установки фортепианной педагогики, которые легли в основу виртуозного мастерства пианистов, давшего название этому периоду развития фортепианного искусства - «век виртуозов». Одной из граней этого массива работ является стремление отразить те приемы и методы работы, которые основывались на богатейшем практическом опыте выдающихся представителей фортепианного искусства и педагогики того времени. Именно это наследие в будущем составит основу главных постулатов фортепианной педагогики XX века. Вместе с тем, все достижения методической мысли опирались на стремление усовершенствовать обучение пианистов, найти более эффективные приемы работы над техникой. При этом отметим, что это проходило вне научного осмысления этих процессов, исключительно в рамках эмпирической фортепианной педагогики.

С публикации первых трудов, причисляемых к анатомо-физиологическому направлению (Л.Деппе, Р.Брейтгауп, Ф.Штейнгаузен, П.Рамуль, Э.Бах), началось развитие теории пианизма. Последователями этой школы предложен принципиально иной путь развития исполнительской техники. Он был связан, прежде всего, с «весовой игрой» и основывался на достижении состояния свободы игрового аппарата. И хотя в основу этих работ была положена идея «исправления ошибок» старой школы на основе физиологических закономерностей пианистических движений, можно сказать, что с работ анатомо-физиологов началось движение в сторону инновационных преобразований в обучении пианистов. Тем не менее, теоретические ошибки, допущенные теоретиками этого направления, привели к отрицанию этой школы в практике фортепианной педагогики. Более того, практические результаты советов приверженцев весовой игры были столь сокрушительны, что привели к практически к полному отрицанию ее теоретических и практических постулатов.

Дальнейшее совершенствование методик обучения игре на фортепиано протекало в двух направлениях. Одно из них связано с опорой на достижения эмпирической педагогики, на поиск обоснования ее рекомендаций с позиции знаний смежных наук, другое исследовало закономерности как самого музыкально-исполнительского процесса, так и приемов, методов его совершенствования (Т.Лешетицкий, Т.Маттей, Ф.Бузони, К.Мартинсен, Г.Коган, И.Гофман, Й.Гат, С.Савшинский, А.Щапов, Л.Баренбойм, А.Шнабель, Г.Прокофьев, С.Клещев, О.Шульпяков, М.Берлянчик, А.Никитин, О.Сильд и многие другие).

Отметим, что в подавляющем большинстве трудов музыкантов второй половины XX века термин инновация не применялся. И только в последние два десятилетия в теоретической литературе стали настойчиво появляться указания, связанные с инновационным подходом в обучении пианистов. Но, как правило, в них инновация употреблялась преимущественно как синоним нового (Крайнова, Д.Чжан, У Ш, Никишина, Чертовской, Насибулина, Малыхина, Э.Ли, Ц.Чэ, Т.Ли, Аврамкова, Дмитриева). В других работах инновация воспринималась как гармоничная комбинация нового и традиционного в обучении (С.Ван, Ч.Оу, Латышова). Часто инновационные процессы связывались с применением музыкальных компьютерных технологий (Горбунова, Проценко, Илларионова) или с дистанционным обучением (Чэнь Ц., Горбачева). Однако, инновация, как содержательный термин, не обладает нужной однозначностью, что не проясняет проблему развития фортепианной педагогики на основании инновационных процессов.

**Гипотеза исследования.** Процесс обучения пианистов, достигающий актуальных в наше время целей, станет успешным, если будут выполнены следующие условия:

- ❖ определены узловые противоречия современного обучения пианистов;
- ❖ в практике обучения пианистов будут учитываться выводы и установки теории музыкальной и фортепианной педагогики, обеспечивающие ее инновационное развитие;
- ❖ для повышения результативности научных исследований в области музыкального обучения будет применяться научный аппарат, обладающий свойствами непротиворечивости;
- ❖ в фортепианной педагогике будет дифференцироваться системный или операциональный уровни современных методов и приемов;
- ❖ изучены возможности новых цифровых технологий и цифровых инструментов, в аспекте эффективности их применения в современном процессе обучения пианистов;
- ❖ в практику обучения пианистов будут активно внедряться цифровые инструменты, способные стать основой для создания эффективных инновационных методик обучения пианистов.

**Цель** исследования: определить системное условие повышения эффективности обучения современных пианистов.

**Задачи** исследования:

1. выявить особенности обучения игре на фортепиано в исторической ретроспективе;
2. определить узловые проблемы в современном обучении пианистов;
3. выявить условия создания инновационных методик обучения пианистов;
4. обозначить компоненты дефиниции «инновация», определяющие ее сущность как категории;
5. определить возможности и перспективы применения цифровых инструментов как источника инновационного обучения пианистов;
6. провести экспериментальную проверку эффективности использования функции «память» цифровых фортепиано в обучении пианистов.

**Методологической основой** данного исследования являются:

- теория функциональных систем П.К. Анохина, объясняющая закономерности построения и работы системы, классифицируемой как функциональная. Именно эта теория становится ключевой для решения методических и организационных проблем обучения пианистов.
- теория Н.А.Бернштейна об уровне управления движениями человека и физиологии активности, которая служит основой для понимания и решения многочисленных вопросов технического развития музыканта.
- теория технического развития пианистов В.П. Сраджева, в которой системно описаны структурные единицы художественной техники пианиста, на развитие которых должна быть направлена инновационная мысль педагогов и теоретиков фортепианной педагогики.
- фундаментальные работы психолога Б.М. Теплова, посвященные психологической стороне музыкальных способностей, одаренности и индивидуальных различий, служащими ориентирами в реализации инновационных методов обучения.

**Теоретическую основу исследования** составляют:

- работы по философии, педагогике и психологии: (Е.П.Ильин, И.П. Подласый, Е.С.Рапацевич, С.Х.Раппопорт, В.И.Петрушин, Д.К.Кирнарская, Ю.А.Цагарелли, Г.Г.Азгальдов, А.В.Костин, С.В.Романченко и др.);

- работы по истории и теории музыкальной педагогики (А.Д.Алексеев, А.С.Базиков, А.В.Вицинский, И.Б. Горбунова, П.И.Заславская, Е.М.Зингер, Л.А.Баренбойм, Г.М.Коган, Н.П.Корыхалова, К.А.Мартинсен, А.В.Малинковская, С.М.Мальцев, В.Г.Мозгот, Г.Г.Нейгауз, А.А.Николаев,

Э.Ф.Новикова, С.И.Савшинский, О.П.Сильд, Сюй Бо, О.Н.Хмельницкая, О.Ф.Шульпяков, А.П.Щапов, Г.М.Цыпин и др.).

**Методы исследования.** В работе применялись *теоретические методы* исследования: анализ, синтез, обобщение, дедукция, анализ научной литературы по педагогике, психологии, теории музыкального и фортепианного искусства, музыкально-педагогической и методической литературы. Анализ контента Интернет-ресурсов по различным аспектам диссертационного исследования. Практические методы: наблюдение, опрос, эксперимент.

**Научная новизна.** Научная новизна исследования затрагивает как общие, так и локальные условия совершенствования современного обучения игре на фортепиано. В результате проведенного исследования:

- ❖ Определены пути дальнейшего развития фортепианной педагогики, связанные с принципиальным усилением роли научных исследований в поиске эффективных методик обучения игре на фортепиано.
- ❖ Выявлены системные противоречия в развитии современной фортепианной педагогики (ошибки в целеполагании, отсутствие однозначности в понимании содержания применяемых терминов, недооценка роли научного изучения структурных компонентов системы обучения пианистов, слабая связь теории с практикой).
- ❖ Осуществлена дифференциация эволюционного и системного развития фортепианной педагогики.
- ❖ Дана дефиниция инновации как категории.
- ❖ Обоснована пригодность цифровых фортепиано к обучению пианистов.
- ❖ Очерчены пути применения возможностей цифровых инструментов в процессе обучения пианистов.
- ❖ Подтверждены потенциальные возможности цифровых фортепиано в создании инновационных методик обучения пианистов.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в следующем:

- ❖ установлена важнейшая системная ошибка фортепианной педагогики, связанная с недопустимой изоляцией теории фортепианного обучения и его практики;
- ❖ проведена дифференциация эволюционного и системного развития фортепианной педагогики, что позволит решать в обучении пианистов операциональные и системные задачи, подбирать на этой основе адекватные педагогические установки, методики и приемы учебного воздействия;
- ❖ уточнен научный аппарат в области общей и фортепианной педагогики, дана дефиниция инновации как категории, что

позволит определить теоретическое направление научного поиска в этой сфере деятельности;

- ❖ раскрыты важнейшие противоречия в развитии современной фортепианной педагогики, устранение которых позволит решать существующие проблемы, создавать теоретический фундамент для развития современной музыкальной педагогики;
- ❖ доказаны с научных позиций перспективность применения цифровых фортепиано в обучении пианистов и их потенциальные возможности в создании инновационных методик обучения;
- ❖ обозначена перспективность цифровых инструментов для процесса обучения игре на фортепиано и личностного музыкально-художественного развития пианистов.

**Практическая значимость.** Диссертационное исследование имеет высокую практическую значимость для современной фортепианной педагогики. Она проявляется на организационном, методическом и операционально-практическом уровнях. Реализация теоретических установок диссертации поможет:

- ❖ в организации гармонично сформированного учебного процесса, обладающего высокой результативностью и удовлетворяющего музыкально-художественные потребности обучающихся пианистов.
- ❖ в применении различных форм организации занятий пианиста, позволяющих проводить обучение в наиболее адекватных для решения учебных задач, сочетающих индивидуальные и мелкогрупповые занятия;
- ❖ в создании инновационных методик обучения, соответствующих изменившимся условиям социально-культурной жизни современных людей (целеполагание; устранение различных противоречий современного обучения пианистов);
- ❖ в совершенствовании приемов и методов обучения, связанных с решением локальных учебных задач (применение в учебном процессе цифровых фортепиано, обогащающие приемы музыкально-художественного развития пианистов, помогающие добиваться высоких практических результатов за счет активизации обратной связи, ускоряющих техническое развитие пианистов; более инициативного развития звукообразной сферы, освоения различных технических навыков игры).

**Положения, выносимые на защиту:**

- ❖ Фортепианная педагогика на протяжении более чем трех столетий развивалась и претерпевала различные изменения. Однако, процесс этот по своим масштабам был не одинаков. Он включал в себя эволюционный и системный характер изменений, определявших ее развитие. Эволюционное движение

проявлялось в усовершенствовании фортепианно-педагогических и исполнительских приемов в границах определенного периода бытования фортепианной педагогики, привычного технического и фортепианно-исполнительского комплекса. Системные изменения отличались принципиальным выходом за традиционные рамки фортепианно-исполнительских правил и учебно-педагогических установок.

- ❖ За всю историю фортепианного искусства системные изменения проявлялись дважды: в связи с изменением инструмента (в музыкальной жизни клавесин уступил место фортепиано), и с принципиальным усложнением фортепианно-исполнительских задач, обусловленных новыми фортепианными произведениями композиторов-романтиков, исполнение которых требовало иного двигательного-технического инструментария.
- ❖ Музыкальная педагогика – это сфера деятельности, направленная на обучение музыканта для реализации поставленных целей и задач. Один из узловых для теории музыкальной педагогики недостатков проявляется в недостаточном внимании к системному подходу в решении задач разного уровня.
- ❖ Адекватное целеполагание составляет важнейшую проблему в теории музыкальной педагогики на данном этапе, требующую проведения специальных исследовательских работ.
- ❖ Инновация, как категория, представляет системную организацию полученного на основе научно-творческой деятельности результата, обладающего качествами новизны и полезности. Отличие инновационного процесса обучения от привычного «совершенствования» заключается в активном использовании научного потенциала музыкальной педагогики для решения проблем воспитания пианистов.
- ❖ Применение цифровых инструментов в наше время не только возможно при обучении пианистов, но и обладает мощным потенциалом инновационного преобразования этого процесса. Цифровые инструменты активизируют интенсивность обучения, развитие всех компонентов фортепианно-исполнительского комплекса и музыкально-художественного мышления пианиста.
- ❖ Итоги эксперимента, на основе использования функции «память» цифрового фортепиано, показывают его перспективные возможности в современном фортепианном обучении.

**Апробация и внедрение в практику результатов исследования** проводилась на всех этапах работы над диссертацией. Апробация осуществлялась в нескольких видах: публикации статей в различных журналах, в том числе и рекомендуемых ВАК РФ, публичное участие в

научно-практических конференциях, участие в видеоконференциях, в частности, в Международной вокальной научно-практической конференции, проводимой совместно с Китаем (Линь): «ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ НАЧАЛЬНОГО ПЕРИОДА ОБУЧЕНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОМУ ПЕНИЮ», в которой выступление Е Цзы на русском языке дублировалось в виде титров на китайском языке. Кроме этого, на всех этапах написания диссертация ее выводы обсуждались на заседаниях кафедры музыкального образования в БГИИК. Внедрение в учебную практику заключалось в проведении лекционных и практических курсов в БГИИК по материалам диссертационного исследования.

**Достоверность** исследования обеспечивается опорой на широко признанную в научном сообществе методологическую и теоретическую базу, обоснованностью и непротиворечивостью применяемого научного аппарата, логикой проведенного анализа, убедительностью обобщений и выводов, широким обсуждением материалов и выводов исследования на конференциях различного уровня, многочисленными научными публикациями.

**Личный вклад** автора определяется участием в создании диссертации на всех этапах ее подготовки, в выборе аспекта исследования, в планировании и поэтапном осуществлении деятельности, связанной с написанием диссертации и публикацией статей в различных изданиях, а также участием в научно-практических конференциях различного уровня.

**Соответствие диссертации паспорту научной специальности.** Тема диссертации и ее содержание соответствует положениям паспорта специальности 5.8.2 - Теория и методика обучения и воспитания (музыка, музыкальное искусство) – пункты – 1, 2, 3, 4, 9, 12, 14, 15, 25.

**Этапы исследования.** Исследование проводилось на протяжении нескольких лет и затрагивает период с 2021 по 2025 годы. Оно включало три этапа. На первом этапе (2021-2022) осуществлялся анализ литературы по общим проблемам теории и методики обучения пианистов. С 2022 года осуществлялся поиск методолого-теоретических оснований и принципов теории музыкальной педагогики для разработки теоретико-методических положений обоснования инновационного подхода в обучении пианистов.

Второй этап (2022-2023) охватывал сбор материалов по теме диссертации, написание статей по теме исследования, научный поиск установок, приемов и методов, определяющих успешность обучения пианистов на цифровом инструменте.

На третьем этапе (2023-2024) был организован, структурирован собранный материал и оформлен в виде диссертационной работы. Содержание и выводы диссертационного исследования публиковались в статьях, в том числе и рекомендованных ВАКом РФ к изданию. Отдельные методические положения были проверены на практике со студентами Белгородского государственного института культуры в процессе освоения

игры на цифровом инструменте, проанализированы полученные результаты и сформулированы соответствующие выводы.

**Структура и объем диссертации.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложения.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

**Во введении** рассматривается научный аппарат исследования: его цели, задачи, объект, предмет, формулируется гипотеза, обосновывается актуальность, научная новизна, практическая значимость, формулируются положения, выносимые на защиту и т.д.

**Глава 1. Научные основы обучения пианистов в теории и практике фортепианной педагогики.**

*Первый параграф. Совершенствование методов обучения игре на фортепиано в исторической ретроспективе.*

С появлением первого в истории музыкального искусства фортепиано, созданного в 1709 году Бартоломео Кристофори, прошло более трех веков. Итальянский мастер и не предполагал, что его изобретение станет самым распространенным музыкальным инструментом в мире. Наряду с ростом популярности обучения игре на фортепиано возникала потребность в усовершенствовании методов освоения этого сложнейшего вида деятельности. Основой этого процесса стала эмпирическая фортепианная педагогика. Однако она далеко не всегда поспевала за изменениями конструкции инструмента, за стремительным усложнением композиторской мысли. Это приводило к тому, что массовая фортепианная педагогика не учитывала в должной мере это обстоятельство, что провоцировало появление различных ошибок и противоречий в процессе обучения юных пианистов. Это дало толчок для развития теории пианизма, которая с конца XIX века постепенно превратилась в научную дисциплину.

Изучив историю фортепианной педагогики, можно не только отделить достоинства фортепианных школ от недостатков, но и обозначить ориентиры для дальнейшего развития фортепианного обучения. С этой целью весь массив теоретико-методической литературы, сгруппированный по общим признакам, можно представить следующими разделами: 1. Клавирная педагогика. 2. Традиционная педагогика. 3. Анатомио-физиологическая школа. 4. Психотехническая школа. 5. Современные концепции теории исполнительства (Г.Коган, Г.Залинг, П.Заславская, Д.Ведерникова, В.Сраджев).

Если анализировать методические труды ведущих представителей клавирной педагогики («Методы» К.Ф.Баха, Ф.Куперена, Рамо и т.д.), то совершенно очевиден приоритет технических вопросов, уделяемых обучающимся. Вопросы художественного развития практически не рассматривались.

Однако делать вывод об ущемлении художественного развития в клавирной педагогике нельзя. Нужно учесть, что в то время каждый клавирист был и композитором, и исполнителем. Поэтому развитые музыкальные способности у обучающегося игре на клавесине в то время представлялись само собой разумеющимся фактом. Важно подчеркнуть, что обучение в то время строилось на эмпирической основе, что стало ведущим условием обучения пианистов на всем протяжении развития фортепианного искусства и педагогики.

С появлением фортепиано число желающих обучаться игре на фортепиано стало увеличиваться. Педагоги того времени продолжали опираться на практические методы обучения клавиристов, которые не одно поколение верно служили подспорьем музыкальным педагогам. Поэтому этот период фортепианной педагогики называется «традиционным» (Г.Залинг). Используемые методы, обогащенные лучшими образцами эмпирической педагогики, привели к блестящим техническим результатам, которыми славились пианисты-виртуозы первой половины XIX века.

Тем не менее, дальнейшее развитие фортепианного искусства вступило в резкое противоречие с требованиями традиционной педагогики, что в последней трети XIX века стало приводить пианистов к профессиональным заболеваниям. Поэтому совершенно естественным ответом на возникающие сложности с обучением игре на фортепиано стало появление работ, в которых предпринимались попытки разьяснить возникающие противоречия с научных позиций. В своей совокупности эти труды оформились в так называемую *анатомо-физиологическую школу*.

Нововведения, описанные теоретиками новой школы, касались принципиальных вопросов оценки исполнительского процесса. В отличие от прежних установок, внимание пианистов было обращено, главным образом, на анатомическую целесообразность игровых приемов. А в более поздних работах, на «психическую сущность техники». В области технического развития была предложена целая «энциклопедия двигательных форм, опирающаяся на весовую игру, на свободу игрового аппарата, на дуговые движения и т.д. Так создавалась новая фортепианная техника, послужившая поводом для принципиальных изменений в сознании педагогов-пианистов. Однако, какие бы технические усовершенствования не предлагались, термин «инновационные» преобразования в то время не применялся. При этом лучшие пианисты-педагоги в своей работе чаще всего рассчитывали на свой собственный опыт, чем на теоретические разработки.

Эта же тенденция проявилось в **психотехнической школе**, которая пришла на смену анатомо-физиологической. Важнейшей парадигмой новой школы стало принципиальное изменение ориентиров обучения пианиста. Впервые в истории музыкальной педагогики было озвучено теоретическое положение, ставившее главной целью обучения художественное развитие исполнителя, а его техническое мастерство связывалось с воспитанием его музыкально-образных представлений. Правда, в реальной педагогической

практике эта установка воспринималась формально: практическая фортепианная педагогика продолжала идти своим путем.

В целом вся история фортепианной педагогики отличалась постоянным совершенствованием приемов и методов работы пианиста в рамках описанной Г.М.Коганом классификации фортепианно-педагогических направлений. При этом заметим, что вплоть до конца XX века, для оценки различных явлений, связанных с повышением эффективности обучения пианистов термин «инновация» не применялся.

*Второй параграф. Узловые проблемы современной теории музыкальной педагогики.*

Сменявшие друг друга фортепианно-педагогические направления отражали не только поступательное движение педагогической мысли, доминировавших в каждом периоде развития фортепианного искусства, но и глубинные противоречия, фатально возникающие на этом пути. Многие из них могли быть устранены только с помощью науки, способной решать не только операциональные задачи, но и определять стратегические линии обучения пианистов. Но для этого необходимо обозначить, осмыслить и разрешить узловые проблемы фортепианной (а шире и музыкальной) педагогики.

Главным препятствием к плодотворному решению насущных вопросов фортепианного обучения является формальное отношение к музыкальной науке, как со стороны работы системы музыкального образования, так и подавляющего числа педагогов-пианистов. Это детерминировано слабым развитием музыкально-педагогической науки, нарушением связей теории и практики музыкального обучения, игнорированием научных рекомендаций в организации системы музыкального образования, отрывом теории музыкальной педагогики от практических методик обучения.

В свою очередь, узловыми противоречиями, мешающими развитию музыкально-педагогической науки, являются недостаточное развитие научного аппарата исследований, ошибки в целеполагании, фатально воздействующие на процесс воспитания пианистов, их художественной личности, отсутствие нужной системности в решении актуальных вопросов обучения музыкантов.

В частности, важнейшей проблемой научного аппарата музыкально-педагогических исследований является отсутствие однозначности в понимании содержания применяемых терминов. Таковой, к примеру, является дефиниция «теория исполнительства». По сути, этим термином обозначаются многие учебные курсы: «Методика игры на инструменте», «Методика преподавания», «Методика работы с хором», «Хороведение» и т.п. (В.Живов). Но если вдуматься в словосочетание «теория исполнительства», то обнаружится, что термин «теория» обращен *лишь к одному из локальных видов музыкальной деятельности*. Он напрямую связан хоть и с важнейшим, но все же со специфическим разделом музыкального обучения: с исполнительством, будь то инструментальное, вокальное или

хоровое. Таким образом, термин «теория исполнительства» не охватывает многие принципиально важные стороны воспитания музыканта и препятствует их теоретическому осмыслению.

Подобная неточность особенно чувствительно звучит на фоне терминологического противоречия, возникшего в общей педагогике. Оно связано с осмыслением того, что подразумевается под ставшим уже традиционным термином «педагогика». В трудах ученых и педагогов однозначно утвердилось понимание «педагогике как **науки**».

Между тем, педагогика гораздо более емкое понятие. Она представляется «как область учебно-воспитательной деятельности, направленной на социализацию личности» (В.Сраджев, О.Бороздина). В этой деятельности присутствует *практическая* часть, связанная с искусством передачи знаний, *организационная* составляющая: создание системы образования и *теоретическая*, исследующая процессы обучения, развития и воспитания, созидающая новые пути и подходы практической реализации учебно-воспитательной деятельности. Последняя вполне обосновано может называться *теорией педагогики или дидактикой*, включающей в себя теоретическое изучение трех составляющих обучающего процесса: обучения, развития и воспитания.

Это же происходит и с педагогикой музыкальной. Из понимания педагогики как специфической области деятельности вытекает определение *музыкальной педагогики как сферы деятельности, направленной на обучение музыканта для реализации поставленных целей и задач*. Они могут быть связаны как с общим музыкально-эстетическим развитием ребенка, так и с воспитанием музыканта-профессионала и учитывать его специализацию. Только называться этот раздел должен не «теорией исполнительства», а *теорией музыкальной педагогики*. Тогда в сферу ее интересов попадут предметные области, связанные с музыкальным обучением, а не только с решением музыкально-исполнительских задач.

Недооценка роли научного изучения *структурных компонентов* системы, является еще одним обстоятельством, негативно воздействующим на теорию и практику музыкальной педагогики. Обучение музыканта – это самый сложный процесс, представляющий серьезную трудность, в преодолении которой задействованы многочисленные обстоятельства, компоненты, условия. Их совокупное влияние системно организовано и должно изучаться на основе системного анализа. Кроме того, очень важно понимание, что любая система может быть рассмотрена как часть более крупной системы. Это позволит не только выявлять ее компоненты, но и учитывать их взаимосвязи. Помимо этого, системный анализ помогает решать проблему *целеполагания* на всех уровнях обучения пианистов.

Наконец, негативные последствия для деятельности обучения музыкантов является слабая *связь теории с практикой*. Она может быть нарушена из-за отсутствия методических разработок, связывающих теоретические выводы исследователей с реальной практикой обучения

музыкантов. Эта связь обеспечивается специфическим разделом теории музыкальной педагогики, относящимся к научно-методическим исследованиям. В триаде «теория – методика – практика» методика, в музыкальной педагогике, явно составляет «слабое звено».

## **Глава 2. Методологические основания инновационного совершенствования обучения пианистов**

### ***Первый параграф. Эволюционное и системное развитие фортепианной педагогики.***

Сегодня вопросы развития фортепианной педагогики обретают исключительную актуальность. При этом принципиально важно определить, по какому пути пойдет развитие современной фортепианной педагогики: это будет постепенное совершенствование приемов и методов обучения пианиста, что привычное происходило на протяжении последних полутора веков развития фортепианного искусства, или глобальные изменения в технологии игры на фортепиано, которые встречались в истории фортепианной педагогики и приводили к коренной перестройке обучения пианистов. Необходим анализ основных положений фортепианной педагогики в аспекте эволюционного и системного их развития.

Сам процесс воспитания пианистов не всегда был гладким и успешным. Бесспорные результаты фортепианных наставников чередовались с многочисленными неудачами и ошибками. Но в целом развитие музыкальной педагогики представлялось как деятельность, нацеленная на всемерное повышение эффективности методик обучения пианистов. Именно с их помощью педагоги-пианисты совершенствовали *учебно-воспитательный процесс освоения игры на фортепиано.*

Однако, если посмотреть на историю фортепианной педагогики с позиции эволюционных или системных изменений, то обнаружится, что они не совпадают с существующей классификацией фортепианно-педагогических направлений, основанной на оценке этого процесса многими теоретиками пианизма. Это, бесспорно, мешает пониманию логики фортепианно-педагогического обучения и, как следствие, затрудняет представление путей его развития. Поэтому необходимо отделить важнейшие достижения фортепианной педагогики от мелких усовершенствований, а фатальные ошибки, от мелких, имеющих локальное воздействие, рассматриваемых как частный случай, в рамках индивидуального подхода. Другими словами, появилась потребность рассмотреть динамику обучения музыкально-исполнительскому мастерству не как плавного поступательного движения, а с позиций тех глобальных изменений, которые претерпевала музыкальная педагогика в исторической перспективе.

В истории и теории пианизма они нашли свое отражение в классификациях. Наиболее известная дана Г.М.Коганом и его последователями и сложилась в схему: клавирная педагогика, традиционная педагогика, анатомо-физиологическое направление, психотехническая школа.

Вместе с тем, такая классификация скорее давала повод для научного познания процессов исторического развития фортепианной педагогики, чем реально отражала их сущностные характеристики. Прежде всего, за пределами классификации осталась главная детерминанта исторического развития пианизма: *эмпирическая фортепианная педагогика лучших ее представителей*. Именно она выступала главной движущей силой фортепианно-педагогического искусства.

Помимо этого, за пределами предложенной классификации остался и важнейший вопрос, связанный с системной перестройкой фортепианной техники и методов работы по ее освоению.

Попытку внести коррективы в данную классификацию предпринял К.А.Цатурян. Он прозорливо связал развитие фортепианно-педагогической мысли с инструментами, на которых играли исполнители. «Уже в XVIII веке происходило великое «пересаживание» музыкантов с вёрджинала-клавесина на хаммер-клавирпиано-форте, позже на совершенное молоточковое фортепиано, а еще позже на романтический концертный рояль XIX века»<sup>1</sup>.

Однако, изменение конструкций и свойств инструмента были не единственной причиной системной перестройки фортепианно-исполнительской техники. Еще одним фактором стало творчество композиторов-романтиков, в фортепианные произведения которых активно внедрялись возросшие звуко-выразительные возможности фортепиано.

По совокупности многих признаков можно отметить, что системных изменений в технике фортепианной игры и, соответственно, в методах ее освоения, было два: *первый* рубеж был связан с принципиальным изменением конструкции инструмента от щипкового клавесина к молоточковому, ударному фортепиано в период, так называемой «традиционной педагогики». При этом нужно подчеркнуть, что внешне техника клавириста мало отличалась от техники пианиста (в их основе была пальцевая игра). Однако необходимость «силового» воздействия на клавиатуру фортепиано породила новую технику и кардинальным образом изменило направленность технической подготовки пианиста.

*Второй* рубеж связан с изменением целевых художественных установок, привнесенных композиторами XIX века. Художественная одаренность и интуиция лучших представителей элиты пианистического искусства помогли быстро перестроить как фортепианную технику, так и применяемые двигательные-технические приемы. Однако, в массовом обучении пианистов по-прежнему царил ориентир на «традиционные методы» технического развития, дававшие в свое время хорошие результаты, но в изменившихся условиях доводивших доверчивых пианистов до профессиональных заболеваний.

Таким образом, в истории фортепианной педагогики и исполнительства, эти системные изменения приводили не к

---

<sup>1</sup> Орлова Е.В. Пианист в цифровой студии звукописи. Интервью с Константином Цатуряном. // «Музыка и электроника», 2016, № 2, с.5.

*усовершенствованию тех или иных исполнительских приемов, а к тектоническим трансформациям в технике фортепианной игры, сопровождающимися серьезными кризисными явлениями.*

Сегодня в музыкальной жизни все большую популярность обретают цифровые фортепиано. По своей конструкции они принципиально отличаются от акустических. Это наталкивает на размышления о возможных системных инновационных изменениях в фортепианной педагогике, об очередном пересмотре принципов отработки исполнительской техники. По причинам, рассмотренным в следующей главе, такие опасения в отношении современных цифровых фортепиано вряд ли обоснованы. Тем не менее, закономерности, диктующие такие изменения, будут справедливы для дальнейшего развития музыкальной педагогики, которое необязательно будет связано именно с цифровыми фортепиано. Чтобы понять проблемы, с которыми может столкнуться в недалеком будущем фортепианная педагогика необходимо опираться на еще один фактор, служащий гарантом успешного разрешения системных противоречий. Он связан с явлением, которое описывается как «инновация».

*Второй параграф. Термин инновация в статусе «категория».*

Категориально-понятийное осмысление понятия «инновация» имеет серьезное значение для теории музыкального искусства и педагогики. С одной стороны, налицо полное игнорирование этого термина в трехсотлетней истории фортепианной педагогики (еще несколько лет назад в методической и научной литературе упоминались, «эффективные» приемы обучения, «совершенствование» учебного процесса и т.д.). С другой, его активное применение в последние два десятилетия (инновационная методика обучения, инновационный технический прием, инновационный подход и т.д.). В этой связи возникает вопрос: инновация – новый термин в музыкальной педагогике или синоним совершенствования, эффективности, улучшения? Не отражает ли это явление новые, важнейшие тенденции, связанные с качественным развитием музыкальной педагогики?

Ответить на эти вопросы невозможно из-за проблемы идентификации термина «инновация» в области научных изысканий. Термин «инновация» оказывается настолько неопределенным в своем содержании, что позволяет понимать его по-разному каждым человеком. К примеру, проведенный в России социологический опрос показал, что 47% опрошенных воспринимают этот термин по-разному, а оставшиеся 53% «вообще не знают – что это такое» (Г.Азгальдов, А.Костин). Следовательно, любое действие, связанное с инновационными процессами в музыкальной педагогике (да и не только), нужно начинать с определения содержания этого понятия, с описания присущих ему свойств.

Между тем, предпринимаемые попытки понять суть термина «инновация» не дали нужного результата: однозначного определения понятия инновация нет до сих пор. «В литературе насчитываются сотни определений» этого термина, писали Г.Азгальдов и А.Костин. Они же

упомянули путь решения этой проблемы: придать термину «инновация» статус «категории» (хотя сами эту возможность не реализовали). Ключ к решению этой проблемы заключается в определении таких свойств, которые являются общими для характеристики любой инновации. Сами ученые не смогли найти нужное решение. Причина в том, что они опирались на индуктивный анализ. А для нахождения общих свойств инновации как категории наиболее адекватным инструментом научного поиска может оказаться дедуктивный метод.

Отметим черты инновации, являющиеся характерными, имманентно присущими для этого термина вне зависимости от других обстоятельств. Это, бесспорно, *новое*, а также получение *полезного результата*. Эти свойства чаще всего отмечаются в различных дефинициях. Но есть еще одно обстоятельство, общее для всех. Это *источник* рождения нового и полезного результата. Им является *научно-творческая деятельность*. Именно эти три условия являются определяющими для понимания «инновации» как **категории**.

Учитывая сказанное, **инновация – это новое, выражающееся в получении полезного результата, как в материальной, так и в идеальной форме, определяющим свойством которой является наличие научно-творческой деятельности, с помощью которой он получен.**

Вместе с тем, практика показывает, что в научной и производственной сферах часто требуется более тонкая оценка инновационных процессов, чем их обобщенные представления на основе обозначенных ранее критериев. Скажем, два таких «инновационных» процесса, как создание новой «модной» обуви и построение экспериментального термоядерного реактора, подходя под общее «инновационное основание», тем не менее являются процессами, обладающими разной значимостью. Она будет проявляться и в процессах, называемых ранее совершенствованием, и инновационных изменениях.

Поэтому общие параметры инновационных изменений, при необходимости должны быть дополнены. *Если новое носит характер усовершенствования в рамках существующей системы, то это признак эволюционного развития. Если новации приводят к выходу за пределы существующей системы, то это, условно говоря, «революционное развитие», скачкообразное. Его можно определить как системная инновация.* Для анализа проблем музыкальной педагогики это уточнение имеет принципиальное значение.

**Глава 3. Развития инновационных методик обучения игре на фортепиано с помощью цифрового инструмента.**

*Первый параграф. Цифровые фортепиано в современном обучении пианистов.*

Если посмотреть на историю фортепианно-исполнительского искусства, то, в плане принципиальных изменений исполнительской техники, внимание, прежде всего, привлекает появление нового инструмента

фортепиано, отличного от клавиесина. Но и в наше время появился принципиально новый инструмент, кардинально отличающийся от привычных акустических. Это цифровое фортепиано. Станет ли этот факт источником системной перестройки игрового аппарата и методов обучения пианистов?

Справедливости ради отметим, что в наше время в теории и практике так вопрос не ставится. Сегодня дискуссионным представляется не изменения подходов к обучению пианистов на цифровых инструментах, а сама *возможность их применения в обучении игре на фортепиано*.

Проведенные опросы показали, что в своей основной массе педагоги-пианисты в различных учебных заведениях отрицательно относятся к использованию цифровых инструментов при обучении игре на фортепиано. Причем общий негативный фон поддерживается не столько количеством убежденных противников цифровых инструментов, сколько их крайней агрессивностью, лежащей в основе неприятия цифровых фортепиано.

Негативное отношение к цифровым инструментам объясняется несколькими причинами. Обобщим их: 1. Неудовлетворительное качество звучания ЦФ, принципиально отличное от звуков акустических инструментов. 2. Специфические особенности клавиатуры цифровых фортепиано мешающие формированию техники, пригодной для игры на акустических инструментах. 3. Психологический фактор, основанный на эмоциональном отторжении ЦИ, уводящих музыкантов в сторону электронного, не обладающего ни «благородством», ни «естественностью» звука акустических инструментов.

Сами по себе такие причины неприятия цифровых инструментов весьма серьезны. Но, насколько они соответствуют действительности? Анализ опубликованного материала, освещающего специфику звучания цифровых инструментов, показал, что их отторжение от процесса обучения пианистов по причине ущербности их звуковых возможностей не имеет под собой объективной основы. В какой-то степени этот аргумент может быть справедливым в области подготовки концертирующих пианистов, составляющих весьма ограниченную часть обучающихся игре на фортепиано. Что же касается основной массы обучающихся игре на фортепиано, то подобное несоответствие в области обертонового звучания не может быть признано объективной причиной отказа от обучения на цифровых инструментах.

Что касается низкой чувствительности клавиатуры этих инструментов, не позволяющей воплощать все тонкости динамической градации звука, то это замечание не соответствует действительности. Раньше в упрощенных моделях цифровых инструментов порог чувствительности их клавиатуры действительно был низким. Однако, в современных инструментах усилиями инженеров, стремящихся приблизить качество и свойства клавиатуры цифровых фортепиано к акустическим, ощущения от игры на клавиатуре цифровых фортепиано вполне идентичны игре на акустических

инструментах. Постоянное совершенствование клавиатуры позволяет свести коррекционную работу пианиста, обучающегося на цифровом фортепиано, при игре на акустическом инструменте к минимуму. Она, чаще всего, протекает в рамках обычного приспособления пианиста к особенностям звучания и свойств механики любого акустического инструмента.

Таким образом, по качеству звука, по ощущениям игры на клавиатуре цифровые инструменты вполне сопоставимы с акустическими. Следовательно, на сегодняшний день цифровые инструменты способны делать все то, что и хорошие акустические и никаких предпосылок для отказа от них в пользу акустических при обучении пианистов нет.

Что же касается угроз системных изменений в фортепианной игре, связанной с конструктивными особенностями цифровых фортепиано, то в данном случае они беспочвенны, так как цифровые инструменты изначально создавались из расчета максимального их приближения к основным свойствам и параметрам акустических.

*Второй параграф. Цифровые инструменты как источник инновационных методов обучения современных пианистов.*

В наше время цифровые фортепиано стали обладать свойствами, отсутствующими в акустических инструментах. Если в исполнительскую технику пианистов цифровые инструменты не внесли принципиально отличных элементов, то в области фортепианной педагогики в цифровых инструментах таится огромная потенциальная сила, способная превратить стагнирующий сегодня фортепианно-педагогический процесс в активную деятельность, опирающуюся на инновационный потенциал теории фортепианной педагогики. С помощью цифровых инструментов могут решаться не только вспомогательные задачи, в рамках привычных установок современной фортепианной педагогики, на что чаще всего обращают внимание фортепианные педагоги и методисты. Изучение возможностей цифровых фортепиано и поиск путей их применения на практике позволит выйти на новый уровень воспитания и обучения пианистов на основе инновационных методик, без которых новаторские приемы и методы обучения обречены на медленное «вызревание» в рамках привычной эмпирической педагогики.

Для инновационного использования цифровых инструментов следует, прежде всего, рассмотреть их возможности в плане развития системных качеств, определяющих успешность любой музыкальной деятельности.

К таким системным компонентам самого общего характера, относятся:

1. Развитие мотивационной сферы, через пробуждение интереса к занятиям;
2. Формирование и развитие музыкально-художественного мышления;
3. Формирование двигательных-технических и музыкально-исполнительских навыков;
4. Освоение навыков работы над музыкальными произведениями;
5. Организация самостоятельной учебной деятельности.

С какими же функциями цифровых инструментов связываются основные надежды в создании инновационных технологий? Остановимся лишь на тех «основных» их свойствах, которые чаще всего присутствуют в большинстве моделей цифровых инструментов. Это: память, тембры, метроном, стили, а также возможность изменять скорость воспроизведения записанного материала, свободно варьировать динамикой звучания, использовать функцию разделения клавиатуры и т.д. Все эти свойства способны привести принципиальные изменения в методики обучения пианистов. Создание таких специализированных методик еще ждет своих исследователей, которые смогут повысить эффективность обучения пианистов.

Если использование цифровых инструментов не приведет к кардинальным изменениям в области двигательного-технического развития исполнительской техники пианистов, то активное внедрение новых возможностей цифровых фортепиано способно привести к кардинальным изменениям в решении многочисленных задач фортепианной педагогики, отличительными чертами которой станет высокая эффективность учебного процесса.

*Третий параграф. Эксперимент по выявлению практической ценности функции «память» цифровых фортепиано в работе пианиста.*

Из всего комплекса возможностей, которыми обладает функция «память», для проведения эксперимента был избран аспект, связанный с активизацией *обратной связи*. Эта функция памяти позволяет повысить точность, а значит и результативность анализа получаемого пианистом звукового результата.

Измерение эффективности обратной связи рассматривалась по нескольким направлениями работы пианиста: 1. Работа над звуковой выровненностью исполняемого; 2. Проверка ритмической устойчивости исполнения; 3. Оценка звучания со стороны его художественно-смыслового содержания.

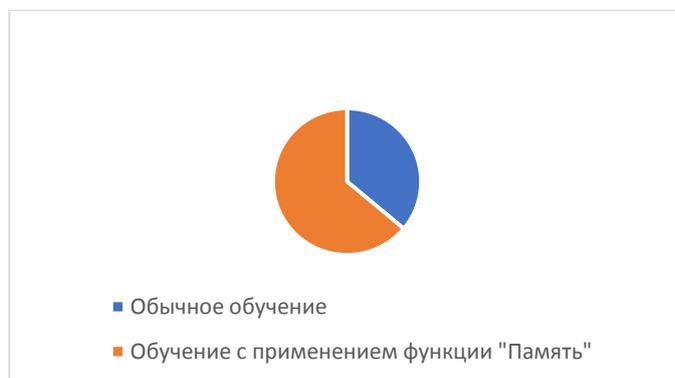
Полученные результаты:

Оценка работы над звуковой выровненностью показала 60 баллов без применения функции память и 100 баллов с применением этой функции.

Оценка эффективности функции «память» в работе над ритмической устойчивостью исполняемого показала 60 баллов и 81 бал с использованием памяти».

Наивысшая разница в показателях была получена при оценке звучания со стороны его художественно-смыслового содержания: 60 баллов без применения функции память и 106,3 бала с использованием этой функции.

Суммарный показатель эффективности применения функции «память» в области организации обратной связи:



Таким образом, проведенный эксперимент однозначно показал не только эффективность применения функции «память» в самостоятельной работе пианиста, но и весьма серьезные перспективы в разработке соответствующих методик обучения, на основе которых можно принципиально повысить результативность работы пианистов.

**Заключение.** В нем представлены основные результаты и выводы исследования, приводятся сформулированные дефиниции и педагогические установки. В результате проведенного исследования:

- была пересмотрена существующая в теории музыкальной педагогики классификация фортепианной педагогики, в которую наряду с общепринятыми фортепианно-педагогическими направлениями, включена эмпирическая педагогика в качестве главной движущей силы развития фортепианно-педагогического искусства.
- были введены два понятия: эволюционное развитие фортепианного обучения, когда новое носит характер усовершенствования в рамках существующей системы, и системные изменения в обучении пианистов, если новации приводят к выходу за пределы существовавшей ранее системы.
- Разработана новая научная концепция, согласно которой изменения в методах обучения пианистов на протяжении трех веков, чаще всего, носили эволюционный характер. И только в двух случаях – системный. *Эти системные изменения привели к коренной перестройке фортепианной техники и, соответственно, методик преподавания игры на фортепиано.*
- Доказано, что появление в наше время нового инструмента: цифрового фортепиано, не приведет к системным изменениям в развитии фортепианной техники, но будет способствовать интенсификация процесса обучения и развития пианиста. С другой стороны, возросшие возможности цифровых фортепиано способны стать основой для системного изменения в целостной картине формирования музыканта, что приведет к серьезной перестройке методического обеспечения фортепианной педагогики.
- На основе проведенного исследования выдвинуто предположение, что в качестве гипотетического варианта возможно рождение в XXI веке нового инструмента, в исполнении на котором могут быть воплощены великие творения композиторов как прошлого, так и настоящего. Этот инструмент

будет самым тесным образом связан с музыкально-компьютерными технологиями, что изменит не только технику игры, но и расставит иные акценты в функционировании фортепианной педагогики, связанной с исполнением фортепианных произведений.

- Обоснована дефиниция инновации. Она представляется как новое, выражающееся в получении полезного результата, как в материальной, так и в идеальной форме, определяющим свойством которого является наличие научно-творческой деятельности, с помощью которой он получен.
- В соответствии с обозначенной дефиницией, отличие инновационного процесса обучения от привычного «совершенствования» заключается в активном использовании научного потенциала музыкальной педагогики для решения проблем воспитания пианистов.
- Инновационный характер обучения игре на фортепиано должен обеспечиваться опорой на современные достижения в области теории пианизма и музыкальной педагогики;
- Инновационное развитие методики обучения пианистов опирается не только на совершенствование методов работы на индивидуальных фортепианных уроках, но и на обоснованном сочетании разных форм организации занятий, применяемых в процессе обучения.

Инновационное развитие фортепианной, как и музыкальной, педагогики, представляется огромной сферой деятельности для музыкально-художественного и музыкально-педагогического творчества. Она ждет своих исследователей, от результативности труда которых во многом будет зависеть пути развития музыкальной культуры общества.

### **Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:**

*Статьи в журналах, включенных в перечень периодических изданий,  
рекомендованных ВАК РФ*

1. Е, Цзы. Пути инновационного развития современной исполнительской техники пианистов / Ц. Е // Kant. – 2025. – № 1(54). – С. 442-448. – DOI 10.24923/2222-243X.2025-54.68.

2. Е, Цзы, Сраджев, В.П. Категория «инновация» в педагогических исследованиях / В. П. Сраджев, Ц. Е // Научный результат. Педагогика и психология образования. – 2025. – Т. 11, № 2. – С. 3-14. – DOI 10.18413/2313-8971-2025-11-2-0-1.

3. Е, Цзы, Сраджев, В.П. Опыт традиционной фортепианной педагогики начала XIX века в инновационном техническом развитии современных пианистов / В. П. Сраджев, Ц. Е // Pan-Art. – 2025. – Т. 5, № 1. – С. 145-151. – DOI 10.30853/ra20250017.

*Статьи и тезисы докладов*

4. Е, Цзы. Цифровые фортепиано в современном обучении пианистов / Е. Цзы, В. П. Сраджев // Многоуровневая система непрерывного профессионального образования в социокультурной сфере: сохранение отечественных традиций в развитии творческого потенциала личности : Сборник материалов III Международной научно-практической on-line конференции, Белгород, 29 октября 2021 года. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2022. – С. 222-225.

5. Е, Цзы. Использование цифровых пианино в процессе самостоятельной работы начинающих профессиональных певцов / Ц. Е // Проблемы и перспективы совершенствования начального периода обучения академическому пению : Сборник материалов I Международной научно-практической конференции, Белгород (Россия) - Линьи (Китай), 15–16 декабря 2022 года / Отв. редактор В.П. Сраджев, редакторы О.В. Усачева, О.О. Бороздина. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2023. – С. 102-108.

6. Е, Цзы. К вопросу о применении цифровых фортепиано в обучении пианистов / Ц. Е // Культурно-образовательная среда: современные тенденции и перспективы исследований : Сборник материалов V Международной научно-практической конференции, Белгород, 19 мая 2023 года / Отв. редакторы В.И. Коваленко, К. Н. Лобанов, О. А. Соколова, В. С. Зинченко. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2023. – С. 124-129.

7. Е, Цзы, Сраджев, В.П. Социально-политическая ситуация в стране и задачи современного образования / В. П. Сраджев, Ц. Е // Христианство, искусство, образование: диалог культур, традиции и современность : Материалы Международной научно-практической конференции в рамках XIX Международных научно-образовательных Знаменских чтений «Христианские основы российской цивилизации в противостоянии секулярному началу современного мира», Курск, 14–15 марта 2023 года. – Курск: Курский государственный университет, 2023. – С. 44-47

8. Е, Цзы. Пути развития фортепианной педагогики в аспекте решения задач современного обучения музыкантов / Ц. Е // Наука. Культура. Искусство: Актуальные проблемы теории и практики : Сборник материалов Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. В 5-ти томах, Белгород, 02 февраля 2024 года. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2024. – С. 143-147.

9. Е, Цзы. Оправдан ли остракизм цифровых фортепиано в обучении музыкантов? / Ц. Е // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям : сборник докладов XII Всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных. В 6 т., Белгород, 26 апреля 2024 года. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2024. – С. 25-29.