

СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А. С. МАКАРЕНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А. С. МАКАРЕНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

УДК 378.018.54.091.2:780.616.433.071.2](510+477)(043.3)

ВАН БОЮАНЬ

ДИСЕРТАЦІЯ

**ОРГАНІЗАЦІЙНО-ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ
ПІАНІСТІВ-ВИКОНАВЦІВ У МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ
ОСВІТИ КИТАЮ ТА УКРАЇНИ**

01 Освіта 011 Освітні, педагогічні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Ван Боюань

Науковий керівник – Чистякова Ірина Анатоліївна, кандидат педагогічних наук, доцент

Суми – 2021

АНОТАЦІЯ

Ван Боюань. Організаційно-педагогічні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 011 Освітні, педагогічні науки. – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2021.

Зміст анотації

Дисертація є комплексним дослідженням, у межах якого з'ясовано теоретичні та організаційно-методичні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України.

У роботі з'ясовано стан розробленості проблеми підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України в науковому дискурсі. Результатом структурно-логічного аналізу наукових розвідок із досліджуваної проблеми українських і китайських учених стало виокремлення окремих аспектів розгляду проблеми підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України, а саме: проблеми фахової підготовки майбутніх піаністів із КНР у системі музичної освіти України; проблеми підготовки піаністів в українських закладах освіти різного рівня; методичні засади підготовки піаністів; теоретичні засади фортепіанного навчання; розвиток фортепіанної освіти в Китаї; методика навчання гри на фортепіано; навчання фортепіано майбутніх учителів музики в закладах вищої освіти Китаю та України.

Використання системного аналізу українських і китайських порівняльно-педагогічних досліджень дозволило дійти висновку, що організаційно-педагогічні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України не були предметом цілісного вивчення.

Розкрито методологічні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України та визначено історичний контекст розвитку фортепіанних шкіл Китаю та України. Аналіз наукової літератури українських і китайських дослідників дозволи дати визначення основоположного поняття дослідження – підготовка піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти – система заходів, спрямованих на досягнення головної мети майбутньої професійної діяльності піаніста-виконавця – виконання творів і розкриття їх художнього змісту слухачам.

У дисертації систематизовано методологічні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю (урахування філософських ідей, принципів навчання та методики) та України (визначення всебічного розвитку студента як спеціальної мети фортепіанної підготовки; забезпечення гармонійного розвитку майбутнього музиканта через розвиваюче навчання; формування вміння музично-виконавської інтерпретації як важливого компоненту фахової підготовки майбутнього піаніста-виконавця; інтенсифікація розвитку музичного мислення майбутнього піаніста-виконавця; використання проблемного навчання в процесі фортепіанної підготовки студентів; актуалізація необхідності практичної реалізації індивідуалізації навчання в процесі фортепіанної підготовки).

Порівняльно-історичний та хронологічний аналіз наукової літератури з досліджуваної проблеми дозволив виокремити періоди й етапи розвитку фортепіанних шкіл Китаю та України. Історичний процес розвитку фортепіанної школи Китаю розділено на три періоди з відповідними етапами, як-от: I період – зародження з трьома етапами (католицький (поч. VII століття – останнє десятиліття XVIII століття, протестантський (XIX століття), державницько-просвітницький (поч. XX століття)); II період – становлення з двома етапами (започаткувальний (30–40-і роки XX століття), активізаційний (поч. 50-х років – перша половина 60-х років XX століття));

III період – розквіту з трьома етапами (дезорганізаційний (друга половина 60-х років – 70-і роки XX століття), відновлення (80–90-і роки XX століття), популяризація (2000–2010-і роки)). Отже, доведено, що результатом виявлених процесів стали стрімке формування й динамічний розвиток різних галузей професійної музики Китаю, зокрема, її фортепіанної сфери.

У розвитку вітчизняного фортепіанного мистецтва визначено шість періодів, а саме: I період – аматорський (перша половина XIX століття); II період – становлення (друга половинна XIX століття); III період – професіоналізації (кінець XIX – перша чверть XX століття); IV період – популяризації (1940 – 50-і рр.); V період – постмодерністський (1960 – 80-і рр.); VI період – розквіту (90-і рр. XX ст. – початок XXI ст.).

Констатовано, що українська фортепіанна школа розпочала свій початок на початку XIX століття на відміну від китайської. Розвиток української фортепіанної школи відбувався весь час, рухаючись до періоду розквіту, а китайської зазнавав злетів і падінь. Водночас період розквіту фортепіанних шкіл обох країн припадає на кінець XX століття.

Висвітлено зміст підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України. Здійснено системно-структурний аналіз змістових особливостей підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України. З'ясовано, що підготовка піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти України та Китаю проводиться відповідно до вимог сучасності. Про це переконливо свідчать списки лауреатів та дипломантів міжнародних виконавських конкурсів в різних країнах. У структурі навчальних планів враховується китайський та український менталітет відповідно, особливості національної культури й соціально-громадського ладу. Навчання включає в себе загальну підготовку (у Китаї ідеологічну відповідно до політичної доктрини КНР), морально-етичну, культурологічну, загальнопрофесійну, що містить необхідний комплекс музично-теоретичних та історичних дисциплін і серйозну спеціальну підготовку. Її всеосяжність передбачає широкий спектр

працевлаштування випускників: вони можуть працювати концертними виконавцями – солістами, артистами камерного ансамблю та концертмейстерами, викладачами фортепіано у закладах вищої освіти. Порівняння навчальних планів свідчить про те, що мета навчання в них єдина – формування висококваліфікованого, ерудованого піаніста-виконавця і педагога.

Охарактеризовано форми, методи і технології підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України. Основними формами підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти визначено майстер-класи, концерти, змагання, індивідуальні, групові заняття в Китаї та лекції, практичні, індивідуальні, групові заняття, семінари, виступи, конкурси в Україні.

До провідних методів підготовки піаністів-виконавців нами було віднесено традиційні (вправи, вивчення програмних творів, прослуховування музики композиторів, які були сучасниками композитора, якого вивчали; демонстрація музичних творів викладачами; прослуховування записів конкретного твору, який вивчається, та інших творів того самого композитора; ознайомлення з іншими видами мистецтва того самого періоду; запам'ятовування через слухову, зорову, кінестетичну та аналітичну пам'ять; прослуховування записів професійними виконавцями; відвідування живих виступів; запис студентами власної гри та подальше її критичне оцінювання) та інноваційні – метод прикладної фортепіанної педагогіки Сінді в Китаї.

Констатовано, що в Україні в процесі навчання гри на фортепіано використовуються такі методи, як: базові (вивчення творів за програмою; ескізне опрацювання творів; читання з листка; транспонування; підбір на слух; ілюстративний (показу) та словесний (дискутування); невербальні методи (жестикуляція та підспівування); дидактичні (словесно-ілюстративний, репродуктивний, репродуктивно-варіативний, проблемно-пошуковий, спостереження, аналіз, проєктування, моделювання, імпровізація); загальнонаукові (аналіз, узагальнення, систематизація, синтез,

порівняльний аналіз, рефлексія); специфічні музичні (зорове охоплення нотного тексту на кілька тактів наперед, слухове уявлення, слуховий аналіз, слухове регулювання, наслідування, спрощення фактури музичного твору, творча адаптація музичного твору).

Визначено сучасні технології підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю (музичного виконавства) та України (задачна, особистісно-орієнтована, інтеграційна, технологічної підготовки).

Виявлено провідні напрями вдосконалення підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України. У якості основних рекомендацій, які сприятимуть підвищенню якості підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти, пропонуємо такі: підвищувати рівень музично-теоретичних знань, історичного мислення та слухового досвіду сприйняття європейської музики тими, хто навчається; удосконалення механізму виконавського освоєння музикантами звукового простору; формувати уявлення студентів про музичну драматургію; здійснювати керівництво самостійною роботою студентів шляхом спеціальних завдань, спрямованих на розширення художнього світогляду, загального тезаурусу; розробити та створити в мережі Інтернет спеціалізований ресурс для популяризації передових методів підготовки піаністів-виконавців (Китай); забезпечення високої якості освіти, яка б відповідала актуальним і перспективним потребам особистості й суспільства; формування цілісної системи відповідних знань, умінь, навичок, досвіду самостійної діяльності майбутніх фахівців; оптимізація процесу формування професійної компетентності майбутнього піаніста-виконавця в контексті інтеграційних культурно-освітніх процесів (Україна).

Ключові слова: піаністи-виконавці, підготовка піаністів-виконавців, мистецький заклад вищої освіти, Китай, Україна.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Ван, Боюань (2020). Модель професійної фортепіанної освіти в музичних закладах вищої освіти Китаю. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 8 (102), 431-442.
2. Chystiakova, I., Wang, Boyuan (2020). Ways of the pianists-performers training improvement in art institutions of higher education of China. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 9 (103), 461-470
3. Wang, Boyuan (2020). Development of Piano schools in China and Ukraine: historical context. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 10 (104), 3-11.

Стаття у зарубіжному виданні

4. Wang, Boyuan (2021). Comparative analysis of the methods of pianists-performers training in art institutions of higher education of China and Ukraine. *Innovative Solutions in Modern Science*, 2 (46), 97-108.

Праці апробаційного характеру

5. Ван, Боюань (2020). Особливості підготовки піаністів-виконавців у різних типах закладів вищої освіти Китаю. *Освіта для XXI століття: виклики, проблеми, перспективи*: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (12-13 листопада 2020 року, м. Суми). Суми: Вид-во Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, сс. 213-215.
6. Wang, Boyuan (2021). Development of Ukrainian piano school of the XX century. *The world of science and innovation: abstracts of VI International scientific and practical conference* (January, 14-16, 2021, London, Great Britain), pp. 285-288.

7. Wang, Boyuan (2021). Prospects and priority areas of modernization of piano training in Ukrainian art institutions of higher education. *Actual trends of modern scientific research: abstracts of VI International scientific and practical conference* (January, 17-19, 2021, Munich, Germany), pp. 305-310.

8. Ван, Боюань (2021). Особливості національної китайської фортепіанної педагогіки. *Гуманітарний корпус*, 37 (2), 90-92.

ABSTRACT

Wang Boyuan. Organizational and pedagogical foundations of pianists-performers training in art institutions of higher education in China and Ukraine. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for Doctor of Philosophy degree in specialty 011 Educational, Pedagogical Sciences. – Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. Sumy, 2021.

The contents of the abstract

The thesis is a comprehensive research, within which the theoretical and organizational-methodological foundations of pianists-performers training in art institutions of higher education in China and Ukraine are clarified.

The state of elaboration of the problem of pianists-performers training in art institutions of higher education in China and Ukraine in the scientific discourse is revealed. The result of structural-logical analysis of scientific research on the problem of Ukrainian and Chinese scientists was identification of a number of aspects of the problem of pianists-performers training in art institutions of higher education in China and Ukraine, namely: problems of professional training of future pianists from China in the system of music education in Ukraine; problems of training pianists in Ukrainian education institutions of different levels; methodological foundations of pianists training; theoretical foundations of teaching piano; development of piano education in China; methodology of teaching to play the piano; teaching piano to future music teachers in higher education institutions in China and Ukraine.

The use of systematic analysis of Ukrainian and Chinese comparative-pedagogical research has led to the conclusion that the organizational and pedagogical foundations of pianists-performers training in art institutions of higher education in China and Ukraine were not the subject of a holistic study.

The methodological foundations of training pianists-performers in art institutions of higher education in China and Ukraine are revealed and the historical context of the development of piano schools in China and Ukraine is determined. Analysis of the scientific literature of Ukrainian and Chinese researchers has allowed to define the basic concept of research – pianists-performers training in art institutions of higher education – as a system of measures aimed at achieving the main goal of future professional activity of a pianist-performer – performing works and disclosing their artistic content to the audience.

The thesis systematizes the methodological foundations of pianists-performers training in art institutions of higher education in China (taking into account philosophical ideas, teaching principles and methodology) and Ukraine (defining versatile student development as a special goal of piano training; ensuring harmonious development of a future musician through developmental learning; formation of performing interpretation skills as an important component of professional training of a future pianist-performer; intensification of musical thinking of a future pianist-performer; use of problem-based learning in the process of students piano training; actualization of the need for practical implementation of individualization of learning in piano training).

Comparative-historical and chronological analysis of the scientific literature on the studied problem has allowed to distinguish the periods and stages of piano schools development in China and Ukraine. The historical process of development of the piano school in China is divided into three periods with appropriate stages, such as: I period – origination with three stages (Catholic (early VII century – the last decade of the XVIII century, Protestant (XIX century), state-enlightenment (early XX century)); II period – formation with two stages (initial (30–40s of the XX century), activation (early 50s – the first half of the 60s of the XX century)),

III period – flourishing with three stages (disorganization (second half of the 60s – 70s of the XX century), restoration (80–90s of the XX century), popularization (2000–2010)). Thus, it is proved that the result of the specified processes has become rapid formation and dynamic development of various branches of professional music in China, in particular, its piano field.

There are six periods in the development of domestic piano art, namely: I period – amateur (first half of the XIX century); II period – formation (second half of the XIX century); III period – professionalization (late XIX – first quarter of the XX century); IV period – popularization (1940–50s); V period – postmodern (1960–80s); VI period – flourishing (90s of the XX century – early XXI century).

It is stated that the Ukrainian piano school began in the early XIX century, in contrast to the Chinese. Development of the Ukrainian piano school took place all the time, moving to a period of flourishing, and the Chinese underwent ups and downs. At the same time, the period of flourishing of piano schools in both countries falls at the end of the XX century.

The content of pianists-performers training in art institutions of higher education of China and Ukraine is covered. The systemic-structural analysis of content features of pianists-performers training in art institutions of higher education of China and Ukraine is carried out. It has been found that pianists-performers training in art institutions of higher education in Ukraine and China is held in accordance with modern requirements. This is convincingly evidenced by the lists of winners of international performing competitions in different countries. The structure of curricula takes into account the Chinese and Ukrainian mentality, respectively, the peculiarities of national culture and social order. Education includes general training (in China, ideological in accordance with the political doctrine of China), moral and ethical, cultural, general professional, which contains the necessary set of music-theoretical and historical disciplines and serious special training. Its comprehensiveness provides a wide range of employment for graduates: they can work as concert performers – soloists, chamber ensemble artists and accompanists, piano teachers in higher education

institutions. Comparison of curricula shows that the purpose of training in both countries is the same – formation of a highly qualified, erudite pianist-performer and teacher.

Forms, methods and technologies of pianists-performers training in art institutions of higher education in China and Ukraine are described. The main forms of training pianists-performers in art institutions of higher education are workshops, concerts, competitions, individual, group classes in China and lectures, practical, individual, group classes, seminars, performances, competitions in Ukraine.

The leading methods of pianists-performers training were traditional (exercises, studying program works, listening to music by composers who were contemporaries of the composer studied; demonstration of musical works by teachers; listening to recordings of a particular work being studied and other works by the same composer; acquaintance with other arts of the same period, memorization through auditory, visual, kinesthetic and analytical memory, listening to recordings by professional performers, attending live performances, recording students' own playing and its subsequent critical evaluation) and innovative – the method of Xindy Applied Piano Pedagogy in China.

It is stated that in Ukraine in the process of learning to play the piano such methods are used as: basic (study of program works; sketch processing of works; reading from a sheet; transposition; playing melodies by ear; illustrative (demonstration) and verbal (discussion); non-verbal (gesturing and singing), didactic (verbal-illustrative, reproductive, reproductive-variable, problem-search, observation, analysis, project-based, modeling, improvisation), general scientific (analysis, generalization, systematization, synthesis, comparative analysis, reflection); specific musical (visual coverage of the musical text a few bars ahead, auditory representation, auditory analysis, auditory regulation, imitation, simplification of the texture of the musical work, creative adaptation of the musical work).

Modern technologies of training pianists-performers in art institutions of higher education of China (musical performance) and Ukraine (task, personality-centered, integration, technological training) are determined.

The leading directions of improvement of pianists-performers training in art institutions of higher education of China and Ukraine are revealed. As the main recommendations that will help improve the quality of pianists-performers training in art institutions of higher education, we offer the following: to increase the level of music-theoretical knowledge, historical thinking and auditory experience of perception of European music by students; improvement of the mechanism of performance mastering of sound space by musicians; to form students' ideas about musical dramaturgy; to guide students' independent work through special tasks aimed at expanding the artistic worldview, the general thesaurus; to develop and create a specialized resource on the Internet to promote advanced training methods for pianists (China); ensuring high quality education that would meet the current and future needs of the individual and society; formation of a holistic system of relevant knowledge, skills, abilities, experience of independent activity of future specialists; optimization of the process of formation of professional competence of the future pianist-performer in the context of integration cultural and educational processes (Ukraine).

Key words: pianists-performers, training of pianists-performers, art institution of higher education, China, Ukraine.

LIST OF AUTHOR'S PUBLICATIONS

Research works,

in which the main scientific results of the thesis are published

Articles in professional scientific journals of Ukraine

1. Ван, Боюань (2020). Модель професійної фортепіанної освіти в музичних закладах вищої освіти Китаю. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 8 (102), 431-442.

2. Chystiakova, I., Wang, Boyuan (2020). Ways of the pianists-performers training improvement in art institutions of higher education of China. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 9 (103), 461-470

3. Wang, Boyuan (2020). Development of Piano schools in China and Ukraine: historical context. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 10 (104), 3-11.

Article in a foreign journal

4. Wang, Boyuan (2021). Comparative analysis of the methods of pianists-performers training in art institutions of higher education of China and Ukraine. *Innovative Solutions in Modern Science*, 2 (46), 97-108.

Research works,

which certify the approbation of the materials of the thesis

5. Ван, Боюань (2020). Особливості підготовки піаністів-виконавців у різних типах закладів вищої освіти Китаю. *Освіта для XXI століття: виклики, проблеми, перспективи*: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (12-13 листопада 2020 року, м. Суми). Суми: Вид-во Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, сс. 213-215.

6. Wang, Boyuan (2021). Development of Ukrainian piano school of the XX century. *The world of science and innovation*: abstracts of VI International scientific and practical conference (January, 14-16, 2021, London, Great Britain), pp. 285-288.

7. Wang, Boyuan (2021). Prospects and priority areas of modernization of piano training in Ukrainian art institutions of higher education. *Actual trends of modern scientific research*: abstracts of VI International scientific and practical conference (January, 17-19, 2021, Munich, Germany), pp. 305-310.

8. Ван, Боюань (2021). Особливості національної китайської фортепіанної педагогіки. *Гуманітарний корпус*, 37 (2), 90-92.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	15
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ	
ПІАНІСТІВ-ВИКОНАВЦІВ У МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ	
ВИЩОЇ ОСВІТИ КИТАЮ ТА УКРАЇНИ	22
Підготовка піаністів-виконавців у мистецьких закладах	
вищої освіти як наукова проблема	22
Методологічні засади підготовки піаністів-виконавців у	
мистецьких закладах вищої освіти	29
Розвиток фортепіанних шкіл Китаю та України в	
історичному контексті	55
Висновки до першого розділу.....	85
РОЗДІЛ II. ОРГАНІЗАЦІЙНО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ	
ПІАНІСТІВ-ВИКОНАВЦІВ У МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ	
ВИЩОЇ ОСВІТИ КИТАЮ ТА УКРАЇНИ	89
2.1. Зміст підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах	
вищої освіти Китаю та України	89
2.2. Форми та методи підготовки піаністів-виконавців у	
мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України	109
2.3. Технології підготовки піаністів-виконавців у мистецьких	
закладах вищої освіти Китаю та України	132
Висновки до другого розділу	153
РОЗДІЛ III. НАПРЯМИ ВДОСКОНАЛЕННЯ ПІДГОТОВКИ	
ПІАНІСТІВ-ВИКОНАВЦІВ У МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ	
ВИЩОЇ ОСВІТИ КИТАЮ ТА УКРАЇНИ	157
Висновки до третього розділу.....	174
ВИСНОВКИ	177
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	183
ДОДАТКИ.....	201

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі розвитку суспільства вища музична освіта займає все більш значуще місце у сфері культурних досягнень розвинених країн, зокрема й в Україні. Незаперечним є той факт, що музичне мистецтво відкриває широкі можливості для взаємодії між країнами й народами в галузі культури, що підтверджується популярністю, затребуваністю та престижністю міжнародних музичних конкурсів. Таким чином, підготовка піаністів-виконавців на рівні, що відповідає сучасним вимогам, дозволяє вирішити важливі соціально-культурні проблеми.

Актуальність та доцільність наукового опрацювання проблеми підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України зумовлена необхідністю подолання низки суперечностей у розвитку української та китайської систем вищої освіти:

- між вимогами організаційно-змістової модернізації музичної освіти та недостатнім виконанням цих вимог у педагогічній практиці мистецького закладу вищої освіти;
- між потребою науковців у вивченні й узагальненні педагогічних надбань щодо підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю й України та практичною відсутністю систематичних наукових розвідок із досліджуваної проблематики;
- між наявністю позитивного досвіду імплементації підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю й України та відсутністю фундаментальних порівняльно-педагогічних досліджень в означеній сфері.

У контексті нашого дослідження особливої ваги набувають методичні напрацювання з питань інструментального навчання й виконавства (О. Андрейко, Л. Баренбойм, Т. Бірмак, М. Давидов, Б. Міліч, В. Лабунець, Н. Мозгальова, О. Щербініна, Д. Юник та ін.). Розвиток фортепіанної освіти в Китаї представлено в наукових статтях та дисертаційних дослідженнях

китайських науковців (Ван Юйхе, Вей Тінге, Куан Фань, Лю Фуань, Лянь Хайдун, Сунь Мінчжу, Хань Пейцзюнь, Цзюй Ціхунь, Чень Чжень, Чжао Сяошень) та українських авторів (Н. Гуральник, Ж. Дедусенко, Г. Ніколаї, Г. Падалки, О. Рудницької, В. Шульгіної, О. Щолокової).

Високо оцінюючи безсумнівні успіхи в розвитку мистецької освіти в КНР та Україні варто наголосити, що рівень фортепіанного навчання ще не досягнув бажаного результату. Невирішеною залишається проблема надто високої вартості фортепіанного навчання в усіх ланках музичної освіти, що, у свою чергу, впливає на його тривалість, вибір і кваліфікацію педагога, а відповідно і якість самого навчання.

Актуальність і соціально-педагогічна значущість проблеми підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України, її недостатня теоретична й методична розробка зумовили актуальність дослідження та були підставою для визначення його теми **«Організаційно-педагогічні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України»**.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційна робота є складовою частиною комплексного дослідження кафедри педагогіки Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка «Інноваційні підходи до управління якістю освіти» (реєстраційний номер 0113U004660).

Метою роботи є з'ясування теоретичних та організаційно-методичних засад підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України.

Реалізація мети передбачала виконання низки **завдань**:

1) з'ясувати стан розробленості проблеми підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України в науковому дискурсі;

2) розкрити методологічні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України та визначити історичний контекст розвитку фортепіанних шкіл Китаю та України;

3) висвітлити зміст підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України;

4) охарактеризувати форми, методи та технології підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України;

5) виявити провідні напрями вдосконалення підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України.

Об'єкт дослідження – мистецька вища освіта Китаю та України.

Предмет дослідження – теоретичні та організаційно-методичні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України.

Методологічну основу дослідження становлять: положення про діалектичність та детермінованість світобуття; єдність науки, освіти, мистецтва; взаємозв'язок теорії та практики; сучасні концепції про гуманізацію, гуманітаризацію й культурологізацію музичної освіти; науковий тезаурус дослідження; ідеї та принципи методологічних підходів: міждисциплінарного, аксіологічного, особистісно-діяльнісного, компетентнісного, акмеологічного, культурологічного; теорії та принципи навчання мистецтву фортепіанного виконавства.

Теоретичну основу дослідження становлять наукові положення та висновки: сучасні дослідження з теорії та практики мистецької освіти (О. Єременко, А. Козир, О. Лобова, Л. Масол, Г. Падалка, Н. Овчаренко, О. Олексюк, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Щолокова та ін.), ідеї фундаторів фортепіанної педагогіки (О. Алексєєв, Г. Коган, Г. Нейгауз, Г. Ципін, Б. Яворський), історичний фортепіанний досвід (Н. Гуральник, Н. Кашкадамова), методичні системи фортепіанного навчання (Т. Воробкевич, Н. Мозгальова, Ю. Некрасов, І. Мостова), специфіка музичного мислення (О. Бурська), дієвість стильового (В. Буцяк, О. Катрич),

культурологічного (О. Щолокова), компетентнісного підходів (О. Олексюк, О. Реброва).

Для розв'язання поставлених завдань буде використано комплекс взаємопов'язаних **методів дослідження**: *загальнонаукові* – аналіз, синтез, абстрагування, порівняння й узагальнення, що дали змогу з'ясувати особливості теоретичних підходів, покладених в основу розвитку досліджуваного освітнього феномену, та сформулювати вихідні положення й узагальнені висновки роботи; *конкретно-наукові* – метод термінологічного аналізу забезпечив розкриття сутності досліджуваних явищ за допомогою виявлення й уточнення значень і смислів основоположних понять; хронологічний, який дозволив виявити історичні витоки, чинники та схарактеризувати етапи розвитку підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України; структурно-логічний, системно-структурний та системно-функціональний методи стали основою для висвітлення змісту та характеристики форм, методів і технологій підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України; порівняльний метод, що сприяв визначенню спільних і відмінних рис підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України; метод наукової екстраполяції дав змогу виявити провідні напрями вдосконалення підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України; *емпіричні методи* – аналіз документів мистецьких закладів вищої освіти Китаю та України, онлайн інтерв'ювання та Е-листування, що застосовано в процесі з'ясування особливостей підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України.

Наукова новизна й теоретична значимість дослідження полягає в тому, що *вперше* в українській педагогічній науці здійснено комплексне наукове дослідження визначеної проблематики й цілісно з'ясовано організаційно-педагогічні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України. У межах

характеристики теоретичних засад досліджуваного феномену розкрито методологічні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю (урахування філософських ідей, принципів навчання й методики) та України (визначення всебічного розвитку студента як спеціальної мети фортепіанної підготовки; забезпечення гармонійного розвитку майбутнього музиканта через розвиваюче навчання; формування вміння музично-виконавської інтерпретації як важливого компоненту фахової підготовки майбутнього піаніста-виконавця; інтенсифікація розвитку музичного мислення майбутнього піаніста-виконавця; використання проблемного навчання студентів у процесі фортепіанної підготовки; актуалізація необхідності практичної реалізації індивідуалізації навчання в процесі фортепіанної підготовки) та виокремлено етапи розвитку підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю (I період – зародження з трьома етапами (католицький (поч. VII століття – останнє десятиліття XVIII століття, протестантський (XIX століття), державницько-просвітницький (поч. XX століття)); II період – становлення з двома етапами (започаткувальний (30–40-і роки XX століття), активізаційний (поч. 50-х років – перша половина 60-х років XX століття)); III період – розквіту з трьома етапами (дезорганізаційний (друга половина 60-х років – 70-і роки XX століття), відновлення (80–90-і роки XX століття), популяризація (2000–2010-і роки)) та України (I період – аматорський (перша половина XIX століття); II період – становлення (друга половинна XIX століття); III період – професіоналізації (кінець XIX – перша чверть XX століття); IV період – популяризації (1940 – 50-і рр.); V період – постмодерністський (1960 – 80-і рр.); VI період – розквіту (90-і рр. XX ст. – початок XXI ст.)). Висвітлено зміст підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України. Охарактеризовано форми, методи й технології підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України. Виявлено провідні напрями вдосконалення підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України.

Конкретизовано поняттєво-термінологічний інструментарій досліджуваної проблеми: «методологія», «піаністи-виконавці».

Подальшого розвитку набуло визначення поняття «підготовка піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти».

У науковий обіг уведено маловідомі й раніше невідомі зарубіжні (китайські) джерела, історичні документи та факти, що стосуються підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України.

Практична значимість визначається тим, що узагальнені положення щодо методологічних засад мистецької вищої освіти, історичного розвитку фортепіанних шкіл Китаю та України, змісту, форм, методів і технологій підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України можуть бути використані в процесі формування освітньої політики в галузі вищої мистецької освіти, розроблення методичного забезпечення означеного процесу, викладання лекційних, семінарських і практичних занять для студентів, магістрантів та аспірантів мистецьких закладів вищої освіти.

Прогностичний потенціал проведеного дослідження зумовлюється можливістю використання отриманих результатів для здійснення подальшої науково-дослідницької роботи в даному напрямі у процесі модернізації китайської та української систем вищої мистецької освіти.

Результати дослідження **впроваджено** в освітній процес ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди» (довідка № 82 від 05.02.2021 р.), Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (довідка № 98 від 09.02.2021 р.), Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» (довідка № 240/24/2 від 08.02.2021 р.), Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (довідка № 500 від 01.02.2021 р.).

Апробація отриманих результатів дослідження. Основні положення та висновки дослідження обговорювались і були оприлюднені у формі виступів і доповідей на *міжнародних* наукових конференціях: «Освіта для XXI століття: виклики, проблеми, перспективи» (Суми, 2020), «Наукові пошуки: актуальні дослідження, теорія та практика» (Київ, 2021), «Actual trends of modern scientific research» (Munich, Germany, 2021), «The world of science and innovation» (London, 2021). Отримані наукові результати обговорювалися на щорічних звітних наукових конференціях аспірантів і науковців кафедри педагогіки Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка .

Публікації. Основні теоретичні положення та отримані результати дослідження висвітлено у 8 публікаціях автора, з них 3 статті в наукових фахових виданнях України, 1 – у науковому зарубіжному виданні, 4 праці апробаційного характеру.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається з анотації, вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи становить 227 сторінок, з них основного тексту – 167 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ ПІАНІСТІВ-ВИКОНАВЦІВ У МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ КИТАЮ ТА УКРАЇНИ

1.1. Підготовка піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти як наукова проблема

Визначаючи організаційно-педагогічні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України нами було виокремлено такі аспекти розгляду досліджуваної проблеми, а саме:

- проблеми фахової підготовки майбутніх піаністів із КНР у системі музичної освіти України (Гу Юй Мей, Ма Ге Шунь, Сюй Дин Чжун, Чжан Цзянь Го, Чжау Сон Жу, Чжоу Чжен Сун, Шен Сіан, Юй Тен Ган, Ян Хун Нянь та ін.);
- проблеми підготовки піаністів в українських закладах освіти різного рівня (О. Єременко, Г. Падалка, Г. Побережна, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Щолокова та ін.);
- методичні засади підготовки піаністів (Хоу Юе, Ін Шічжень, Дань Чжаої, Лі Фейлань, Лі Інхая, Чен Чженвей, Шугуан (Китай); О. Алексєєв, О. Андрейко, В. Антонюк, В. Буцяк, Н. Гребенюк, Н. Гуральник, Л. Дмитрієв, В. Лабунець, Н. Мозгальова, Г. Ципін, Ю. Юцевич та ін. (Україна));
- теоретичні засади фортепіанного навчання (Бянь Мєн, Ксу Келі, Тженг Чен-Лі, Тун Даоцзинь, Сунь Мінчжу, Сюй Бо, Чжоу Гуанрен, Чжао Щаошен, Хоу Ює, Хуан Чжулин та ін. (Китай); О. Алексєєв, Г. Нейгауз, Г. Ципін, О. Щапов та ін. (Україна));
- розвиток фортепіанної освіти в Китаї (Ван Юйхе, Вей Тінге, Куан Фань, Лю Фуань, Лянь Хайдун, Сунь Мінчжу, Хань Пейцзюнь, Цзюй Ціхунь, Чень Чжень, Чжао Сяошень та ін. (Китай) та Україні Н. Гуральник, Г. Ніколаї, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Щолокова та ін. (Україна));

- методика навчання гри на фортепіано (Бянь Мен, Ван Бін, Ге Де Юуй, Хоу Юе, Ши Цзюнь-бо та ін. (Китай); О. Алексєєв, Л. Баренбойм, Н. Любомудрова, Г. Нейгауз, Г. Прокоф'єв, М. Фейгін, Г. Ципін, А. Щапов та ін. (Україна));
- навчання фортепіано майбутніх учителів музики в закладах вищої освіти Китаю (Біань Мен, Ван Сяої, Ван Цзайдун, Ван Чанкуй, Ін Шичжень, Лі Хуа, Лі Чжо, Сюй Руї, Сюй Жуй, Фань Хесін, Цзян Янь, Чжан Жань, Чжан І, Чжао Сяошен, Яо Сіюань та ін.) та України (Т. Бодрова, Н. Гузій, О. Гуральник, Т. Завадська, А. Козир, А. Михайлюк, Н. Овчаренко, Г. Падалка, Є. Проворова, О. Реброва, Р. Савченко, О. Щолокова та ін.).

Охарактеризуємо кожен із виокремлених аспектів розгляду проблеми підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України.

Перший аспект – фахова підготовка майбутніх піаністів із КНР у системі музичної освіти України.

Аналіз робіт у сфері музичної педагогіки свідчить про наявність наукового підґрунтя для вирішення проблеми професійної підготовки майбутніх піаністів із КНР у системі музичної освіти України. Аналіз китайської галузевої літератури показав, що, автори зверталися до вивчення різноманітних методичних аспектів фортепіанної підготовки зарубіжних студентів, зокрема китайських (Чжан Сянун (2016) (формування художньо-виконавської майстерності майбутніх піаністів із КНР), Лань Сінцзюнь (2016) (забезпечення наступності фортепіанного навчання студентів із КНР у системі музично-педагогічної освіти України) та ін.; визначення специфічних характеристик підготовки майбутніх піаністів-виконавців із КНР у системі музично-педагогічної освіти України (Ван Бін (2010), Цяо Лін (2014), Шугуан (2015) та ін.).

Аспект розгляду розвитку фортепіанної освіти в Китаї на сьогодні є достатньо широко представленим у науковій літературі, як китайській, так і

українській. Ще в кінці XX століття можна було би стверджувати, що дана проблема є недостатньо висвітленою в науковій літературі. Однак, з кінця 2000-х років у зв'язку зі збільшенням числа китайських студентів-піаністів на всіх рівнях вищої освіти (бакалавр, магістр, аспірант) у ЗВО України, стали з'являтися праці, присвячені вивченню різних аспектів фортепіанної освіти в Китаї.

У результаті аналізу масиву наукових розвідок можемо з упевненістю стверджувати, що вони розділені між двома спеціальностями, а саме педагогікою та мистецтвознавством. При чому наголосимо, що більша частина наукових праць виконана в педагогічному напрямі.

Так, формування й еволюція системи фортепіанної освіти висвітлені в дисертаційних роботах і публікаціях китайських учених Хоу Юе (2009), Лю Цін (2008), Ян Боху (2009), Лю Ге (2012), Ван Пейюань (1999), Сун Дань (2009), Сяо Чаожань (1981) та інших учених. Основний масив означених робіт присвячено конкретним аналітичним студіям і зачіпає окремі аспекти теми.

Розвиток фортепіанної музики Китаю в період Новітньої історії став предметом спеціального дослідження Бу Лі (2004). Ван Анью (2004) дослідив фортепіанну творчість китайських композиторів новітньої епохи. Інтеграція національних і європейських традицій у фортепіанній творчості композиторів Китаю висвітлена в наукових розвідках Ван Ін (2009).

Окремі аспекти фортепіанного навчання в Китаї досліджували Дян Хайян (2005) (фортепіанне виконавство і внутрішнє вухо), Лі Наньнань (2005) (шляхи розвитку китайської фортепіанної музики), Лі Мен (2009) (проблеми фортепіанного виконавства), Лю Цінган (1998) (теоретичні основи фортепіанного виконавства), Лю Дженьсі (2011) (специфічні риси фортепіанного мистецтва в Китаї), Сун Джаохан (2004) (особливості музичної уяви під час фортепіанної підготовки), Цяо Лінь (2015) (формування темброво-слухових уявлень учителів музичного мистецтва у процесі фортепіанної підготовки), Лі Данься (2016); Лінь Хуацінь (2017)

(формування фортепіанно-виконавської культури майбутніх учителів музики).

Фортепіанна освіта України привернула увагу таких українських дослідників, як Н. Гуральник, Ж. Дедусенко, Г. Ніколаї, О. Щолокова та ін.

Так, Н. Гуральник досліджувала історичні аспекти фортепіанної школи України (Гуральник, 2006); розглядала особливості функціонування української фортепіанної школи як феномену музичної освіти (Гуральник, 2013); визначила сутність української фортепіанної школи XX ст. у контексті розвитку теорії та практики музичної освіти, періоди розвитку української фортепіанної школи (Гуральник, 2007).

У наукових розвідках Г. Ніколаї знаходимо висвітлення культурологічного контексті генези української фортепіанної музики та її історичної динаміки у XX столітті (Ніколаї, 2010a), виявлення основних рис української фортепіанної музики (Ніколаї, 2010b).

Вивченню українського фортепіанного мистецтва присвячено роботи мистецтвознавців В. Белікової, О. Верещагіної, Ж. Дедусенко, Н. Зимогляд, Н. Кашкадамової, Л. Кияновської, Л. Корній, Ю. Ольховського, Н. Ревенко, В. Шульгіної та ін.

Українські дослідники В. Кіреєва та Н. Логвиненко розглянули чинники оновлення фортепіанного репертуару на основі аналізу творів сучасних українських композиторів (Кіреєва, Логвиненко, 2012).

Ж. Дедусенко науково схарактеризувала виконавську піаністичну школу в контексті культурної традиції (Дедусенко, 2002).

На початку XXI століття в науковій літературі зустрічаються роботи українських учених, у яких висвітлено й охарактеризовано питання історії розвитку фортепіанного виконавства (Н. Гуральник, І. Савчук, В. Холопова. Так, Н. Гуральник у своєму науковому доробку представила історію становлення й розвитку української фортепіанної школи у XX ст. (Гуральник, 2013). І. Савчук визначив основні тенденції розвитку фортепіанного виконавства України у кінці XX – на початку XXI століття

(Савчук, 2012). А В. Холопова окреслила напрями розвитку академічної музики на межі XX та XXI століття (Холопова, 2015).

Отже, як у Китаї, так і в Україні поширеними є дослідження розвитку фортепіанної освіти.

Проблеми фортепіанної творчості, виконавства й педагогіки розв'язували низка вчених-музикантів, як-от:

- розвиток виконавської майстерності (Л. Баренбойм, М. Берлянич, А. Бірмак, Н. Голубовська, О. Гольденвейзер, Г. Коган, С. Савшинський);
- єдність художнього й технічного аспектів у процесі підготовки музиканта-виконавця (О. Алексєєв, Г. Нейгауз, Г. Прокоф'єв, М. Фейгін);
- особливості інтерпретації музичного твору (Л. Гаккель, В. Григор'єв, Н. Корихалова, Є. Ліберман, Я. Мільштейн, В. Москаленко);
- шляхи формування музично-виконавського мислення (О. Катрич, Б. Кременштейн, С. Фейнберг, Г. Ципін, Б. Яворський);
- властивості виконавського інтонування (Б. Асаф'єв, Д. Благой, А. Малінковська, М. Переверзєв);
- методичні системи фортепіанного навчання (Т. Воробкевич, Н. Мозгальова, І. Мостова, Ю. Некрасов);
- технологічні аспекти гри на фортепіано (А. Корто (1965), Й. Гофман (1965), Г. Нейгауз (1961), І. Браудо (1961), Л. Баренбойм (1969), Г. Коган (1968) та ін.).

Проблеми підготовки піаністів на різних рівнях музичної освіти, у тому числі й фортепіанної, розкрито в працях таких українських науковців, як: Е. Абдулін, О. Єременко, Е. Кучменко, Г. Падалка, Г. Побережна, О. Ростовський, О. Рудницька, В. Шульгіна, О. Щолокова та ін. окреслили педагогічні принципи формування виконавської майстерності піаністів в умовах української музичної освіти. В. Антонюк, Н. Гребенюк, Л. Дмитрієв, Ю. Юцевич та ін. розробили методичні рекомендації щодо підготовки піаністів; Л. Василенко, В. Ємельянов, О. Комісаров, К. Матвєєва,

А. Менабені, Д. Огороднов та ін. вивчали специфіку виконавської діяльності вчителя зі школярами.

Історичні проблеми розвитку китайського фортепіанного мистецтва досліджені в роботах Бянь Мен, Ван Чжанхуей, Ван Юйхе, Чи не На, Нью Дун Ян, Сюй Бо, Цинь Цинь та ін. Соціальні аспекти становлення фортепіанної культури в КНР вивчалися Р. Краусом.

Проблемам педагогіки й виконавства присвячені праці Ван Цзянь, Данина Шаої, І Кайцзі, Лін Ши, Е. Ван, Нью Яцань, Хоу Юе, Чжан Чуньцзянцзи, Чунь Шинь і ін.

Низку аспектів фортепіанної культури Китаю окреслено Г. Шнеєрсоном. Відомості про становлення китайського піаністичного мистецтва містять присвячені загальним процесам адаптації європейської музики в цій країні монографії Ван Юйхе, Лі Менде, Лі Ціньші, Ш. Мелвін і Дж. Чой, Тао Ябін.

Навчання фортепіано майбутніх учителів музики у ЗВО Китаю є широко обговорюваної проблемою, як в педагогічних, так і в наукових колах. Існує велика кількість робіт – статей, монографій, методичних розробок, програм з даної тематики, довідкових матеріалів у електронних бібліотеках.

Узагальнення й аналіз цього комплексу дозволив згрупувати основні тематичні категорії, як-от:

- історія фортепіанної освіти в Китаї: роботи Біан Мена, Ван Сяої, Ван Цзайдуна, Ван Чанкуйя, Лі Чжо та ін.
- праці, в яких виявлені цілі, зміст освітнього процесу, аналіз навчальних матеріалів: Яо Сіюань, Сюй Руї, Сюй Жуя, Лі Хуа.
- обґрунтування реформи фортепіанної освіти в системі педагогічних університетів КНР: публікації Цзян Яня, Чжан Жання, Чжан І та ін.
- методичні праці в галузі фортепіанної підготовки вчителів музики загальноосвітніх шкіл: Ін Шичжень Чжао Сяошена, Фань Хесіня та ін.

У контексті даного дисертаційного дослідження вважаємо за необхідне проаналізувати масштабні наукові дослідження в Китаї. Зауважимо, що перші такі праці з'явилися на зламі ХХ–ХХІ ст. (Таблиця 1.1).

Таблиця 1.1

**Динаміка появи наукових праць, у яких висвітлювалися питання
фортепіанної підготовки**

1981	Шу Сінъчен
1983	Вей Тінге
1987	Чжан Сяолу
1988	Дін Шаньде
1989	Лю Фуань
1991	Чжан Сяошен
1998	Ван Юйхе
2004	Бу Лі
2004	Лян Хайдун
2008	Чи Чзін
2009	Лю Сяо Лун
2011, 2010	Чжен Шен, Ши Цин

Основні питання, які висвітлювалися в наукових розвідках:

- розвиток китайської фортепіанної композиторської та виконавської творчості;
- збереження національних традицій зі стилістикою фортепіанних творів;
- гармонічна мова та гармонічні інновації у фортепіанній творчості композиторів Китаю;
- ознаки національних традицій у поліфонічних творах китайських композиторів для фортепіано;
- огляди історії музичної освіти у Новому Китаї.

Значимим є той факт, що в 1994 р. було розроблено перший енциклопедичний словник біографій китайських композиторів сучасності.

Проблеми професійної підготовки піаністів у музичних закладах освіти Китаю висвітлено в працях В. Бінчжао (1994), Ч. Вейміня (2012),

Ю. Данхонга (2006), Б. Мена (1996; 2002), П. Хуаньлея (1998), Я. Цзюня (2006), Л. Юе (2017), Н. Яцяня (2009).

Розвиток фортепіанної культури й особливостей фортепіанної освіти в Китаї став предметом розгляду Чи не На (2011), Сюй Бо (2011), Фен Дега (2000), Хоу Юе (2009), Чжоу Чженмао (2008). Педагогічні аспекти китайської фортепіанної культури розглядаються в дослідженнях Ін Шігжень (1990), Нью Яцань (1990).

Використання системного аналізу українських і китайських порівняльно-педагогічних досліджень дозволило дійти висновку, що організаційно-педагогічні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України не були предметом цілісного вивчення.

1.2. Методологічні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти

З метою розкриття методологічних засад підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України вважаємо за потрібне звернутися до з'ясування сутності основоположних понять дослідження, а саме «методологічні засади» «професійна підготовка», «піаніст».

Для з'ясування сутності поняття «методологічні засади» вважаємо передусім звернутися до тлумачення терміну «методологія». У сучасній науковій думці поняття «методологія» (від грец. μέθοδος – правильний, вірний шлях, шлях дослідження) розуміється неоднозначно.

Так, у широкому значенні методологія є теорією людської діяльності. Як зазначає Г. Щедровицький, «це діяльність пізнання, мислення або, якщо говорити точніше, вся діяльність людства, що включає як власне пізнання, так і виробництво» (Щедровицький, 1964, с. 6).

Натомість у вузькому значенні методологія розуміється як певна сукупність методів, прийомів, процедур наукового дослідження (Попов, 1970, с. 5–6). Наголосимо, що таке розуміння методології є поширеним у зарубіжній, зокрема англомовній, науковій літературі.

На переконання Я. Гілінського, певним компромісом між широким і вузьким трактуванням методології може стати багаторівневий підхід, який передбачає розрізнення найзагальніших методів наукового пізнання (аналіз і синтез, сходження від абстрактного до конкретного тощо; загальних для багатьох наук, міждисциплінарних методів пізнання (системний, організаційний аналіз, кібернетичний, синергетичний підходи тощо; теорії та методів конкретної науки або галузі знань; методики, сукупності операцій і процедур, що використовуються в конкретних дослідженнях (Гилинский, 2007, с. 40).

До того ж, сучасні науковці насамперед акцентують увагу на методології наукового пізнання та потрактовують її як учіння про принципи побудови, форми та способи науково-дослідної діяльності (Краевский, Бережнова, 2006, с. 11–12), або учіння про методи отримання знань та способи застосування цих методів у процесі пізнання. У такому контексті методологія науки подає характеристики компонентів дослідження – його об'єкта, предмета, завдань, сукупності дослідницьких засобів, що потрібні для їх розв'язання.

Констатуємо, що будь-яка методологія передбачає точне окреслення методів дослідження, які відповідають об'єктові дослідження, а отже, є адекватними природі досліджуваного феномена, а також пропонує теоретичне узагальнення комплексу методів дослідження певного явища. Відтак, методологію, як нам видається, слід розглядати як теорію, що спрямована на практику. Тобто, переконані, що методологія – це не просто науково-дослідницький інструментарій.

Отже, можемо з упевненістю стверджувати, що питання методології достатньо складне, оскільки саме його здебільшого в наукових джерелах

тлумачать по-різному. Зазначимо, що зарубіжні науковці не відділяють методологію й методи дослідження.

Натомість, в українській науковій думці методологія розглядається як:

1) вчення про науковий метод пізнання та перетворення світу; його філософську, теоретичну основу;

2) сукупність методів дослідження, що застосовуються в будь-якій науці відповідно до специфіки об'єкта її пізнання (Великий тлумачний словник сучасної української мови, 2005, с. 664).

У результаті аналізу довідникової та спеціалізованої літератури зауважимо, що методологію найчастіше потрактовують як теорію методів дослідження, створення концепцій, як систему знань про теорію науки або систему методів дослідження.

На думку М. Фіцули, «методологія – це вчення про принципи, форми й методи наукового пізнання. У вузькому значенні – це теорія наукового пізнання в конкретних наукових дисциплінах. Методологічною засадою педагогіки може бути наукове підґрунтя пояснення основних педагогічних явищ і розкриття їх закономірностей» (Фіцула, 2000, с. 30). Схожу думку підтримує Б. Гершунський, який визначає методологію як «систему знань щодо вихідних положень, основ і структури педагогічної теорії, принципів підходу й засобів одержання знань, які відображають безперервно змінену педагогічну дійсність в умовах суспільства, що розвивається (Гершунский, 1986, с. 32).

У контексті музичної педагогіки Е. Абдулін розуміє методологію як вчення, що стосується методів наукового пізнання, а також перетворення дійсності людиною, сфери наукової думки, яка складається із системи теоретичних знань, які виступають у ролі провідних принципів наукових досліджень, логіки його проведення, а також комплекс дослідницьких засобів, направлених на вивчення конкретної проблеми та її специфіки (Абдулин, 1990, с. 7).

До розгляду питання методології музичної освіти звертався і О. Ростовський. На його думку, до загальнонаукової методології музичної

навчальної діяльності входять знання щодо сутності мистецтва; творчого процесу; художнього сприймання; змісту художнього твору; теоретичних, виконавських і слухацьких інтерпретацій тощо. А частковою методологією музичної освіти відповідно є система знань про основи теорії музичного навчання, виховання й розвитку дітей, закономірностей і принципів музично-освітнього процесу, способи дослідження музично-педагогічних явищ (Ростовський, 2011, с. 529). Тобто вона складає систему знань про вихідні положення, основи і структуру музично-педагогічної теорії, принципи, підходи та способи отримання знань, які правильно відображають процес музичної освіти (Ростовський, 2011, с. 528; Михаськова, 2011).

У межах даного дослідження ми будемо трактувати методологію як систему наукових знань про пізнання професійної компетентності майбутніх піаністів-виконавців; як систему методологічних знань і способів одержання таких знань під час освітньої діяльності, що відображають фахову підготовку майбутніх піаністів-виконавців; як вчення про принципи, підходи та способи організації професійної підготовки, аргументовану програму й певну послідовність побудови педагогічного дослідження, вибір ефективних методів дослідження, практичного використання й оцінювання результатів.

У контексті даної наукової розвідки вважаємо за доцільне подати визначення сутності таких понять, як «піаніст-виконавець», що розглядається як музикант, який виконує твори на фортепіано; «підготовка», яка трактується як запас знань, навичок, досвід тощо, отриманий під час навчання та практичної діяльності (*Словник української мови, 1975, 417*).

При чому слід наголосити, що мистецькі заклади вищої освіти характеризуються власною моделлю, в основу якої покладено духовне виховання через творчість, формування художньої форми світогляду, гуманістичних ціннісних орієнтацій особистостей, які будують життєву позицію.

Зазначимо, що підготовка піаніста-виконавця об'єднує всі етапи його фахового росту й розвитку артистизму, а також виконавської техніки в єдиний рух, який спрямований на вдосконалення майстерності.

Отже, у нашій науковій розвідці підготовку піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти будемо тлумачити як систему заходів, які спрямовані на досягнення головної мети майбутньої професійної діяльності, а саме виконання творів і розкриття їх художнього змісту слухачам.

Відтак, проаналізувавши наукову літературу та узагальнивши досвід здійснення фортепіанної освіти університетів Китаю, визначено її методологічні засади, до яких відносять філософські ідеї, принципи навчання та методики.

Так, філософські ідеї відображають основні положення таких філософських течій, як раціоналізм, емпіризм та прагматизм, а також обрані проблеми музичної (зокрема й фортепіанної) освіти (рис.1.1).

У межах даної наукової праці визначимо ключові ідеї кожної течії щодо проведення фортепіанної діяльності. Так, згідно з раціоналізмом знання походять від раціонального аналізу; розуміння музики відбувається в історичному контексті; проводиться теоретичний аналіз музичної партитури. Емпіризм у фортепіанній освіті акцентує увагу на чуттєвому й життєвому досвіді, досвіді вчителя й досвіді роботи; а також на переконанні, що в основі хорошої практики лежить експеримент і спостереження; і зрештою, на значенні почуття слуху в музичній освіті, що називається гострим слуханням. Прагматизму фортепіанна освіта завдячує наявністю переконань про те, що ніщо не є постійним (приміром, це можна побачити, у мінливій природі практики виконання й різним інтерпретаціям партитури); що студентів необхідно вчити бути самостійними та розв'язувати проблеми; і потреби в індивідуальному підході, тобто йдеться про те, що не кожен методологічний підхід спрацьовує не для всіх студентів.

До того ж, у контексті філософських ідей важливими є філософські міркування, які лежать поза межами філософських течій або традицій. До таких міркувань відносимо необхідність прищеплення студентам постійної насолоди й любові до музики, у тому числі фортепіанної; визнання місця естетичного виховання у викладанні фортепіано; визнання ролі викладача й виконавця в передачі іншим музичних знань, особистих уявлень і

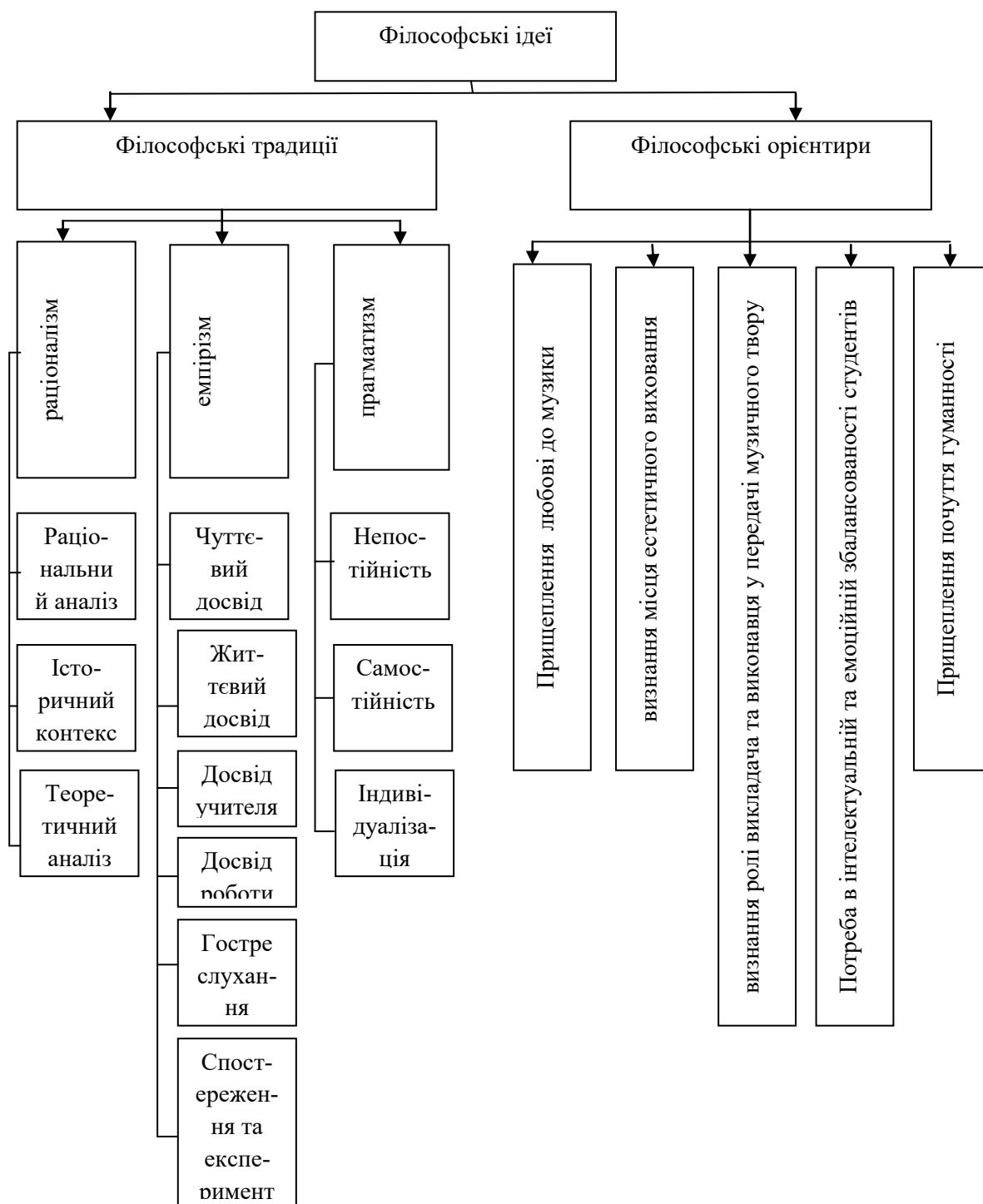


Рис. 1.1. Схема філософських ідей

особливостей культури; потребу в інтелектуальній і емоційній збалансованості піаністів; важливість прищеплення студентам почуття гуманності, що виходить за межі їх ролі простого піаніста та, в ідеалі, формує їх світогляд. Переконані, що в певному сенсі деякі з них можна вважати

високими ідеалами: вони тим не менш досяжні та слугують орієнтирами для того, чого повинні прагнути досягти викладачі та студенти (Ван Боюань, 2020).

У результаті дослідження було визначено такі принципи викладання фортепіано в мистецьких закладах вищої освіти Китаю, як: потреба виховувати в учнів здатність висловлювати емоції та ідеї; значення піаністів для створення продуманої та відповідної тональної якості; важливість розвитку уяви й виховання творчості; необхідність заохочення та стимулювання в навчанні й дотримання якості викладання.

І нарешті, методика, що містить шість методичних аспектів, як-от: техніка; стиль; запам'ятовування; практика; гострі навички слухання (або розширення слухових здібностей); і етап подолання страху (рис. 1.2).

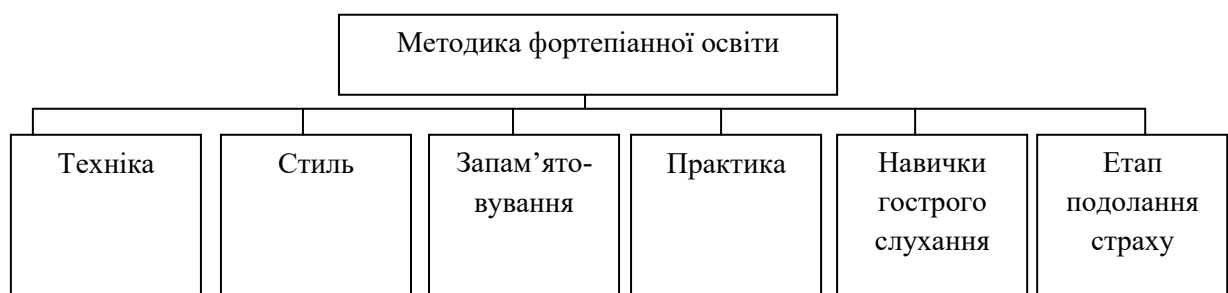


Рис. 1.2. Схема компонентів методики навчання фортепіано

Дамо характеристику означених компонентів.

Техніка (рис. 1.3). Виявлено основні аспекти техніки навчання, а саме: розвиток стилістичного та художнього сенсу; ментальні образи; пози рук і фізичні рухи; вага, напруга й розслаблення та вправи для тренування різних артикуляцій. Усі з вони пов'язані з тональною якістю. Перший аспект залежить від слухової чутливості. Студенти мають навчитися продукувати асортимент тональних і динамічних контрастів як засіб передачі того, що вони хочуть висловити, при цьому відповідно враховуючи певні стилістичні інтерпретації.

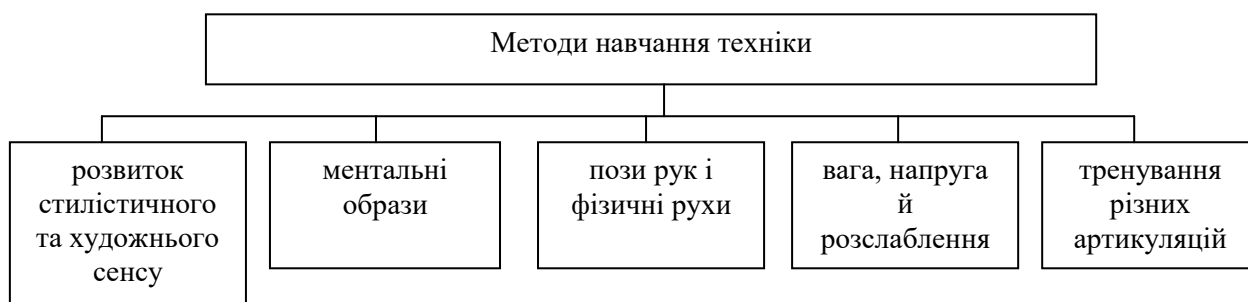


Рис. 1.3. Схема навчання техніки

Другий аспект техніки пов'язаний із роздумами про звук, який готовий бути виданим, або уявленням про нього. Коли виконавці уявляють певний звук, вони мають у своєму розпорядженні низку фізичних або кінестетичних рухів для отримання тональної якості, необхідної для відображення художнього образу або відчуття, які вони хочуть передати. Щодо постави рук і фізичних рухів, викладачам слід забезпечити розуміння студентами різноманітних можливостей тонального звучання, якість яких залежить від розташування зап'ястя, рук, суглобів і пальців; але не лише це: значну роль відіграють також різні м'язи, нижні й надпліччя та лікті у звуковидобуванні. Важливою є також швидкість натискання ноти. Х. Нойгаус (1993) припускав, що фізичні рухи техніки включають швидкість, масу й висоту, і саме вони впливають на якість тону (Ван Боюань, 2020).

Останній аспект техніки, який мають урахувати студенти, стосується природної ваги, напруги й розслаблення різних частин тіла; при чому важливим є перебування піаністів «у тонусі» зі своїм тілом і знання того, коли слід докласти силу, а коли розслабитися. Наголосимо, що невміння розслабляти різні частини тіла можуть стати травмуючими. До того ж, для розвитку артикуляцій було розроблено низку вправ, провідними серед яких є вправи для пальців, які доповнюють переваги практикуючих ваг, арпеджіо.

Наступний компонент методики – стиль, до якого включено шість аспектів: історичний контекст твору та виконавська практика; інтерпретація символів партитури та напрямів; доцільність слухання музики композиторів,

які були сучасниками композитора, якого вивчали; стосунки музики та інших видів мистецтва; потреба в залученні уваги; розвиток власного особистого стилю та необхідність демонстрації музичних творів самими викладачами для ознайомлення студентів зі стилістичними міркуваннями (рис. 1.4).

У розгляді певної стилістичної репрезентації твору першим кроком має стати історичний контекст разом із художнім середовищем, основними композиційними й виконавськими практиками композитора та його роботами. Задля цього передбачається слухання записів твору, який вивчається, та інших творів того самого композитора.

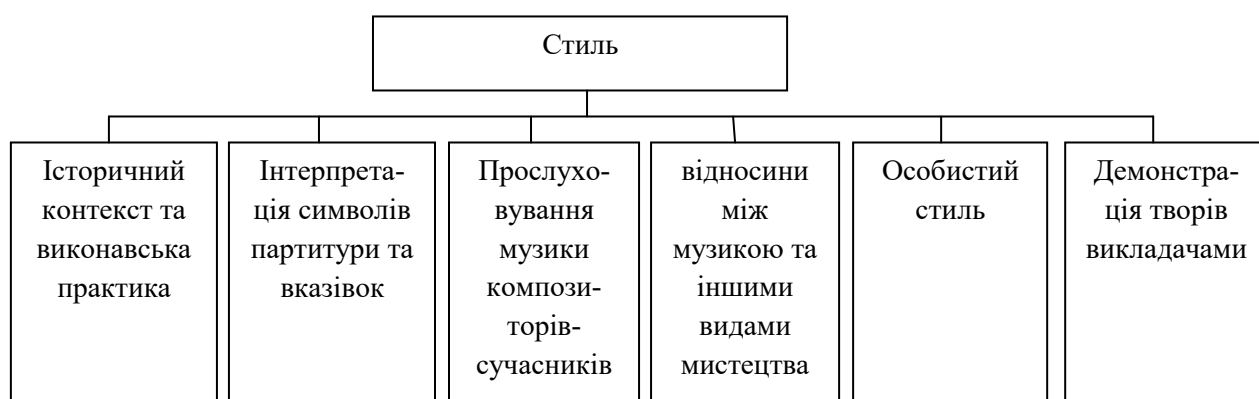


Рис. 1.4. Схема для формування стилю

Інтерпретація символів і вказівок партитури є елементом ознайомлення з партитурою та, відповідно, ухвалення рішення про відповідний стиль виконання. У певному значенні такі вказівки й символи є основним ресурсом для інтерпретації фортепіанного твору. У студентів необхідно сформувати розуміння того, що вони передають особливе значення, яке допомагає створити неповторний стиль твору. Однак, водночас студентам слід дати застереження про те, що окремі позначки можуть бути зроблені редакторами, а не самими композиторами, що перешкоджає оцінюванню достовірності (Neuhaus, 1993).

Ефективним способом, на наш погляд, є слухання музичних творів інших композиторів того періоду, що уможливорює отримання додаткового розуміння загальноприйнятих стилістичних практик. Таке знайомство забезпечує інший вимір у розумінні музики конкретного композитора, який вивчається.

Ознайомлення поряд із музичним з іншими видами мистецтва того періоду, який вивчається, визначено як ще один засіб розширення стилістики. До таких видів мистецтва може бути включено живопис, скульптуру, танець та драму. Мистецтво певного періоду, здебільшого, має спільні риси щодо сприйняття, виразності й естетики. Це може бути корисним для більш глибокого вивчення стилістичного розуміння й інтерпретації в музиці.

Надання студентам можливості створити власний особистий стиль інтерпретації є, як нам видається, найважливішим аспектом.

Вважаємо, що демонстрація музичного твору самими викладачами є одним з ефективних методів отримання студентами розуміння стилістичної інтерпретації. Зауважимо, що для студентів важливим є використання демонстрації для експериментування з метою формування власного особистого стилю та отримання навичок інтерпретації музики, а також для вивчення інших аспектів музики, включаючи техніку.

Ще один важливий компонент методики – запам'ятовування, який містить чотири методи навчання: слухову пам'ять; зорову пам'ять; кінестетичну пам'ять та аналітичну пам'ять (рис. 1.5).



Рис. 1.5. Схема компоненту запам'ятовування

До того ж, вважаємо за необхідне зацентувати ще на покроковій або секвенованій пам'яті, яка по суті «передбачає запам'ятовування розділів твору за один раз, унаслідок чого один маємо серію «записів», які позначають кожен розділ як частину. Однак такий підхід є по суті процедурним і може спричинити за собою запам'ятовування з використанням будь-якого з інших чотирьох підходів. Тобто можемо стверджувати, що немає єдиного підходу до запам'ятовування твору» (Ван Боюань, 2020).

Дамо характеристику означеним методам запам'ятовування. За допомогою слухової пам'яті запам'ятовуються висота тону, мелодія, гармоніка та ритмічні елементи твору – індивідуально чи колективно, горизонтально й вертикально.

Щодо зорової пам'яті, то вона має два аспекти, а саме візуалізація партитури як «фотографії» (дещо схоже на наявність фотопам'яті) та візуалізація нот на клавіатурі під час виконання твору. Виконавець запам'ятовує «географічне» положення та послідовність приміток.

Кінестетична пам'ять передбачає запам'ятовування фізичних рухів окремих частин руки, коли пальці натискають на клавіші. Кінестетична пам'ять вважається найнадійнішою формою пам'яті.

Аналітична пам'ять полягає у всебічному аналізі партитури з акцентуванням уваги на структурі музики та компонентах, на яких вона базується.

У такому контексті важливим завданням кожного викладача є допомога студентам зрозуміти власний стиль навчання, а потім обрати методи запам'ятовування, які найкраще підходять до цього стилю.

Не менш важливим, на наш погляд, є такий компонент методики, як практика (рис. 1.6).

Незаперечним є той факт, що для вивчення інструмента необхідна практика. Однак, викладачі часто нехтують основними аспектами навчання гри на фортепіано, а саме природою практики та найефективнішими

способами її виконання. Поряд із іншими аспектами фортепіанного виконання студентам необхідно показувати, як практикуватися. Даний компонент методичних положень складається з чотирьох елементів, як-от: цілеспрямована практика; наявність інтелектуального або когнітивного розуміння причини проблем; повільна практика та практика крок за кроком.

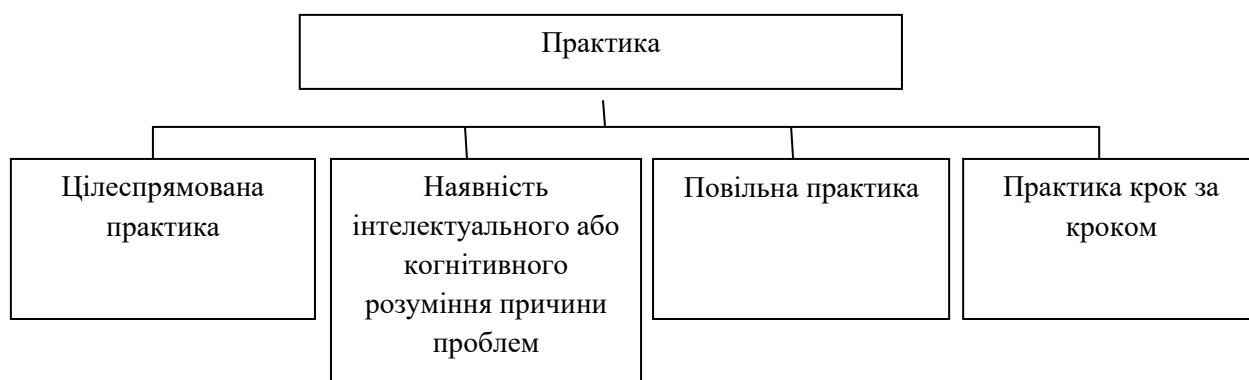


Рис. 1.6. Схема навчання студентів практиці

Цілеспрямована практика — це один із засобів, який визначає усвідомлення того, що потрібно досягти. Наступним кроком є розроблення плану дій для досягнення поставленої мети. Відтак, така ситуація може стати причиною постановки певної кількості цілей, яких необхідно досягти у процесі навчання гри на фортепіано. Зазначимо, що під час постановки цілей і завдань перед викладачем може виникнути проблема, як навчити студентів самостійно ставити власні цілі й завдання. Ще одним викликом для педагогів є допомога студентам у визначенні проблеми, тобто вони мають зрозуміти й досягнути причину кожної проблеми. Проте, на наш погляд, недостатньо визнати проблему: студент також має навчитися долати її, виробляти шляхи її розв’язання. Розуміючи проблеми викладачі разом зі студентами мають можливість підібрати метод або методи для їх вирішення.

Велика увага приділяється повільній практиці. Це дозволяє піаністові-виконавцеві мати час і простір для сприйняття, роздумів і оцінки того, що відбувається музично й технічно, а потім розв’язати будь-які проблеми.

Повільна практика надає піаністові час зосередитися на одній труднощі – або поєднанні труднощів – на відміну від програвання твору зі звичайною швидкістю. Останній елемент у наведеній вище схемі – необхідність практикувати крок за кроком, тобто освоювати твір розділ за розділом. Як правило, набагато легше зосередитися на частині твору, ніж на цілому (Neuhaus, 1993).

Звернемося до компоненту гостре слухання (розширення слухових здібностей) (рис. 1.7).



Рис. 1.7. Схема компоненту гострого слухання (розширення слухових здібностей)

У даному компоненті виокремлюється три основних сфери для розширення слухових навичок: прослуховування записів професійних виконавців; відвідування живих виступів та запис студентами власної гри й подальше її критичне оцінювання. Відтак, без сумніву, розширення слухових навичок є важливим для розвитку стилістичної чутливості, інтерпретаційних здібностей і почуття естетичного. Звичайно, підґрунтям цих трьох підходів є гостра слухова чутливість до ритму, висоти, гармонії, фактури, а також тонально-виразних якостей звуку (Ван Боюань, 2020).

Перший елемент – прослуховування записів професіоналів-виконавців – дає можливість студентам ознайомитися та порівняти вистави з музичної, естетичної, стилістичної та технічної точок зору. Переконані, що це ефективний інструмент навчання, який є певною мірою продовженням демонстрації викладача.

До того ж, вважаємо, що студентів слід заохочувати не лише слухати твори, які вони вивчають, але й також звертатися до інших творів того самого композитора – причому не обмежуючись творами на фортепіано, а також до творів сучасників композитора. Аргументуємо, що другий елемент, живі виступи, забезпечує ще одну перспективу, яку неможливо відтворити на записі, чи то CD чи то DVD. Це забезпечує важливий шлях для самооцінки в Китаї. Констатуємо, що під час прослуховування запису, студенти можуть виявити проблеми, про які вони часто не знають під час вистави; певною мірою це продовження використання критичних вух викладача (Ван Боюань, 2020).

І останній компонент методичних положень – страх сцени (рис. 1.8).

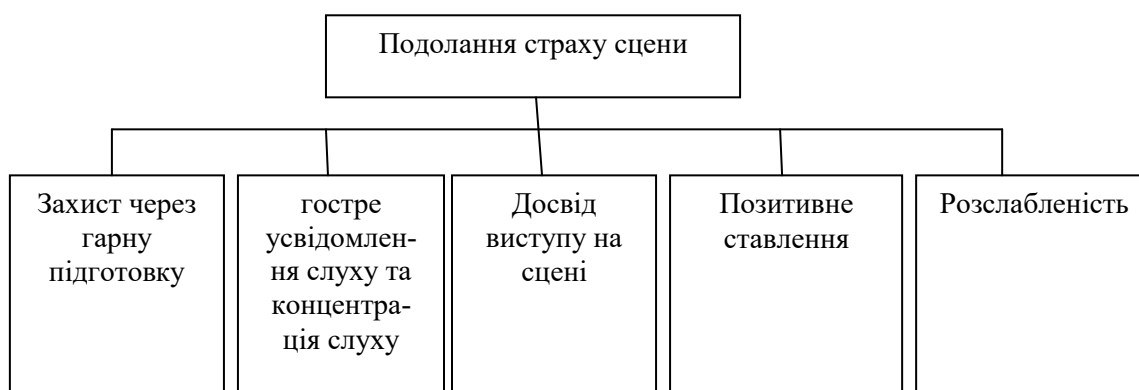


Рисунок 1.8. Схема роботи для подолання страху сцени

У поданому компоненті виокремлено п'ять елементів: хороша підготовка як основа для почуття безпеки; репетиція виступу та досвід виступу; гостре усвідомлення слуху та концентрація слуху; позитивне ставлення та розслабленість. Переконані, що якщо означені аспекти були адекватно розглянуті, ймовірність страху сцени вплинути на виставу значно зменшується. Безпека під час підготовки включає доскональне знайомство з твором і наявність рішень щодо відчутних слабких місць, як технічних, так і музичних. Більше того, зауважимо, що важливо мати постійні репетиції «на сцені» до виступу: реальний досвід виступу в реальному часі допомагає

розвитку впевненості, необхідної для боротьби зі страхом сцени та стресом від виступу в цілому (Neuhaus, 1993).

Зрештою, важливо також, щоб студенти навчилися бути розслабленими під час виступу. До того ж, вважається, що змагання для педагогів – це зробити все можливе, щоб дати змогу своїм учням подолати або знизити страх сцени.

Звернемося до виявлення її характеристики методологічних засад підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти України. До таких засад на підставі аналізу, синтезу й узагальнення наукових праць з досліджуваної проблеми нами віднесено:

- визначення всебічного розвитку студента як спеціальної мети фортепіанної підготовки;
- забезпечення гармонійного розвитку майбутнього музиканта через розвиваюче навчання;
- формування вміння музично-виконавської інтерпретації як важливого компоненту фахової підготовки майбутнього піаніста-виконавця;
- інтенсифікація розвитку музичного мислення майбутнього піаніста-виконавця;
- використання проблемного навчання студентів у процесі фортепіанної підготовки;
- актуалізація необхідності практичної реалізації індивідуалізації навчання в процесі фортепіанної підготовки.

Наголосимо, що сучасна освіта відзначається зорієнтованістю на гуманізацію й відродження національних традицій, на формування високого рівня духовності особистості, яка спроможна зберігати та примножувати наявні національні культурні надбання. У такому контексті одним із найважливіших завдань музичної педагогіки постає гармонійний розвиток особистості студента у процесі фортепіанної підготовки. Розв'язання означеної проблеми пов'язується із залученням кожного студента до співтворчості, а також до інтелектуального діалогу під час освоєння

мистецьких цінностей. Даний процес здійснюється здебільшого під час опанування музичного інструмента, а також творчо-пошукового пізнання й інтерпретації музичних творів.

Незаперечним є той факт, що розвиток студентів у процесі їх навчання є однією з найважливіших ідей у педагогіці. Проте, у мистецькій педагогіці наявний ще один важливий фактор, що гарантує стабільний розвиток інтелекту студента, – це, на думку А. Каузової та А. Ніколаєвої, його «співучасть» у цьому процесі, а також вплив особистісних якостей, активності й самостійності (Теория и методика обучения игре на фортепиано, 2001, с. 11).

У психології визначено основні поняття, які відображають особистісний розвиток, як-от: саморозвиток, самовдосконалення, розвиток потенціалу особистості, життєвий шлях, творча діяльність (Битянова, 1998, с. 21). У такому контексті важливою є співпраця між студентом та викладачем, що передбачає постановку в основу навчання, у тому числі й навчання гри на фортепіано, тих, кого навчають, їх мотивацію, сформовані цінності, особливості психічного розвитку, тобто самих студентів. І. Зимня переконана, що стимулювання особистісної та інтелектуальної активності студентів здійснюється завдяки змістові й формі завдань, які пропонуються під час навчання, а також характер спілкування (Зимня, 1997, с. 98).

Без сумніву, навчання гри на фортепіано є складним і багат шаровим процесом. При чому вирішуючи завдання розвитку майбутнього піаніста, потрібно пам'ятати, що формування необхідних для подальшої професійної діяльності вмінь і навичок є засобом розв'язання різноманітних музичних освітніх і виховних завдань, а не самоціллю. Важливе значення для творчого процесу пізнання музики має музичне мислення. І саме першочергова орієнтація означеного процесу на розвиток музичного мислення стоїть на першому плані у процесі фортепіанного навчання.

Відтак, з емоційним світом кожного студента міцно пов'язані процеси пізнання, а також безпосередньо розвиток музичних інтересів. І саме музику

характеризують висока емоційність та зміна настроїв і образів. Отже, висувається вимога до тих, хто її сприймає, домислювати, фантазувати, розвивати інтуїцію, проявляти творче й активне ставлення до змісту та засобів його відтворення (Малюков, 1999, с. 137).

У межах розгляду положення про всебічний розвиток студента вважаємо за необхідне зацентрувати на провідній проблемі виконавського мистецтва, а саме ґрунтовного художнього розкриття образного змісту конкретного музичного твору. Без сумніву, музичний образ є продуктом спільної діяльності і композитора, і виконавця. Відповідно, емоційний світ виконавця, рівень його загально-музичної підготовки, психологічні особливості та навколишній світ, усе це знаходиться в тісній взаємодії з підсумковим результатом його діяльності.

В. Петрушин переконаний, що саме творча діяльність має тісний безперервний зв'язок з особистісним зростанням, і саме у цьому полягає суб'єктивна цінність продуктів творчості (Петрушин, 1997, с. 67). У процесі розкриття змісту твору, піаніст-виконавець надає музичному образу характерних рис суб'єктивних музично-слухових уявлень. Відтак, знайомство з музикою перетворюється на творчий пізнавальний процес, який орієнтує на всебічне охоплення художньо-образного змісту твору. Водночас В. Подуровський та Н. Сулова вважають, що пізнання художнього змісту твору є «основним критерієм продуктивності музичного мислення» (Подуровский, Сулова, 2001, с. 17).

Безперечно, кожне виконання є проявом особистісного начала. О. Яковлева пропонує потрактовування терміну «творчості» як реалізації власної індивідуальності. Дослідниця наголошує, що «проблема індивідуальності тісно пов'язана з проблемою творчості...» (Яковлева, 1997, с. 21).

Загальноприйнятою є думка про те, що людина може зрозуміти лише те, що відповідає її внутрішньому світу. У зв'язку з цим під час виконання музичного твору на інструменті, у тому числі й на фортепіано, студент

насамперед демонструє власні розуміння й відчуття музики. Отже, розуміння частково залежить від духовного світу особистості студента. Водночас аксіомою є таке твердження, що розвивати особистість можна лише враховуючи закони її розвитку. Таким чином, можемо з упевненістю зазначити, що для всебічного розвитку студента – майбутнього піаніста-виконавця у процесі підготовки в мистецьких закладах вищої освіти України необхідний синтез законів мистецтва та психології. У результаті теоретичного узагальнення наявних на сьогодні педагогічних і музично-психологічних робіт з проблеми розвитку особистості визначено провідний напрям у викладанні музики – інтегративний підхід у навчанні в класі фортепіано.

У межах даної наукової розвідки вважаємо за необхідне наголосити на специфіці викладання музично-виконавських дисциплін у закладах вищої освіти України, яка полягає в інтенсивному та всебічному розвитку здібностей студента під час гри на інструменті. У зв'язку з цим у процесі підготовки піаністів-виконавців слід мати на увазі, що засоби й методи навчання, які обирає викладач, мають бути передусім універсальними за характером і синтетичними за структурою. Отже, такі методи й засоби водночас повинні бути безпосередньо пов'язані з виконавським оволодінням творів студентами максимально сприяли загальному музичному розвитку студентів. Таким чином, зазначимо, що головною вимогою розвиваючого навчання в класі музичного інструмента, зокрема фортепіано, є обов'язкова увага до завдання формування й розвитку повного набору здібностей студентів.

Констатуємо, що цілісна теорія загально-музичного розвитку з'явилася не випадково. Так, фортепіанна педагогіка має велику кількість «розвиваючих» ідей і значний досвід їх індивідуально-особистісного втілення. Переконані, що в означеній теорії вдалося творчо поєднати передовий музично-педагогічний досвід з новими досягненнями в галузі психології, дидактики й інших суміжних наук, а також здійснити

дослідження специфіки їх застосування у виконавському навчанні та відповідно розробити на цій основі цілісну концепцію, яка б сприяла розвитку музиканта під час навчання гри на фортепіано.

Зауважимо, що теорія розвиваючого навчання розташовує в центрі професійної підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти України розвиток «музичного розуму» (дане поняття було запропоновано М. Рубінштейном). Відповідно, розв'язавши означене завдання, студент переходить до емоційного осягнення музичних творів, які вивчаються, образного світу, і отримує необхідний комплекс піаністичних умінь і навичок, яких необхідні у процесі виконавства.

На думку Г. Ципіна, завдання педагога передбачає не лише досягнення на заняттях певного розвиваючого ефекту, але й для того, «щоб даний ефект був максимально високим» (Цыпин, 1977). У межах розгляду значення розвиваючого навчання для фортепіанної освіти зауважимо, що провідним у даному контексті є питання про музично-дидактичні принципи, які спрямовані на досягнення максимального розвиваючого ефекту в навчанні. До таких музично-дидактичних принципів віднесено:

- збільшення обсягу репертуару,
- прискорення темпів його проходження,
- збільшення міри теоретичної ємкості занять,
- відхід від пасивних, репродуктивних способів діяльності в бік розвитку творчої ініціативи й самостійності студента.

Переконані, що окреслені музично-педагогічні принципи спроможні продукувати міцне підґрунтя розвиваючого навчання.

Таким чином, можемо констатувати, що теорія розвитку майбутнього піаніста-виконавця має велике значення для професійного становлення, оскільки в ній виявлено й охарактеризовано шляхи імплементації загальнодидактичних принципів розвиваючого навчання в реальну практику фортепіанно-виконавської підготовки студентів. Відтак, незаперечним є те, що всі форми й засоби роботи, які використовуються у процесі підготовки

піаністів-виконавців, є взаємопов'язаними. Водночас, утворюючи єдність, вони здійснюють значний вплив на ефективний розвиток музично-інтелектуальних здібностей, творчої самостійності й активності студентів.

Отже, окреслимо завдання викладача класу фортепіано, як-от:

- розкрити для студента можливості й переваги реалізації розвиваючих тенденцій в інструментальному класі;

- умотивувати й показати на практиці можливі способи поєднання загальнорозвиваючих методів навчання з формуванням рухово-технічних умінь і навичок;

- надати допомогу студентові в досягненні вимог, що висуваються до нього самого, а також переконати його в тому, що така ситуація є надзвичайно ефективною для його власного загальнохудожнього та музично-виконавського розвитку.

До методологічних засад підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти України нами було віднесено також формування вміння музично-виконавської інтерпретації як важливого компоненту фахової підготовки майбутнього піаніста-виконавця. Загальноприйнятим розумінням інтерпретації є таке: звертання до змісту твору, його розуміння, коментування, пояснення.

У контексті даної наукової розвідки доцільним буде звернутися до тлумачення поняття «інтерпретація» в мистецькому виконавстві. Так, у даній галузі розглядуване поняття тлумачиться як потрактовування музичного твору під час його виконання, розкриття ідейно-образного змісту за допомогою різноманітних виразних і технічних засобів мистецтва виконавства.

Нам імпонує визначення дефініції «інтерпретація», подане Г. Падалкою, яка розтлумачує дане поняття як основний вид художньої діяльності у виконавських мистецтвах. Підґрунтям мистецької інтерпретації є не лише відтворювальні та репродуктивні аспекти, але також і значний потенціал з'ясування творчого ставлення до твору. Виконавцеві необхідно не

лише поринути в авторські почуття образу та наскільки це можливо повно передати його у власному трактуванні, але й показати власне розуміння тексту, виявити власні почуття, подати особливості власного сприйняття створеного автором продукту (Падалка, 2008, с. 190).

До того ж, процесом інтерпретації передбачено індивідуальний підхід до музики, що виконується, творчий задум. Д. Дятлов зауважує, що «феномен фортепіанної інтерпретації полягає в досягненні музичного виконання як творчої за своєю сутністю діяльності, як колективної праці декількох поколінь музикантів, які вlane є творцями виконавської традиції, та як індивідуального характеру художнього результату інтерпретування музичних творів» (Дятлов, 2015, с. 3).

Зауважимо також, що науковці стверджують, що одним із важливих аспектів музично-виконавської інтерпретації є якраз занурення до інтонаційно-образного світу композитора, а відтак, процес передачі художньої інформації вимагає включення до співпереживання. На думку В. Медушевського, досягнення інтонаційної ідеї, вироблення концептуальних уявлень про художній смисл музики й відтворення його засобами інтонаційної системи тісно зв'язане із «зануренням в інтонаційну суб'єктивність твору» (Медушевский, 1993, с. 157). При чому набуття досвіду інтонаційного усвідомлення музики здійснюється через безпосередні емпіричні дослідження механізмів музичного мислення, в основу яких покладено матеріали конкретних музичних творів. Відповідно, фундаментом набуття такого досвіду є зміст виконавського репертуару.

В. Крицький зазначає, що «формування інтерпретації здійснюється у свідомості інтерпретатора як ідеальне продукування у вигляді розуміння того, що інтерпретується, а вже згодом реалізується або ж може бути реалізованим у виконанні або іншій формі» (Крицький, 1999а).

Погоджуємося з думкою Л. Мазеля, який переконаний, що будь-який опублікований твір є об'єктивним. А відтак, музичний твір, який відтворений у нотному записі, має лише відносну визначеність, потребує творчого

трактування виконавцем (Мазель, 1986). Водночас наголосимо, що такі трактування можуть мати істотні відмінності. Визнаним є твердження про те, що автор не в змозі передбачити та прорахувати всі можливі варіанти втілення власного твору. Переконані, що навіть за умови наявності детальних вказівок композитора виконавцеві щодо найдрібніших моментів, відтінків інтерпретації, останній має простір для власного емоційного ставлення.

І. Семененко та А. Швачка визначили ключову ознаку виконавської інтерпретації, до якої віднесли емоційну забарвленість її сценічного вираження. Учені переконані, що в музичному виконавстві проблема інтерпретації музичного твору виступає як одна з провідних, вона стосується об'єктивно-суб'єктивних аспектів ступеня розкриття композиторського задуму автора та міри свободи виконавської творчості (Семененко, Швачка, 2021).

Отже, у результаті аналізу спеціалізованої наукової літератури з досліджуваного питання підсумуємо, що інтерпретаційний процес є поліфункційним та обумовлюється необхідністю володіння певними навичками за межами музично-виконавського контексту. О. Щербініна слідом за В. Крицьким констатує, що на всіх рівнях виконавської інтерпретації використовується принцип взаємодії композиторського й виконавського стилів, а саме: усвідомлення композиторського стилю поєднується з процесом формування інтерпретаційного задуму виконавця; розшифрування тексту автора супроводжується його актуалізацією в культурному просторі сучасності; вибір різноманітних засобів виразності й технічних прийомів обумовлюється інформацією, що наявна в тексті твору, а також індивідуальністю самого виконавця й відповідним культурно-історичним контекстом (Крицький, 1999б).

Наступна методологічна засада підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти України, визначена нами, – інтенсифікація розвитку музичного мислення майбутнього піаніста-виконавця. Зупинимосся на розгляді трактування поняття «музичне мислення». У науковій літературі

маємо низку поглядів на сутність означеної дефініції. Так, М. Арановський, Є. Назайкінський та Л. Мазель пропонують розуміти музичне мислення як структурно-функціональний комплекс, до складу якого входять музичні якості особистості, які уможлиблюють сприймання, аналіз та усвідомлення музичних творів (Арановський, 1978; Назайкинський, 1972; Мазель, 1986).

Ю. Тюлін, досліджуючи музичне мислення як форму креативної діяльності, дійшов висновку, що «музичне мислення передбачає провідні закономірності мислення загалом, а його специфіка відповідно зумовлена образністю, семантикою музичної мови, інтонаційною природою музичного мистецтва, а також активним самовираженням особистості під час музичної діяльності» (Тюлин, 2004).

У той самий час Н. Суслова переконана, що музичне мислення являє собою засіб спілкування людини з навколишнім світом, використовуючи звуко-сміслові образи (Суслова, 1999).

А українська вчена Н. Мозгальова у своїй дисертаційній роботі розглядає музичне мислення як «складний, соціально-історично зумовлений комплекс музично-пізнавальних здібностей, який охоплює такі компоненти: емоційно-почуттєвий, мотиваційно-потребовий, когнітивно-операційний, творчо-діяльнісний та оцінювально-орієнтаційний. Саме перераховані компоненти забезпечують продуктивність творчої діяльності» (Мозгальова, 2002).

Натомість Б. Теплов під музичним мисленням розуміє «аналіз, синтез, порівняння, узагальнення, встановлення зв'язків, взаємовідносин і взаємозалежності між елементами музичної тканини, а також музичними поняттями на основі чуттєвого сприймання, як реального, так і внутрішнього слухання. Результати аналітико-синтезуючої музичної діяльності фіксуються у виконанні, а також у здатності давати словесні пояснення й визначення» (Теплов, 1985, с. 241).

У широкому розумінні музичне мислення виконавця подає Б. Міліч, який вважає, музичне мислення високим ступенем сприйняття образно-

виразного боку музики, що поєднаний із максимальним утіленням внутрішньо відчутого в реальне звучання на інструменті. Науковець переконаний, що сприйняття музики слухачем і виконавцем відрізняється. Так, на відміну від слухача, у виконавця те, що сприймається слухом, одразу перетворюється на виконавську дію. До того ж, учений зазначає, що чим швидше встановлюється контакт між тим, що почуто внутрішньо, та моментом його відтворення на інструменті, тим твір засвоюється інтенсивніше й активніше (Милич, 2002, с. 116).

Отже, інтенсифікація освітнього процесу й підвищення вимог до майбутніх спеціалістів спричиняє пошук нових підходів і методів вивчення проблем, що пов'язані з фортепіанної освітою загалом та розвитком музичного мислення майбутнього піаніста-виконавця.

Наступна методологічна засада, виокремлена нами, – використання проблемного навчання в процесі фортепіанної підготовки студентів. У науковій літературі проблемне навчання розглядається як система прийомів, які уможливають цілеспрямовані дії викладача з організації включення механізмів мислення й поведінки студентів через проблемні ситуації (Алексюк, 1998; Манько, 2006; Оконь, 1968).

У результаті узагальнення й систематизації наукової літератури з означеного питання можемо стверджувати, що використання проблемного навчання в процесі підготовки піаністів-виконавців можливе в таких ситуаціях:

1) під час роботи над технічно складним місцем. У такому контексті викладач може запропонувати студентові самому вигадати вправи, які б полегшували таку роботу;

2) для спрощення розуміння музичної мови як одного із засобів комунікації. У такому разі студентові доцільно, на наш погляд, виконати таке завдання: під час розучування сонат віденських класиків, студенту має виконати кожен фразу від імені певного персонажу опери. Таке завдання, як правило, дозволяє актуалізувати отримані раніше знання з курсу історії

музики, викликає емоційний відгук у студентів, забезпечує інтеграційні міжпредметні зв'язки;

3) з метою розкриття музичного потенціалу та стимулювання до самовдосконалення студентам пропонується участь у різноманітних творчих позааудиторних заходах; у відкритих концертах, фахових конкурсах, олімпіадах; відвідування лекцій-концертів, бесід-концертів; створення музично-літературних композицій, музичних вистав. Переконані, що всі зазначені форми роботи надають допомогу у виявленні індивідуальних виконавських та артистичних якостей творчих особистостей, а також уможлиблюють більш емоційний вплив на слухацьку аудиторію;

4) для розвитку й формування музично-естетичних потреб, художнього смаку й музично-інтелектуальних інтересів. Н. Кокодій та Л. Коханенко вважають, що для цього необхідно «постійно працювати над поповненням навчального репертуару сучасним музично-фортепіанним жанром та кращими зразками класичної та фольклорної спадщини» (Кокодій, Коханенко, с. 1).

Отже, проблемне навчання та різні його форми забезпечують відповідні умови задля розвитку мислення, у тому числі музичного та критичного, навчають творчому підходу до розв'язання конкретної проблеми.

Актуалізація необхідності практичної реалізації індивідуалізації навчання в процесі фортепіанної підготовки спрямована на саморозвиток особистості майбутніх піаністів-виконавців, здатність до самонавчання й самоосвіти впродовж усього життя.

Зауважимо, що питання індивідуалізації не є новим у педагогічній науці, але все ще залишається актуальним. Так, у психолого-педагогічних наукових розвідках індивідуалізація розглядається з різних ракурсів, а отже, пропонуються різноманітні її трактування. В. Бондар, Г. Буткін, В. Гладких, О. Мороз та ін. розуміють індивідуалізацію як засіб підвищення ефективності навчання. А. Кірсанов розглядає її як систему дидактичних засобів. С. Володько, Г. Кобернік, І. Чуріков, Т. Шамова потрактовують означене

поняття як процес формування й розвитку особистості. У наукових розвідках Г.Кумаріної та Т. Кутової зустрічаємо визначення індивідуалізації як виховного методу в освітньому процесі. Л. Божовіч, В. Крутецький, Н. Лейтес, О. Леонтьєв, Н. Морозова, І. Сисецький, В. Сухомлінський, Б. Теплов, Б. Федорішин, П. Якобсон переконанні, що індивідуалізація є засібом розвитку спеціальних здібностей. А Ю. Бабанський, Ю. Гільбух, Ю. Мальований, Ю. Образцова, В. Онищук, В. Паламарчук, О. Савченко вважають, що індивідуалізація є принципом навчальної діяльності.

У контексті нашого дослідження звернемося до мистецької педагогіки. Сучасні педагоги-мистецтвознавці розглядають індивідуалізацію у таких контекстах, як: музично-естетичне виховання (Г. Падалка, Н. Фоломєєва та ін.), індивідуально-творчий підхід (С. Олійнік), удосконалення музично-фахової підготовки (О. Єременко, А. Поповіч та ін.), сутнісні характеристики (О. Березовська, Г. Лісовська та ін.). Щодо фортепіанного навчання, то окремі аспекти індивідуалізації висвітлено в наукових та методичних розвідках таких педагогів-піаністів, як: Л. Баренбойм, Б. Міліч, Г. Нейгауз, Г. Ципін та ін.).

Відтак, науковці наголошують на необхідності врахування індивідуальних особливостей студентів, а саме рівень їх музичного мислення, емоційності, розвиненості музично-слухового досвіду задля підвищення виконавської майстерності студента-піаніста.

У межах даного дослідження вважаємо за необхідне зацентрувати увагу на окремих трактуваннях поняття «індивідуалізації». Приміром, О. Весна визначила індивідуалізацію як реалізацію неповторної сутності особистості, її творчого самовираження (Весна, 1997, с. 56–58]. І. Унт, у свою чергу, пропонує розглядати індивідуалізацію як «урахування в процесі навчання індивідуальних особливостей учнів у всіх формах і методах, здійснення принципу індивідуального підходу своєрідних форм і методів» (Унт, 1990, с. 8).

Нам імпонує думка Е. Карпової та В. Нестеренко про те, що на сьогодні відбувається зміна розуміння поняття «індивідуалізація» від засобу навчання до його визначення як «широкої перетворювальної діяльності за освітою людини, позитивній зміні її внутрішнього світу» (Карпова, Нестеренко, 2012, с. 66).

Отже підсумуємо, що основною метою індивідуалізації навчання є саморозвиток студента. Зауважимо, що в процесі фортепіанної підготовки індивідуалізація навчання набуває особливої специфіки, оскільки саморозвиток студентів допомагає пошукові власної інтерпретації музичного твору. Але водночас, слід пам'ятати про важливість збереження балансу між рекомендаціями та вказівками викладача та власним розумінням концепції музичного твору студентами. Вочевидь, індивідуалізація надає змогу розкрити неповторність і багатогранність індивідуальних особливостей студентів, що впливає на його подальшу професійну самореалізацію.

Таким чином, підсумовуючи вище зазначене можемо стверджувати, що методологічною основою підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України є урахування провідних принципів та методики навчання. Водночас, основні принципи навчання у процесі фортепіанної підготовки в обох країнах є різними, а також відрізняється і методика викладання.

1.3. Розвиток фортепіанних шкіл Китаю та України в історичному контексті

Визначення історичного контексту розвитку фортепіанних шкіл Китаю та України, що є завданням даного підрозділу, передбачає виокремлення етапів розвитку досліджуваного феномену.

В основу періодизації досліджуваного феномену в обох країнах покладено такі чинники, як:

- історичний контекст;

- соціокультурні умови;
- соціальна політика країн;
- політичні події;
- внутрішні закономірності розвитку підготовки піаністів-виконавців у системі вищої музичної освіти.

На підставі визначених критеріїв нами було здійснено періодизацію розвитку фортепіанних шкіл Китаю та України.

Так, у Китаї налічується три періоди з відповідними етапами:

I період – зародження з трьома етапами (католицький (поч. XVII століття – останнє десятиліття XVIII століття, протестантський (XIX століття), державницько-просвітницький (поч. XX століття));

II період – становлення з двома етапами (започаткувальний (30–40-і роки XX століття), активізаційний (поч. 50-х років – перша половина 60-х років XX століття));

III період – розквіту з трьома етапами (дезорганізаційний (друга половина 60-х років – 70-і роки XX століття), відновлення (80–90-і роки XX століття), популяризація (2000–2010-і роки)).

Відповідно в Україні розвиток фортепіанних шкіл відбувався в такому історичному контексті:

I період – аматорський (перша половина XIX століття);

II період – становлення (друга половинна XIX століття);

III період – професіоналізації (кінець XIX – перша чверть XX століття);

IV період – популяризації (1940 – 50-і рр.);

V період – постмодерністський (1960 – 80-і рр.);

VI період – розквіту (90-і рр. XX ст. – початок XXI ст.).

Періодизація розвитку професійних шкіл Китаю та України подана в Таблиці 1.2.

Таблиця 1.2

Розвиток професійних шкіл Китаю та України

Китай	Україна
I період – зародження: 1 етап – католицький (поч. XVII століття – останнє десятиліття XVIII століття), 2 етап – протестантський (XIX століття), 3 етап – державницько-просвітницький (поч. XX століття)	I період – аматорський (перша половина XIX століття)
II період – становлення: 1 етап – започаткувальний (30–40-і роки XX століття), 2 етап – активізаційний (поч. 50-х років – перша половина 60-х років XX століття)	II період – становлення (друга половинна XIX століття)
III період – розквіту: 1 етап – дезорганізаційний (друга половина 60-х років – 70-і роки XX століття), 2 етап – відновлення (80–90-і роки XX століття), 3 етап – популяризація (2000–2010-і роки)	III період – професіоналізації (кінець XIX – перша чверть XX століття)
	IV період – популяризації (1940 – 50-і рр.)
	V період – постмодерністський (1960 – 80-і рр.)
	VI період – розквіту (90-і рр. XX ст. – початок XXI ст.)

Охарактеризуємо детально розвиток фортепіанної школи в Китаї. Насамперед, звернемося до витоків фортепіанної освіти в КНР. Зазначимо, що перший клавішний інструмент з'явився в Китаї в 1599 році, коли, згідно з джерелами, італійський місіонер Маттео Річі подарував імператорові династії Мін Ваньлі клавесин. На ранньому етапі проникнення клавішних інструментів у Китай на їх позначення використовувалися більше десяти назв. Одні походили від назви матеріалу, з якого були виготовлені струни, інші – від манери виконання, треті – від імені місіонера, який приніс інструмент у дар кому-небудь із вельмож.

Китайський дослідник Гань Нін зауважує, що першими видами клавішних інструментів, які з'явилися у Китаї, були щипковий і струнно-

затискний – клавесин і клавікорд. Про це записано у 120-ому свиті «Сюеїнь сяньтункао» (Гань Нін, 2014, с. 85). Цікавим є той факт, що до числа імператорів, які знали європейське фортепіано, входять представники Мінської династії Ваньлі та Чуньчжень, а також Цінська імператори Кансі та Тяньлун. До того ж, Кансі був першим у Китаї, хто навчився грати на інструменті. Більше того, він зробив його традиційним китайським музичним інструментом. Така ситуація свідчить про толерантність та інтерес країни до західної культури.

Згідно з дослідженням Лі Цін, у період правління династій Мін і Цин (XVII–XVIII ст.) клавіри отримали незначне поширення, але воно обмежувалося вузькими становими рамками й часом правління імператора Кансі. До того ж, в означений час у Китаї утвердилася політика закритості від зовнішнього світу, і відповідно, музична культура Європи залишилася невідомою широким верствам населення (Лі Цін, 2014, с. 86).

Як зазначає Біань Мен, із сучасним європейським фортепіано Китай отримав можливість познайомитися лише в першій половині XIX століття (Біань Мен, 1996, с. 28).

Результатом такого знайомства стала найважливіша для Китаю подія – поразка в опіумних війнах у 1840-х роках. Китай відкрився для світу, особливо він викликав значний інтерес у європейців. У даний час до країни почали приїздити багато іноземних торговців і місіонерів. Відповідно, із собою вони привезли й атрибути європейської музичної культури. У портових містах поширилася продаж фортепіано, скрипками та іншими музичними інструментами (Біань Мен, 1996, с. 32). До того ж, у більшості портових міст було відкрито католицькі храми та заклади освіти, у яких викладалася західна музика.

Наступним кроком для розвитку фортепіанної школи Китаю стало поширення «шкільних пісень» на початку XX століття, які розучувались у нових для країни школах європейського типу. Такі школи докорінно відрізнялися від традиційних китайських. Відтак, усі ці фактори стали

основою зародження сучасної музичної традиції та поштовхом до загального поширення фортепіано.

Спочатку цілі навчання фортепіанної гри, навчальні програми та дидактичні методи, які використовувались у закладах освіти Китаю, було запозичено з досвіду місіонерських освітніх установ. Це стало початком нової музичної освіти в Китаї. Прикладом закладів освіти нового типу стали освітні установи для жінок «Цінсін» у Шанхаї та «Хуцзюнь» у Хучжоу провінції Чжецзян. Але вважаємо за необхідне наголосити на тому, що здебільшого викладачі означених закладів були священнослужителі, тобто не професійні педагоги-музиканти або виконавці. У зв'язку з цим початкова стадія розвитку фортепіанної освіти характеризувалася методикою, яка була спрямована лише на розв'язання елементарних завдань.

Кінець XIX – початок XX століття ознаменувався також тим, що до процесу освоєння інструменту почали залучатися китайські діячі культури. Так, у 1898 році в Шанхаї Цзин Юаньшань відкрив заклад освіти для жінок «Цзінчжен», де в тому числі викладались уроки гри на фортепіано. Але наголосимо, що через малу кількість учнів його суспільний вплив був незначним. До того ж, Сінхайська революція 1911 року спричинила масове залучення китайців до європейської культури, а отже, європейська музика почала серйозно впливати на культуру Китаю. Значимим є той факт, що в даний час більшість викладачів навчалися в Японії, яка в другій половині XIX століття активно вивчала європейську музику. Ван Цзайдун акцентує увагу на тому, що китайські вчителі привозили різні навчальні матеріали з Японії та Європи, серед яких були збірники «Ганон», «сонатина», що мало значний вплив на розвиток музичної освіти, в тому числі вже в Новому Китаї (після 1949 роки) (Ван Цзайдун, 2007, с. 38).

До початку японсько-китайської війни (1937–1945 рр.) до Китаю приїздили багато відомих піаністів. У той самий час деякі з китайців почали відвідувати США та європейські країни з метою навчання саме фортепіанного виконавства. Після повернення вони ставали викладачами

дуже високого рівня (Біань Мен, 1996, с. 46). А також, можемо з упевненістю стверджувати, що в ці роки почалося зародження китайської фортепіанної літератури, позначена національним колоритом.

У контексті даного дослідження вважаємо за необхідне зацентрувати на перших закладах освіти з освоєння фортепіано. Поява таких закладів датується 1919–1937 роками, тобто періодом від «Руху четвертого травня» (1919) до початку японсько-китайської війни (1937). При чому означений період насамперед пов'язується з Шанхаєм. Зазначимо, що «Рух четвертого травня» є масовим антиімперіалістичним (переважно антияпонським) рухом у Китаї, який разом із тим був спрямований якраз і на оновлення всіх форм суспільного й культурного життя в країні. Він стимулював розвиток сучасної музичної культури по всій країні. У багатьох містах з'явилися різноманітні музичні товариства та організації. Їх засновниками ставали видатні діячі національної культури.

Становлення професійної музичної освіти в означений період здійснювалося в закладах освіти різного рівня, як-от: університетах, інститутах та ін. Перші в Китаї музичні підрозділи були засновані за підтримки та активної участі Цай Юаньпея – ректора Пекінського університету, одного з лідерів «Руху четвертого травня». У 1919 році при Пекінському університеті було відкрито «Освітню установу музики», яку пізніше за ініціативи Сяо Юмея було перейменовано в музичні курси.

З 1922 по 1927 роки посаду ректора курсів займав сам Цай Юаньпей, а в якості старшого викладача був призначений Сяо Юмей – перший китаєць, який отримав в Німеччині докторський ступінь західного зразка з музикознавства. Крім Сяо Юмея на курси запросили і інших видатних педагогів того часу: Ян Чжунцзі, який здобув освіту у Франції, піаністку Хемнес – із Голландії та ін. За п'ять років існування курсів вони випустили велику кількість студентів, які стали першими професійними музикантами, які отримали освіту в Китаї (Чжан Бейлі, 2006, с. 41).

Наголосимо, що це перший у Китаї заклад музичної освіти, який сам набирив студентів, запрошував викладачів, готував навчальні програми й реалізовував західну систему освітніх стандартів. До навчальних програм було включено такі обов'язкові предмети, як-от: теорія музики, історія музики, гармонія та ін. При чому зазначимо, що в навчальній програмі увага приділялася не лише розвитку професійних ігрових навичок, але й вихованню загальної художньої культури студентів. Значна частина програми була запозичена із зарубіжних, переважно європейських закладів освіти (Чжан Бейлі, 2006, с. 39). Але важливим, на наш погляд, в ній є те, що постерігається намагання зберегти спадкоємність із традиціями китайської національної музики.

Під впливом означених курсів заклади вищої освіти по всьому Китаю почали відкривати факультети й кафедри музичної освіти, приміром, у Центральному державному університеті міста Нанкін і Жіночому університеті міста Цзіньлін. У 1921 році було відкрито факультет музики в Хуцзянському університеті (Шанхай), а в 1927-му – в Енчінському. Музичні дисципліни також почали викладати в Дуньуському та Хуасіському Університетах. Згодом музичні курси при Пекінському університеті й Пекінський жіночий педагогічний університет стали факультетами музики, мистецтв і наук міста Бейпін.

У 1920 році Сяо Юмей заснував кафедру музики Пекінського жіночого вищого педагогічного коледжу, а в 1923 – факультет музики Пекінського державного коледжу мистецтв. Це стало початком сучасної фортепіанної професійної освіти в китайських закладах освіти.

У 1934 році означений заклад освіти змінив назву на Бейпінський державний коледж мистецтв. Пізніше Лао Чжічен відкрив факультет музики в приватному Художньому інституті Цзіньхуа. При чому багато його учнів згодом стали відомими музикантами й викладачами.

А в Шанхаї в 1920 році Фен Цзикаєм, У Менфеєм і Лю Чжипін було організовано кафедру музики Шанхайського педагогічного коледжу, що

стала в 1923 році педагогічним коледжем мистецтв. У 1925 році ними ж були засновані дві приватні структури – факультети музики Шанхайського художнього коледжу й Шанхайського університету мистецтва.

Проте, зазначимо, що розвиток професійної фортепіанної освіти ускладнювався низкою факторів, пов'язаних із неприйняттям певної частини китайської інтелігенції європейської культури взагалі й музики як галузі спеціальної освіти.

Так, приміром, у липні 1927 року міністр освіти Бейяньського уряду Лю Чже, який був переконаний, що музика є тим фактором, який призводить до морального розладу, ухвалив рішення усунути музичні курси при Пекінському університеті, а також кафедру музики Пекінського жіночого вищого педагогічного інституту. Крім цього був закритий факультет музики Пекінського коледжу мистецтв. Але зусиллями діячів культури розвиток фортепіанної освіти все одно тривав. При цьому спостерігалася тенденція музичної спеціалізації закладів вищої освіти. Так, Сяо Юмей, за значної підтримки міністра освіти Нанкінського уряду Цай Юаньпея, заснував у Шанхаї перший в Китаї самостійний державний музичний заклад освіти, сьогодні відомий як попередник Шанхайської консерваторії.

У 1927 році в Шанхаї було відкрито першу китайську консерваторію. А її попередник із 1930 року став називатися Шанхайським музичним коледжем. Коледж почав швидко розвиватися. Сяо Юмей також запросив викладати китайських піаністів, які повернулись із США. Завдяки цьому в Шанхаї сформувалася власна фортепіанна школа. Її цілями стали: оволодіння теорією музики й підготовка професійних музикантів – виконавців і педагогів.

До того ж, було організовано підготовчі курси, бакалаврат, магістратуру, а також додаткові заняття з педагогіки й інших предметів за вибором. Як стверджує Ван Цзайдун, заняття велися за шістьма напрямками, як-от: теорія музики, фортепіано, скрипка, віолончель, вокал і народна

музика. При цьому здійснювалося постійне вдосконалення навчальних програм (Ван Цзайдун, 2007, с. 59).

Коледж випустив велику кількість видатних музикантів. Біань Мен вважає його *almanater* для першого покоління китайських піаністів і педагогів-музикантів (Біань Мен, 1996, с. 67). Особливістю Шанхайського музичного коледжу було те, що студентам дозволялося самостійно обирати вчителів, а форма атестації складалася із системи заліків за очками. Крім основного навчання, наголос робився на всебічній підготовці студентів, що включала вивчення естетики й музикознавчих праць.

Зауважимо, що поряд із зародженням музичних закладів вищої освіти консерваторського типу триває поява й закладів освіти змішаного типу. В означений період в інших районах Китаю відкриваються спеціалізовані мистецькі заклади: в 1929 році – музична кафедра Жіночого художнього коледжу міста Ченду, в 1930 – Учанський коледж мистецтв. У 1932 році – Державний коледж мистецтв міста Ханчжоу і приватний Музичний коледж міста Гуанчжоу, в 1935 році – кафедра опери в Державному театральному коледжі, а в 1937-м – кафедра музики Державного театру провінції Шаньдун. Усього в цей час, за підрахунками Ван Цзайдун, з'явилося понад двадцять музичних закладів освіти. Серед них серйозну увагу фортепіанній освіті приділялося Державним коледжем мистецтв міста Ханчжоу, Учанським і Гуанчжоуським приватними коледжами (Ван Цзайдун, 2007, с. 61).

Наголосимо, що у воєнний період (1937–1949) розвиток інструментального виконавства, особливо фортепіанного, дещо уповільнився у зв'язку зі складною соціальною обстановкою. Водночас відбулося відкриття низки нових закладів освіти.

У 1941 році було засновано приватний Шанхайський музичний коледж, у якому здійснювалося викладання за трьома спеціальностями: фортепіано, скрипки й вокалу. У Чунціні один за одним було засновано музичні заклади освіти в Цінмугуане та його філія в Сунлінгане.

Під час трирічної визвольної війни (1946–1949) музичні заклади освіти функціонували й навіть відкривалися нові в основному в регіонах, які контролювала Комуністична партія Китаю. Там тривала підготовка професійних музикантів. Основним осередком фортепіанної освіти вважається Інститут мистецтв ім. Лу Сюняєв Янань (Біань Мен, 1996, с. 89).

У результаті аналізу наукової літератури з проблеми дослідження можемо зауважити, що в зв'язку із завданнями, що стоять перед музичною, зокрема фортепіанною освітою, у закладах вищої освіти, а саме становлення системи загальної музичної освіти й підготовки вчительських кадрів – було встановлено два види навчання: п'ятирічна вища освіта та трирічна середня (в основному педагогічна). Студенти педагогічних напрямів навчалися повністю за рахунок держави. А основною дисципліною в них був вокал, додатковою – фортепіано. У межах наміченої програми було зроблено чимало нововведень, зокрема такі: заклади освіти нової музики під керівництвом КПК заснували в Шанхаї вечірній Китайський музичний заклад освіти, у якому велося навчання за чотирма спеціальностями, в тому числі з фортепіано й вокалу (Ван Чанкуй, 2010, с. 151).

У досліджуваній період серед низки коледжів мистецтва особливо виділявся Коледж мистецтв провінції Сичуань. У ньому здійснювався набір студентів з напрямку фортепіано. Значимим є те, що фортепіано було обов'язковою навчальною дисципліною, яку студенти вивчали протягом 5 років.

У той самий час, з 1938 по 1945 рік було засновано значну кількість закладів освіти, в яких викладали гру на фортепіано як спеціальність. Серед них педагогічних ЗВО: Державний педагогічний інститут, Державний жіночий педагогічний інститут, Педагогічний інститут міста Гуейян, Педагогічний інститут міста Наньнін, Педагогічний інститут провінції Хубей та ін. Професійна фортепіанна підготовка вводилася в нових класичних університетах, як-от: Південно-Західному об'єднаному університеті, Державному Північно-Західному об'єднаному університеті, Державному

університеті провінції Чжецзян, Педагогічному інституті Державного університету провінції Сичуань. Водночас було відкрито низку музичних коледжів: Державний музичний коледж провінції Фуцзянь, Державний музичний коледж провінції Хунань, Державний театральний коледж, факультет музики Бейпінського державного коледжу, кафедра музики Державного коледжу провінції Гуаньсі, факультет музики Коледжу мистецтв провінції Гуандун.

Зазначені вище заклади освіти готували професійних музикантів і здійснили значний внесок у розвиток музичної культури Китаю. У Державному музичному коледжі провінції Фуцзянь існували такі спеціалізації: Викладач музики для молодшої та середньої школи та Музикант-виконавець. У Коледжі діяло два види педагогічних програм – трирічна та п'ятирічна. На п'ятирічну програму крім бакалаврів зараховували абітурієнтів після молодшої школи. На трирічну відповідно – абітурієнтів, які закінчили середню школу. До того ж, у коледжі було відкрито педагогічну кафедру, тобто спостерігається поєднання педагогічної та базової музичної освіти. Відтак, можемо з упевненістю можемо стверджувати, що коледж мав педагогічну спрямованість.

У липні 1941 року при Педагогічному інституті провінції Хубей було організовано спеціальні музичні курси, мета яких полягала в підготовці вчителів музики для середньої школи. У 1942 році був заснований факультет музики Бейпінського педагогічного університету, в 1943 році – факультет музики Державного інституту міста Чунцін. Система навчання включала п'ятирічний бакалаврат і трирічну програму підготовки вчителів загальноосвітніх шкіл. Основними предметами, які викладалися, були вокал, фортепіано й теорія музики. У тому самому році в Сіані відкрито Північно-Західний музичний інститут для підготовки бакалаврів виконавців і викладачів музики. У січні 1944 року в Державному педагогічному університеті провінції Хубей було відкрито також факультет музики. У серпні 1946 року засновано факультет музики Педагогічного інституту

корейського автономного району Чанбай, музична кафедра відкрита в Спортивному педагогічному коледжі провінції Цзянси. У 1946 році в місті Тейбей було відкрито музичну кафедра при Педагогічному інституті провінції Тейвань. На початку там культивувалася тільки дворічна підготовка, пізніше замінена на п'ятирічну.

Особливо слід відзначити, що у вересні 1947 року в місті Чанша відкрили Музичний коледж провінції Хунань, який реалізовував дві програми: фахову і педагогічної підготовки. Програма педагогічної підготовки була трирічної, передбачала навчання викладачів музики, водночас фахова програма – п'ятирічною, зорієнтована на підготовку музикантів-виконавців. Таким чином, ще раз підкреслимо, що незважаючи на складну ситуацію в країні, що була викликана війною, з 1941 по 1949 роки число закладів вищої та середньої освіти з підготовки музикантів-виконавців і педагогів продовжувала зростати.

Відтак, як стверджує Біань Мен, усього за період 1941–1949 рр. у Китаї з'явилося майже 50 музичних закладів освіти (Біань Мен, 1996).

Період з 1949 по 1966 роки ознаменувався величезним успіхом у розвитку професійної музичної освіти в КНР. Особливу увагу уряд Китаю присвятив розвитку музичної культури. Було організовано велику кількість музичних програм міжнародного рівня, чому сприяв приїзд відомих у світі піаністів на гастролі до Китаю. Усе це дозволило готувати талановитих виконавців для участі в міжнародних конкурсах. З-за кордону було запрошено чимало високопрофесійних педагогів. У 1960-і роки в великих містах країни було організовано безліч симфонічних оркестрів, хореографічних ансамблів та інших виконавських колективів, які гастролювали по всьому Китаю Біань Мен, 1996, с. 106).

Одна за одною в Пекіні та Шанхаї було відкрито дві великі фабрики з виробництва фортепіано, потім – в Інкоу й Гуанчжоу. Завдяки роботі цих підприємств піаніно і рояль перестали бути чимось незвичайним навіть у віддалених районах. Після цього стала швидко впроваджуватися

консерваторна фортепіанна освіта. У 1927 році був створений Факультет фортепіано Шанхайської консерваторії. Його попередником став клавішно-інструментальний факультет Шанхайського державного музичного коледжу.

Значимим для розвитку фортепіанної освіти в Китаї стало будівництво Центральної консерваторії, що було розпочато в 1949 році. Протягом року вона шляхом злиття низки закладів освіти відкрилася в Тяньцзині. До неї увійшли факультет музики Яньцзінського університету (1927), факультет музики Китайського північного університету мистецтв (1939), Державного музичного інституту міста Нанкін (1940), факультет музики Бейпінського державного коледжу мистецтв (1946), а також Гонконгська й Шанхайська консерваторії, факультет музики Бейпінського інституту мистецтв ім. Лу Сіня (1948). Базовою структурою нового закладу освіти вважався Державний музичний інститут міста Нанкін.

Помітною віхою у розвитку фортепіанної традиції Китаю стало відкриття факультету фортепіано при консерваторії (1950). У 1958 році відбувся переїзд Центральної консерваторії з Тяньцзінь до Пекіну.

У 1953 році Пекінська та Шанхайська консерваторії отримали статус загальнокитайських центрів теорії і практики викладання фортепіанного мистецтва. У 1956 році «Шанхайське відділення центральної консерваторії» перейменували на Шанхайську консерваторію.

У межах закладу педагогами було розроблено й затверджено комплекс дисциплін і навчальних програм, призначених для освітнього процесу. Колективи педагогів консерваторій розробили та впровадили 14-річну систему музичної освіти в країні. Відтак, означена система вперше стала готувати педагогів музики для молодшої школи та для ЗВО.

Згідно з дослідженнями Біань Мен, музична освіта з профілем фортепіано стала швидко розвиватися й у інших закладах освіти. Так, було створено п'ять музичних коледжів: Північно-східний (Шеньян), Північно-західний (Ченду), Південний (Ухань), Музичний коледж у Сіані й Гуанчжоу.

У Тяньцзіні було засновано консерваторію, що стала регіональним центром підготовки піаністів (Біань Мен, 1996, с. 138).

Більше того, низку кращих коледжів у кінці 1950–80-х років було перетворено на консерваторії. Північно-західний музичний коледж у 1959 році змінив назву на Сичуаньську консерваторію, Південний музичний коледж у 1985 році став Уханьською консерваторією, Північно-східний музичний коледж у 1958 році – Шен'янською консерваторією. Музичний коледж міста Сіань у 1960 році став Сіаньською консерваторією, музичний коледж міста Гуанчжоу в 1985 році – Сінхайською консерваторією.

У 1964 році була заснована Китайська консерваторія.

Зауважимо, що зазначені заклади освіти рівномірно розподілені територією КНР. Відтак, вони стали основою всієї структури музичної освіти країни в ті роки.

У цей самий час спеціальність Фортепіано відкривається на факультетах музики чотирьох інститутів мистецтв: Інституту мистецтв міста Нанкін, Інституту мистецтв НВАК, Цзілінського інституту мистецтв та Інституту мистецтв провінції Шаньдун. Ця спеціальність також з'явилася на відповідних факультетах семи провінційних педагогічних університетів (Хунань, Сичуань, Аньхой, Фуцзянь, Шаньдун, Цзілінь, Внутрішня Монголія) і трьох міських (Нанкін, Пекін, Харбін).

У 1950-ті роки багато випускників новостворених факультетів поїхали до найвіддаленіших регіонів Китаю, що багато в чому сприяло повсюдній увазі до такого інструменту як фортепіано. Це сприяло зростанню рівня музичної культури населення. Музична освіта, що лежить в основі музичної культури, розвивалась і швидко досягла значних успіхів. Обумовлено це було введенням обов'язкових уроків музики в молодшій і середній школах.

Отже, усе це вимагало великої кількості спеціально підготовлених кадрів. Серед заснованих у той період центрів підготовки вчителів музики в системі педагогічних закладів вищої освіти найбільш значними стали: факультети музики Пекінського, Південно-Західного, Північно-Східного,

Хебейського педагогічних університетів, факультет мистецтв Північно-Західного педагогічного інституту, кафедра мистецтв Педагогічного інституту міста Гуюйян, факультет мистецтв і спорту Педагогічного інституту провінції Шаньдун, кафедра мистецтв Педагогічного інституту міста Кунмін і кафедра мистецтв Педагогічного університету міста Нанчан.

У 1952 році в результаті перевірки закладів вищої освіти було проведено реформу вищої освіти. По всьому Китаю відкрилися ще 31 педагогічний заклад вищої освіти. У п'ятнадцяти з них засновані факультети музики, в тому числі в Пекінському педагогічному університеті, Північно-Східному педагогічному університеті, Педагогічному інституті провінції Аньхой, Північно-Західному педагогічному інституті.

У 1966 році почався десятирічний період Культурної революції. ЦК КПК виніс стосовно всіх закладів освіти рішення про припинення занять музикою. У результаті спостерігаємо зупинку розвитку музичної освіти в Китаї. У період Культурної революції Центральна та Китайська консерваторії були об'єднані, отримавши назву «Центральний університет мистецтв Сьомого травня». Його навчальна діяльність багато в чому паралізувалася. Керівництво і викладацький склад обох консерваторій піддавалися необґрунтованій критиці, образам і приниженням. Фортепіанна музика в Китаї в цей час практично перебувала під заборонаю.

У 1970 році стартувала компанія «відновлення навчання та здійснення революції». У Пекіні працював Центральний університет мистецтв Сьомого травня, а в Шанхаї – Музичні курси Сьомого травня. Цікавим є той факт, що в означених закладах під заборонаю знаходилися зарубіжні навчальні матеріали, в тому числі й зарубіжна музика. Замість цього рекомендувалися революційні пісні. Зауважимо, що підготовка студентів була дуже низькою. Багато відомих викладачів відсторонялися від роботи. Як наслідок, освітній процес було практично зруйновано. Відтак, фортепіанне мистецтво значно деградувало. Безліч фахівців було репресовано, а інструменти європейського походження оголошені «непотрібним мотлохом» (Лі Цінью, 2014, с. 123).

Фактично музичну освіту як у класичних, так і в педагогічних університетах було закрито. Викладачів називали «ворогами робітничого класу». Більшість із них відповідно до програми «вгору в гори, вниз у села» було відправлено на «робоче перевиховання» до сільської місцевості, факультети музики перейменовані на «факультети революційного мистецтва» (Ван Чанкуй, 2010, с. 195).

З 1980-х років розпочато новий курс розвитку Китаю, зокрема й музичної освіти, в тому числі й фортепіанної. Було відновлено навчальні стандарти для вступників і випускників. Сам процес навчання в консерваторіях став набувати професійної основи підготовки. Пекінська й Шанхайська консерваторії знову стали набувати статусу «загально китайських центрів фортепіанної освіти» (Ван Цзайдун, 2007, с. 43).

Означений період охарактеризувався відкриттям низки нових музично-педагогічних закладів. Насамперед, зауважимо, що почалося відродження системи, що існувала до цього часу. При консерваторіях поступово відновлювалися кафедри й факультети музики. Інститути мистецтв не лише відкрили спеціальність фортепіано, але й почали з цієї спеціальності готувати магістрів. Поступово педагогічні університети та інститути з'явилися в усіх провінціях Китаю, де розвивалася спеціальність Фортепіано. З часом із дисципліни за вибором, предмет «Фортепіано» був переведений в самостійну дисципліну, а потім і в окрему спеціальність.

У мистецьких закладах вищої освіти було закладено потужну матеріально-технічну базу, що дозволило швидкими темпами підготувати багато виконавців і композиторів, закласти основи подальшого розвитку спеціальності фортепіано. До того ж, активно стала розвиватися вечірня фортепіанна освіта (Ван Чанкуй, 2010, с. 281).

Зауважимо, що інтерес до освоєння фортепіано у 80-х роках ХХ століття швидко поширився всією країною. Зросла кількість музичних шкіл та асоціацій. Особливо у великих і середніх містах, з'явилася велика кількість приватних педагогів, які навчали грі на фортепіано. Отже,

«фортепіанна освіта в Китаї набувала масового характеру» (Гун Лі, 2009, с. 282).

У таких умовах у Китаї розпочався розвиток міжнародної співпраці на рівні академічної мобільності викладачів. Так, до викладання у мистецьких закладів вищої освіти було запрошено фахівців-виконавців вищої кваліфікації. Водночас здійснюється освоєння нових концепцій, технологій музичної освіти, розробляються інші навчальні матеріали. Отже, зазначимо, що саме в означений час відбувається становлення національної освітньої системи нового рівня (Ван Цзайдун, 2007 с. 49).

Таким чином, Фортепіано визначалося як основна дисципліна. До того ж, з 1983 року з'явилися хрестоматії, орієнтовані на концентрацію навчального фортепіанного репертуару. Серед них – «Базовий курс фортепіано», «Початкова практика гри на фортепіано», «Фортепіанний акомпанемент в вокальному виконавстві», «Курс фортепіано», «Фортепіано» та ін. У результаті аналізу, дійшли висновку, що в означених збірниках яскраво виражена педагогічна спрямованість. У них містилися твори зарубіжних і китайських композиторів різних епох. Усі консерваторії та великі художні інститути з 1980-х років запропонували абітурієнтам спеціальність «Музична освіта».

У 1990-ті роки зафіксовано підвищення статусу багатьох педагогічних закладів вищої освіти, що здійснюють фортепіанну підготовку педагогів для загальноосвітніх шкіл. Значна частина з них поступово перетворюється на інститути та університети, а при класичних і педагогічних вишах відкривається більше ста шістдесяти факультетів музики й мистецтв.

У 1990-ті роки в Китаї широкий розвиток отримав магістерський рівень педагогічної освіти. До 1995 року на восьми факультетах музики педагогічних університетів програми магістерської підготовки були відкриті в: Пекінському, Північно-Західному, Шанхайському, Нанкінському, Фуцзянському, Аньхойському, Південно-Західному, Внутрішньої Монголії.

Пізніше подібні програми з'явилися в Столичному й Харбінському педагогічних університетах.

Згідно з дослідженнями, в Китаї в означений історичний період налічувалося 85 ЗВО, які розпочали підготовку магістрантів за спеціальністю фортепіано. Магістерський рівень за спеціальністю фортепіано не був останнім. У 1996 році на факультеті музики Педагогічного університету провінції Фуцзянь було відкрито докторський рівень підготовки фахівців фортепіано. Цей університет був першим, який відкрив педагогічні докторські програми, що дозволяють отримати найвищу кваліфікацію.

Класичні університети також відкрили докторські програми підготовки фахівців з музичної освіти, що значно підвищило здатність країни вести підготовку фахівців найвищого рівня у ХХІ столітті.

Сучасний етап розвитку фортепіанної освіти в Китаї характеризується активізацією культурного обміну з іншими країнами. Приміром, викладачі та студенти Центральної консерваторії направляються на стажування за кордон. Щороку в Китай приїждять відомі зарубіжні музиканти-виконавці, педагоги та вчені для читання лекцій і проведення практичних занять зі студентами та викладачами (Лі Цін, 2014, с. 127). До того ж, було укладено угоди про співпрацю з Королівським коледжем музики в Лондоні, Московською державною консерваторією ім. П. І. Чайковського, Французьким Національним інститутом музики і танцю, Джульєрдською школою, Віденським університетом музики і виконавського мистецтва, Музичною академією Ференца Ліста та іншими всесвітньо відомими музичними закладами вищої освіти.

У 2003 році при Шанхайській консерваторії відкрився Міжнародний центр фортепіанного мистецтва. У ньому студенти навчаються в закордонних і місцевих фахівцях найвищого класу. Тому Шанхайська консерваторія, так само як і Центральна в Пекіні вважаються центром підготовки піаністів-професіоналів у країні. Щороку Центр проводить майстер-класи музикантів міжнародного рівня в галузі фортепіанного виконавства. При чому існує

практика вибору заявниками форми участі у стажуванні, а також керівника для індивідуальних занять. Значимим, на наш погляд, є те, що Центр надає широкі можливості для вдосконалення виконавської та педагогічної майстерності. Крім того, Шанхайська консерваторія створила широкий спектр прямого міжвузівського співробітництва із закладами освіти США, Нідерландів, Австрії, Норвегії, Іспанії, Австралії, Німеччини, Японії, а також запросила на постійну роботу за контрактом низку всесвітньо відомих музикантів на посади професорів і викладачів.

Таким чином, можемо зробити висновок, що фортепіанна освіта в Китаї пройшла тривалий шлях розвитку. На даний момент дослідники нараховують близько тисячі творів для фортепіано. Однак, необхідно зазначити, що XX століття – це значний шлях, який здійснила китайська культура в процесі освоєння досягнень європейських музичних традицій і знаходження способів їх взаємодії з національними витоками. Цей шлях пройшов через досліди, пов'язані з пошуком нового стилю фортепіанної музики, заснованого на національних музичних традиціях, до самих авангардних проявів, звернених до новітніх композиційних технік у поєднанні з особливостями традиційних філософсько-світоглядних навчань.

Узагальнена характеристика періодів та етапів розвитку фортепіанної школи Китаю представлення в Таблиці 1.3.

Таблиця 1.3

Узагальнена характеристика періодів та етапів розвитку фортепіанної школи Китаю

Період та етапи	Характеристика
I період – зародження	
1 етап – католицький (поч. VII століття – останнє десятиліття XVIII століття)	поява перших клавірних інструментів, перетворення фортепіано на традиційний китайський інструмент, фортепіанна освіта не набула значної популярності та поширення через політику закритості країни
2 етап – протестантський (XIX століття)	відкритість Китаю для світу, поява європейських клавірних інструментів, зокрема фортепіано, доступність їх, відкриття католицьких храмів і закладів освіти, у яких викладалася західна музика

3 етап – державницько-просвітницький (поч. XX століття)	поява шкіл європейського типу, зародження сучасної музичної традиції та загальне поширення фортепіано, початок нової музичної освіти в Китаї, викладання музичних дисциплін священнослужителями, наявність методики, яка була спрямована лише на розв'язання елементарних завдань, масове залучення китайців до європейської культури, зародження китайської фортепіанної літератури, відкриття першої китайської консерваторії
II період – становлення	
1 етап – започаткувальний (30–40-і роки XX століття)	уповільнення розвитку інструментального виконавства, у тому числі й фортепіанного, відкриття нових музичних закладів освіти, встановлення двох видів навчання: п'ятирічної вищої освіти та трирічної середньої (в основному педагогічної), розвиток і поширення спеціальності Фортепіано
2 етап – активізаційний (поч. 50-х років – перша половина 60-х років XX століття)	величезний успіх у розвитку професійної музичної освіти в КНР, наявність великої кількості музичних програм міжнародного рівня, відкриття фабрик із виробництва фортепіано, швидке впровадження консерваторної фортепіанної освіти, відкриття факультету фортепіано при Центральній консерваторії, отримання статусу Пекінською та Шанхайською консерваторіями загальнокитайських центрів теорії і практики викладання фортепіанного мистецтва, відкриття педагогічних закладів вищої освіти, які готували педагогів для музичної, у тому числі й фортепіанної, освіти
III період – розквіту	
1 етап – дезорганізаційний (друга половина 60-х років – 70-і роки XX століття)	зупинка розвитку музичної освіти в Китаї, заборона фортепіанної освіти, заборона зарубіжних навчальних матеріалів, низька якість підготовки студентів, переслідування викладачів музики
2 етап – відновлення (80–90-і роки XX століття)	новий курс розвитку фортепіанної освіти, відновлення навчальних стандартів для вступників і випускників, професіоналізації процесу підготовки музикантів та педагогів, відкриття нових музично-педагогічних закладів освіти, виокремлення спочатку навчального предмету фортепіано в окрему спеціальність, закладення потужної матеріально-технічної бази, активізація вечірньої форми фортепіанної освіти,

	початок розвитку міжнародної співпраці на рівні академічної мобільності викладачів, розвиток магістерського рівня педагогічної музичної освіти, відкриття докторських програм підготовки фахівців із музичної освіти
3 етап – популяризація (2000–2010-і роки)	активізація культурного обміну з іншими країнами, укладання угод про співпрацю з провідними мистецькими закладами вищої освіти, активне поширення фортепіанної освіти, відкриття спеціалізованих освітніх установ для підвищення рівня виконавської та педагогічної майстерності, підвищення якості професійної підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти

Звернемося до характеристики історичного контексту розвитку фортепіанної освіти в Україні.

Насамперед, вважаємо за необхідне наголосити на тому, українське фортепіанне виконавство на початковій стадії свого формування у другій половині XVIII століття та першій половині XIX століття переважало аматорське музикування. Відтак, поштовхом до розвитку фортепіанного виконавства стали аматори, які друкували свої погляди щодо сутності музики, її місця в системі мистецтв, впливу на розвиток і становлення особистості, важливості музичної освіти в Україні на сторінках різних друкованих видань. До того ж, вони акцентували увагу на вимогах до виконання, зокрема наголошували на естетизації фортепіанного виконавства.

Зазначимо, що в першій половині XIX століття фортепіанне виконавство формувалося під впливом національної культури вокального інтонування. До того ж, означений період характеризувався підсиленням уваги до змістового наповнення фортепіанного виконавства, натомість засуджувалася чиста віртуозність як самоціль.

Відтак, можемо з упевненістю стверджувати, що процес навчання гри на фортепіано до появи перших консерваторій здебільшого не ставив собі за мету розв'язувати професійні завдання. Як правило, навички фортепіанного виконавства отримувалися у формі домашньої освіти та у приватних закладах

освіти різного типу. Причому воно розглядалось із позицій загальної освіти. Отже, Н. Цюлюпа на двох лініях фортепіанного виконавства досліджуваного періоду, як-от: розвиток класичних традицій на основі вивчення досвіду зарубіжних країн та надання музичній освіті національного змісту (Цюлюпа, 2011, с. 219).

На основі аналізу особливостей фортепіанної освіти першої половини XIX століття ми дійшли висновку, що на її розвиток мали великий вплив західноєвропейська та російська традиція фортепіанного виконавства. Відповідно метою фортепіанної освіти цього часу було визначено виховання навичок художнього виконання. При чому вагомого значення надається у процесі навчання правильній аплікатурі, педалізації, постановці рук. З метою формування технічних навичок учнів використовували різні вправи, етюди, гами, сольні та ансамблеві п'єси.

Разом із тим педагоги робили спроби організації музичних занять, які б стали ефективним засобом для гармонійного розвитку як загальних, так і музичних здібностей, а також духовного та творчого зростання особистості та постійного вдосконалення виконавської майстерності піаніста. При чому педагоги у процесі навчання музики намагалися віднайти зв'язки художніх образів із технічними прийомами музичного виконання, між закономірностями змісту, структури та формами музичних творів.

Зауважимо також, що перша половина XIX століття в Україні характеризувалася національно-визвольною боротьбою, у тому числі й за національний розвиток музичної освіти. У зв'язку з цим спостерігаємо спроби подолання обмеженості навчального репертуару. А відтак з метою залучення аматорів і формування в них музичного смаку до національної музики викладачі використовували різноманітні обробки народних пісень і твори українських композиторів.

До того ж, початок XIX століття ознаменувався появою низки музичних закладів освіти, як державних, так і приватних, фортепіанних фабрик і нотних магазинів. Приміром, у Вінниці існували приватні навчальні

музичні класи, студії, школи, а також державні ліцеї та семінарії, де викладалася музика, фортепіанна фабрика і нотний магазин, що свідчить про рівень популярності фортепіано.

У межах розгляду означеного етапу вважаємо за необхідне звернутися до окремих постатей відомих фортепіанних педагогів. Приміром, одним із таких педагогів був Ігнацій Козловський. Він був учнем Дж. Фільда, продовжувачем лондонської фортепіанної школи М. Клементі.

І. Козловський відзначився також іще тим, що він у 1834 року відкрив у місті Вінниця приватний музичний інститут та одним із основоположників методики фортепіанного виконавства й освіти. До того ж, він вважається автором перших педагогічних праць («Практична і теоретична школа фортепіано, проваджена поступово від найпростішого до найскладнішого» (Москва, 1833) та «Лист Квінти Міноровича до Генрика Рітардандо» (Петербург, 1835)), у яких подано рекомендації щодо грамотного виконання на фортепіано, а саме систематизовано правила постановки апарату, звуковидобування, розвитку музикальності (Портний, 2021).

Ще одна значима для фортепіанної освіти постать Тимофія Безуглого, якого подають у спеціалізованій літературі як фундатора фортепіанного професіоналізму. До того ж, він відомий як автор перших програмних балад, скерцо, елегії та багатьох інших п'єс в українській фортепіанній музиці (Портний, 2010).

Таким чином, можемо з упевненістю зазначати, що XVIII – перша половина XIX ст. відзначилися позитивними змінами в українській культурі, які відбувалися під впливом інших культур, зокрема слов'янських музичних шкіл: російської, польської, чеської поряд, а також західноєвропейських, як-от: німецької, австрійської, італійської. Також важливим для професіоналізації фортепіанної освіти є те, що українські професійні піаністи-виконавці того часу почали відвідувати зарубіжні країни, зокрема Німеччину, Італію, Росію задля вдосконалення й підвищення власної майстерності, а також доведення професіоналізму до найвищого рівня. Серед

таких музикантів називають М. Березовського, Т. Білоградського, Д. Бортнянського, М. Полторацького та ін.

Отже, як зазначає В. Шульгіна, для означеного періоду характерними є запозичення й асиміляція досвіду різних європейських музичних шкіл, що, у свою чергу, сприяло професійному зростанню музичної освіти в Україні і відповідно стало фундаментом подальшого формування національної школи (Шульгіна, 2002, с. 25).

Наступний період розпочався у другій половині ХІХ століття. У цей час було відкрито перші консерваторії у Києві, Одесі, Львові та Харкові. А відтак, як вважає Н. Гуральник, інструментальне виконавство досягає етапу творчої зрілості. Характерною є активізація концертної практики, яка стає не лише інтенсивною та різнобічною, але й ще набула регулярного характеру. Дослідниця наголошує на провідних тенденціях розвитку фортепіанної освіти, а саме на її професіоналізації, націоналізації та демократизму.

Більшій професійності музичній освіті дозволило надати створення й відкриття перших музичних шкіл у Києві та Львові. Отже, розпочався, на думку Н. Гуральник «процес поступового удосконалення організації та поглиблення змісту професійного навчання, урізноманітнення форм виконавської, методичної та музично-просвітницької діяльності педагогів-піаністів, підвищення художнього рівня загального музичного виховання молоді» (Гуральник, 2006).

Друга половина ХІХ ст. ознаменувалася відновленням національної музичної школи в контексті розвитку європейської, а також її професіоналізацією. Як зазначає В. Шульгіна, це все відбувається як наслідок децентралізації зарубіжного досвіду у сфері музичної освіти та його проєкції на власні культурологічні проблеми (Шульгіна, 2002, с. 25).

На користь професіоналізації фортепіанної освіти свідчить і відкриття консерваторій у Львові та Івано-Франківську з триступеневим рівнем навчання (початковий, середній та вищий). У цей час також утворювалися

музичні училища, на базі яких згодом у великих культурних центрах України, зокрема Києві, Харкові та Одесі, відкривалися консерваторії.

Зауважимо, що провідною у процесі професіоналізації фортепіанної освіти залишалася середня ланка музичної освіти. Приміром, на Поділлі в той час діяла низка приватних музичних закладів освіти, серед яких були й музичні училища, у яких переважало навчання гри на фортепіано. Так, усі ці заклади здійснювали активну концертну діяльність.

До того ж, доцільним у контексті розгляду означеного періоду буде наголосити, що важливе значення для становлення професійної музичної освіти в Україні кінця XIX століття мав Кам'янець-Подільський. У місті діяли народний театр ім. Т.Шевченка, народна консерваторія, симфонічний оркестр, філармонія та оперний театр, а також працювали професійні мистецькі спілки та товариства.

Відзначилося місто також і відомими музикантами. Так, приміром, відомим на той час стало ім'я Антона Копіцинського (1816–1866), який у Кам'янці-Подільському став основоположником не лише початків фортепіанної освіти, але й концертної культури. Він сприяв професіоналізації фортепіанної освіти, зокрема займався друкуванням нот, поширенням і продажем музичних інструментів. У контексті професіоналізації фортепіанного виконавства відзначився і його учень Владислав Заремба, відомість якому принесли створені ним яскраві зразки фортепіанного репертуару, та заснування нового жанру – фортепіанної фантазії на тему української народної пісні.

У контексті даного дослідження, як нам видається, доречним буде акцентування уваги на постаті Михайла Завадського. Творчість М. Завадського припала на період засвоєння українською культурою основних європейських музичних жанрів. До того ж, М. Завадський став одним із перших українських композиторів, який написав твори у жанрі концертного етюд для фортепіано (Портний, 2010).

Отже, розвиток фортепіанної освіти в Україні в означений період відбувався в контексті розвитку української музичної культури, а саме громадсько-політичних та західноєвропейських подій музичної культури. Крім того, саме цей період ознаменувався широким використанням фортепіано в культуротворенні.

Таким чином, підсумуємо, виокремивши основні важливі події, що лягли в основу розвитку української фортепіанної школи в другій половині XIX ст., а саме:

- поширення музичної освіти в недільних школах (Київ, Харків). Так, у 1867 р. у Києві було відкрито музичну школу, де поряд із теоретичними дисциплінами, співом викладалася також гра на фортепіано;

- активізація роботи приватних музичних закладів освіти. При чому перша приватна музична школа в Україні була створена в 1881 р. у Києві К. Ф. фон Фейстом. Вона мала назву вокально-інструментальної. З часом такі школи з'явилися в інших містах України. Так, приміром, 1892 р. відзначився відкриттям музичної школи в м. Умань та спеціальної фортепіанної школи в м. Харків. Наголосимо, що рівень викладання був на високому рівні. Тобто, можемо стверджувати, що приватні музичні школи стояли в одному ряду з державними й надавали однакові можливості для одержання глибокої загальної музичної освіти;

- надання фортепіанного навчання в духовних закладах освіти. Відомо, що, крім обов'язкового церковного співу, програми духовних семінарій включали предмети, на яких вчили у тому числі і грі на фортепіано;

- розширення мережі музичних закладів, у яких здійснювалася підготовка професійних піаністів. Так, з кінця XIX – початку XX століття гра на фортепіано викладалась у Київському інституті шляхетних дівчат. Цікавим було те, що програми навчання відповідали консерваторським. Наголосимо, що, як свідчать наукові джерела з досліджуваної проблеми, підготовка з фортепіано проводилася на високому професійному рівні.

Наступний період – початок ХХ століття, а саме 1900–1910-ті роки, відзначився існуванням міцної фортепіанної школи, яка відігравала провідну роль у розвитку загальної української музичної культури. Усе це сприяло заснуванню музичних закладів освіти, а також поширенню наукової музичної думки. До того ж, означений період ознаменувався появою низки музичних творів написаних, як за допомогою, так і з використанням фортепіано.

Характерною рисою 20–30 років ХХ ст. української фортепіанної школи стала увага музикознавців. Тобто, як зазначає Н. Гуральник, це «період утвердження інтелектуально-творчого потенціалу музикантів-піаністів» (Гуральник, 2008).

У 20-ті роки ХХ століття у результаті реформи музичної освіти відбулося закріплення трирівневої системи навчання. Відтак, проблеми фортепіанного навчання дітей та юнацтва почали інтенсивно розроблятися. У методичних працях цього часу детально розглянуто питання розвитку музичних здібностей учнів, формування виконавських навичок, висвітлено форми й методи проведення індивідуальних уроків у класі фортепіано.

Розвиток фортепіанної школи періоду II Світової війни та повоєнних років відзначився складними, але дуже результативними й ефективними для розвитку фортепіанної школи часами. Вважаємо за необхідне наголосити, що рівень професіоналізму в системі музичної освіти в цей час невпинно зростає, що стало можливим завдяки обміну досвідом між різними виконавськими та педагогічними школами в роки евакуації. До того ж, в українських закладах освіти означеного періоду працювали талановиті педагоги-піаністи: Є. Сливак, А. Янкелевич, К. Михайлов, М. Старкова, Б. Рейнгальд та ін., які фактично готували професійні кадри для Московської консерваторії, оскільки в той час саме Москва була столицею. Однак, порівняно з початком ХХ століття означений етап охарактеризувався тим, що проблеми національної музичної освіти й масового музичного виховання стали другорядними. Кризова ситуація призвела до того, що

змістова складова навчання музичного мистецтва, зокрема гри на фортепіано, втрачає концептуальний характер підготовки піаніста-виконавця.

У 60-х роках ХХ століття задля популяризації фортепіанної музики було відкрито музично-педагогічні факультети, де на новому науково-методичному рівні, з використанням найновіших досягнень у галузі психології та педагогіки, музичної творчості відроджуються концепції професійної підготовки піаніста-виконавця.

Таким чином, методика фортепіанного навчання за радянських часів розвивалася на основі глибоких традицій. Характерною ознакою стало прагнення до органічного сполучення художніх і технічних задач, вимогливість до якості звуковидобування, емоційна виразність виконання. До того ж, на професійну музичну освіту мали змогу безпосередньо впливати професори консерваторій, які займалися виконавською та викладацькою діяльністю одночасно. Основною метою їх педагогічної діяльності є не лише навчання професійній майстерності, але й прищеплення любові до музичного мистецтва, виховання всебічно розвиненого музиканта (Щербакова, 1999).

Натомість, у кінці ХХ століття спостерігаємо підвищення інтересу до розроблення питань національної музичної освіти, повернення ідеї музично-естетичного розвитку підростаючого покоління та поновлення комплексного підходу до підготовки фахівців у галузі фортепіанно-виконавського мистецтва.

Отже, на основі аналізу спеціалізованої наукової літератури з проблеми дослідження визначено головні ознаки сучасної фортепіанної освіти, як-от:

- глибока повага до учнів;
- поєднання навчання з інтересами й переживаннями вихованців;
- гуманістична основа виховних аспектів викладання гри на фортепіано;
- організація освітнього процесу, здатного здійснювати фундаментальну підготовку учнів, яка відповідає життєвим потребам;
- інтегрована діяльність педагогів різних спеціальностей.

На початку ХХІ століття спостерігаємо розробку нових методик початкового музичного навчання та професійної підготовки виконавців. Нові методики сприяють розкріпаченню творчих можливостей виконавця, розвитку музичних і творчих здібностей учнів, формуванню навичок художньої інтерпретації, збагаченню емоційно-чуттєвого досвіду, розширенню їх інтелектуально-понятійного тезаурусу.

Таким чином, науковий розвиток методики фортепіанного виконавства на початку ХХІ століття реалізується шляхом як новацій, так і традицій, узагальнення наявних знань та їх використання з метою розв'язання актуальних проблем сучасної професійної підготовки піаністів-виконавців.

У результаті аналізу й узагальнення наукових розвідок щодо історичного розвитку фортепіанної освіти в Україні ми дійшли висновку:

- по-перше, значний відомих піаністів-педагогів на розвиток музичної освіти й у цілому на культурний розвиток суспільства;
- по-друге, вплив зарубіжних шкіл на розвиток фортепіанних шкіл України, зокрема російської, польської, німецької та інших;
- по-третє, вплив таких чинників, як: характер філософсько-естетичних і психолого-педагогічних концепцій певної епохи; культурологічні тенденції загального розвитку мистецтва й освіти;
- по-четверте, фортепіанна школа є суб'єктом у розв'язанні проблем розвитку музичної культури;
- по-п'яте, розбудова і розвиток національної музичної школи.

Узагальнені характеристики розвитку української фортепіанної школи подано в Таблиці 1.4.

Таблиця 1.4

Узагальнені характеристики розвитку української фортепіанної школи

Період	Характеристика
I період – аматорський (перша половина ХІХ століття);	акцентування уваги на вимогах до техніки виконання; підсилення уваги до змістового наповнення фортепіанного виконавства; отримання навичок фортепіанного виконавства у формі домашньої освіти та у

	приватних закладах освіти різного типу; вплив західноєвропейської та російської традицій фортепіанного виконавства; використання різноманітних обробок народних пісень і творів українських композиторів; поява державних і приватних музичних закладів освіти, фортепіанних фабрик і нотних магазинів
II період – становлення (друга половинна XIX століття);	відкриття перших консерваторій у Києві, Одесі, Львові та Харкові; активізація концертної практики; професіоналізація, націоналізація та демократизація розвитку фортепіанної освіти; відновлення національної музичної школи в контексті розвитку європейської; відкриття консерваторій у Львові та Івано-Франківську з триступеневим рівнем навчання; широке використання фортепіано в культуротворенні; поширення музичної освіти в недільних школах; активізація роботи приватних музичних закладів освіти; надання фортепіанного навчання в духовних закладах освіти; розширення мережі музичних закладів, у яких здійснювалася підготовка професійних піаністів
III період – професіоналізації (кінець XIX – перша чверть XX століття);	заснування музичних закладів освіти; поширення наукової музичної думки; поява музичних творів написаних, як за допомогою, так і з використанням фортепіано; закріплення трирівневої системи навчання
IV період – популяризації (1940 – 50-і рр.);	невпинне зростання рівня професіоналізму в системі музичної освіти, зокрема фортепіанної; обмін досвідом між різними виконавськими та педагогічними школами; другорядність проблеми національної музичної освіти й масового музичного виховання; втрата концептуального характеру підготовки піаніста-виконавця
V період – постмодерністський (1960 – 80-і рр.);	популяризація фортепіанної музики; відкриття музично-педагогічних факультетів; відродження концепції професійної підготовки піаніста-виконавця
VI період – розквіту (90-і рр. XX ст. – початок XXI ст.)	підвищення інтересу до розроблення питань національної музичної освіти; повернення ідеї музично-естетичного розвитку підростаючого покоління; поновлення комплексного підходу до підготовки фахівців у галузі фортепіанно-виконавського мистецтва; розробка нових методик початкового музичного навчання та професійної підготовки виконавців

Отже, порівняльний аналіз історичного розвитку фортепіанної освіти Китаю та України дозволив визначити спільні риси підготовки піаністів протягом певного історичного періоду, як-от:

- вплив на розвиток фортепіанної освіти західноєвропейських і російської традицій;
- національне підґрунтя розвитку фортепіанних шкіл обох країн;
- відкриття значної кількості мистецьких закладів освіти, в тому числі й вищої;
- наявність великої кількості музичних програм міжнародного рівня;
- відкриття фабрик із виробництва фортепіано;
- швидке впровадження консерваторної фортепіанної освіти.

Висновки до першого розділу

У розділі з'ясовано стан розробленості проблеми підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України в науковому дискурсі; розкрито методологічні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України та визначено історичний контекст розвитку фортепіанних шкіл Китаю та України.

На основі системного аналізу фундаментальних праць порівняльно-педагогічних досліджень щодо підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України виокремлено та схарактеризовано такі аспекти розгляду досліджуваної проблеми, а саме: проблеми фахової підготовки майбутніх піаністів із КНР у системі музичної освіти України; проблеми підготовки піаністів в українських закладах освіти різного рівня; методичні засади підготовки піаністів Китаю та України; теоретичні засади фортепіанного навчання Китаю та України; розвиток фортепіанної освіти в Китаї та Україні; методика навчання гри на фортепіано в Китаї та Україні; навчання фортепіано майбутніх учителів музики в закладах вищої освіти Китаю та України.

Констатовано, що організаційно-педагогічні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України не були предметом цілісного вивчення.

З'ясовано сутність основоположних понять дослідження, а саме «методологія», «піаніст», «підготовка», «підготовка піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти».

Так, методологію потрактовано як систему наукових знань про пізнання професійної компетентності майбутніх піаністів-виконавців; як систему методологічних знань і способів одержання таких знань під час освітньої діяльності, що відображають фахову підготовку майбутніх піаністів-виконавців; як вчення про принципи, підходи та способи організації професійної підготовки, аргументовану програму й певну послідовність побудови педагогічного дослідження, вибір ефективних методів дослідження, практичного використання й оцінювання результатів. «Піаніст-виконавець» розглядається як музикант, який виконує твори на фортепіано; «підготовка» розуміється як запас знань, навичок, досвід тощо, отриманий під час навчання та практичної діяльності. Відповідно підготовку піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти розтлумачено як систему заходів, які спрямовані на досягнення головної мети майбутньої професійної діяльності, а саме виконання творів і розкриття їх художнього змісту слухачам.

На основі аналізу наукової літератури та узагальнення досвіду здійснення фортепіанної освіти університетів Китаю, визначено її методологічні засади, а саме: філософські ідеї (відображають основні положення таких філософських течій, як раціоналізм, емпіризм та прагматизм, а також обрані проблеми музичної (зокрема й фортепіанної)), принципи навчання (потреба виховувати в учнів здатність висловлювати емоції та ідеї; значення піаністів для створення продуманої та відповідної тональної якості; важливість розвитку уяви й виховання творчості; необхідність заохочення та стимулювання в навчанні й дотримання якості викладання) та методика (містить шість

методичних аспектів, як-от: техніка; стиль; запам'ятовування; практика; гострі навички слухання (або розширення слухових здібностей); і етап подолання страху).

Доведено, що методологічною основою підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України є урахування провідних принципів та методики навчання. Водночас, основні принципи навчання у процесі фортепіанної підготовки в обох країнах є різними, а також відрізняється і методика викладання.

На підставі визначених критеріїв (історичний контекст, соціокультурні умови, соціальна політика країн, політичні події, внутрішні закономірності розвитку підготовки піаністів-виконавців у системі вищої музичної освіти) здійснено періодизацію розвитку фортепіанних шкіл Китаю та України.

Так, у Китаї виокремлено три періоди з відповідними етапами:

I період – зародження з трьома етапами (католицький (поч. XVII століття – останнє десятиліття XVIII століття, протестантський (XIX століття), державницько-просвітницький (поч. XX століття));

II період – становлення з двома етапами (започаткувальний (30–40-і роки XX століття), активізаційний (поч. 50-х років – перша половина 60-х років XX століття));

III період – розквіту з трьома етапами (дезорганізаційний (друга половина 60-х років – 70-і роки XX століття), відновлення (80–90-і роки XX століття), популяризація (2000–2010-і роки)).

Відповідно в Україні визначено такі періоди:

I період – аматорський (перша половина XIX століття);

II період – становлення (друга половинна XIX століття);

III період – професіоналізації (кінець XIX – перша чверть XX століття);

IV період – популяризації (1940 – 50-і рр.);

V період – постмодерністський (1960 – 80-і рр.);

VI період – розквіту (90-і рр. XX ст. – початок XXI ст.).

Визначено спільні риси підготовки піаністів Китаю та України, як-от: вплив на розвиток фортепіанної освіти західноєвропейських і російської традицій; національне підґрунтя розвитку фортепіанних шкіл обох країн; відкриття значної кількості мистецьких закладів освіти, в тому числі й вищої; наявність великої кількості музичних програм міжнародного рівня; відкриття фабрик із виробництва фортепіано; швидке впровадження консерваторної фортепіанної освіти.

Зміст першого розділу висвітлено в таких публікаціях автора (Wang Boyuan, 2020; Ван Боюань, 2020a; Wang Boyuan, 2021a).

РОЗДІЛ 2

ПРАКТИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ ПІАНІСТІВ-ВИКОНАВЦІВ У МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ КИТАЮ ТА УКРАЇНИ

2.1. Зміст підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України

Для з'ясування змістових особливостей підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України необхідно визначити домінантну мету підготовки піаністів у мистецьких закладах вищої освіти. Отже, головною характеристикою мистецької освіти, зокрема й фортепіанної як України, так і Китаю, є національне спрямування фортепіанного навчання, а саме: підготовка висококваліфікованих фахівців, патріотів, для яких державні інтереси своєї країни, виховання поваги до національної культури, традицій у співдружності з іншими культурами, забезпечення експорту кращих національних освітніх концепцій, є першочерговими.

Охарактеризуємо змістові особливості підготовки піаністів у мистецьких закладах вищої освіти обох країн.

Констатуємо, що в Китаї в музичній освіті провідне місце серед трьох типів закладів вищої освіти, де здійснюється фортепіанне навчання, (консерваторії, педагогічні заклади вищої освіти та непедагогічні заклади вищої освіти) займають консерваторії.

У сучасному Китаї сьогодні налічується понад дві тисячі закладів вищої освіти. З них 11 консерваторій: Шанхайська (1927), Центральна (1950), Сичуаньська (1952), Шеньянська (1953), Уханьська (1953), Сіаньська (1956), Сінхайська (1957), Тяньцзіньська (1958), Китайська (1964), Чжецзянська (2015) і Харбінська (2016) (Ван Чанкуй, 2010, с. 141).

Проте, вважаємо за необхідне зазначити, що серед них тільки Центральна консерваторія контролюється Міністерством освіти Китаю. Інші

керуються урядом міст і провінцій. Лише Центральна консерваторія увійшла в «Проект 211», який об'єднує заклади освіти найвищої кваліфікації. «Проект 211» стартував у 1995 році. Він став частиною підготовки до світової технічної революції. До початку XXI століття вона охопила весь Китай. У результаті цього глобального інноваційного процесу в країні відкрилося більше 100 нових ЗВО. Простежуючи шлях розвитку фортепіанної освіти в країні, слід зацентрувати на тому, що держава, відкривши консерваторії, вкладала в їх становлення великі кошти, приділяла увагу розвитку музичних дисциплін. Після заснування КНР Шанхайська консерваторія й утворена невдовзі Центральна стали головними загальнокитайськими центрами підготовки піаністів-виконавців (Ян Сі, 2013, с. 10). У 2001 році в структурі Центральної консерваторії було створено науково-дослідний інститут, який став гуманітарним науково-дослідним центром у галузі соціальних наук китайської музики.

Для порівняння змістових особливостей у даній статті ми звернемося до характеристики процесу навчання Центральної (Центральна китайська консерваторія) та Шанхайської (Шанхайська консерваторія Китаю) консерваторій Китаю.

Відтак, насамперед, зауважимо, що Центральна консерваторія Китаю приділяє велику увагу культурному обміну з іншими країнами. Викладачі та студенти направляються на стажування за кордон. Щороку в Китай приїжджають відомі зарубіжні музиканти-виконавці, педагоги й учені для читання лекцій і проведення практичних занять зі студентами та викладачами. Серед запрошених були всесвітньо відомий австрійський піаніст Пауль Бадур-Скода, американський піаніст і диригент Леон Флейшер (Лі Цінь, 2014, с. 127). Були укладені угоди про співпрацю з Королівським коледжем музики в Лондоні, Московською державною консерваторією ім. П. І. Чайковського, Французьким Національним інститутом музики і танцю, Джульярдською школою, Віденським університетом музики і виконавського мистецтва, Музичною академією

Ференца Ліста та іншими всесвітньо відомими музичними закладами вищої освіти.

У 2003 році при Шанхайській консерваторії відкрився Міжнародний центр фортепіанного мистецтва. У ньому студенти можуть навчатись у зарубіжних і місцевих фахівців найвищого класу. Тому Шанхайська консерваторія, також як і Центральна в Пекіні, є в країні центром підготовки піаністів-професіоналів. Щороку Центр проводить майстер-класи музикантів міжнародного рівня в галузі фортепіанного мистецтва, і всі заявники можуть вибрати для себе форму участі в стажуванні; також допускається вибір керівника для індивідуальних занять. Центр забезпечує широкі можливості вдосконалення виконавської та педагогічної майстерності. Крім того, Шанхайська консерваторія створила широкий спектр прямого міжвузівського співробітництва із закладами освіти Росії, США, Нідерландів, Австрії, Норвегії, Іспанії, Австралії, Німеччини, Японії, а також запросила на постійну роботу за контрактом низку всесвітньо відомих музикантів на посади професорів і викладачів.

Значимим для розвитку фортепіанної освіти є те, що китайські піаністи завойовували лауреатські премії на міжнародних конкурсах, починаючи з 1950-х років. Так, відомими стали виступи Лю Шикун на I Міжнародному конкурсі ім. П. І. Чайковського в 1958 році. А вже в 1980-і роки здобуття титулу міжнародних конкурсів відзначаються студенти Центральної консерваторії, класів професорів Чжу Жени, Пан Іміна, Лі Чіфа (Таблиця 2.1) (Чжан Чаоцюнь, 2015, с. 114).

Таблиця 2.1

**Студенти-лауреати Міжнародних конкурсів Центральної консерваторії у
1980-і роки**

Лауреати	Рік	Країна	Назва конкурсу	Результат конкурсу	Професори
Чу Дамін	1981	США	VI міжнародний конкурс імені Вана Кліберна	4	Чжу Гоні

Вей Даньвень	1985	США	Міжнародний конкурс ім. Робера Казадезюса	4	Лі Чіфан
Пань Сюнь	1987	Чилі	XIV Міжнародний конкурс ім. Др. Луїс Сігаль	3	Пан Імін
Вей Даньвень	1988	Канада	Міжнародний конкурс у Монреалі	4	Лі Чіфан
Вей Даньвень	1988	США	Міжнародний конкурс ім. Робера Казадезюса	Дипломант	Лі Чіфан

Зауважимо до того ж, що поряд зі студентами Центральної консерваторії студенти фортепіанного факультету Шанхайської консерваторії, класи професорів У Леї, Гонг Тн, Сяо Мін, Фан Далей, також завоювали престижні нагороди міжнародних конкурсів (див. Таблицю 2.2).

Таблиця 2.2

**Студенти-лауреати міжнародних конкурсів фортепіанного факультету
Шанхайської консерваторії у 1980-і роки**

Лауреати	Рік	Країна	Назва конкурсу	Результат конкурсу	Професори
Лю Іфань	1980	Польща	Міжнародний конкурс імені Фредеріка Шопена	Дипломант	У Леї
Цінь Інмін	1981	Франція	Міжнародний конкурс імені Маргеріт Лонг	4	У Леї
Ду□Нінву	1983	Японія	II Міжнародний конкурс у Токіо	5	Сяо Мін
Ду□Нінву	1985	Австралія	III Міжнародний конкурс у Сіднеї	1	Сяо Мін
Кун Сяндун	1986	СРСР	VIII Міжнародний конкурс ім. П. І. Чайковського	3	Фан Далей
Кун Сяндун	1987	Іспанія	IX Міжнародний конкурс у Сантандере	4	Фан Далей

Кун Сяндун	1987	КНР	Міжнародний конкурс у Шанхаї	Дипломант	Фан Далей
Лі Цзянь	1987	США	Міжнародний конкурс	3	Гонг Тн
Кун Сяндун	1988	США	IX Міжнародний конкурс піаністів імені Джі ни Бахауер	1	Фан Далей
Лю Іфань	1988	США	IX Міжнародний конкурс піаністів імені Джі ни Бахауер	Дипломант	У Леї

Наголосимо також, що і після 1980-х років усе більша кількість студентів з інших закладів вищої освіти Китаю отримує нагороди на міжнародних конкурсах у Європі, США, Азії. Таких китайських виконавців як Ланг Ланг, Ву Ді, Чен Са, Ву Чи, Лі Юнді, Ван Утя, Шен Веню та інших сьогодні знають у всьому світі (Лі Чжо, 2000, с. 34). Відтак, усе це свідчить про те, що рівень фортепіанної освіти в Китаї зростає.

Проте, вважаємо за необхідне наголосити, що поряд із досягненнями в підготовці піаністів спостерігаються й окремі негативні явища. Багато в чому вони обумовлені перевантаженнями навчальних планів, які значно відрізняються у двох центральних консерваторіях (Чжан Бейлі, 2006, с. 115), див. Таблиці 2.3, 2.4).

Таблиця 2.3

Навчальний план спеціальності «Фортепіано» в Центральній консерваторії (термін навчання 4 роки)

Тип дисципліни	Назва дисципліни	Кількість годин на тиждень	Кількість семестрів
Загальноосвітні предмети	Класичний маоїзм	2	1
	Теорія Ден Сяопіна	2	1
	Марксистська філософія	2	1
	Політекономія марксизму-ленінізму	2	1
	Етика й мораль	2	1
	Базове правознавство	2	1
	Англійська мова	4	4

	Фізичне виховання	2	4
Базові спеціальні предмети	Теорія музики	2	1
	Сольфеджіо	3	4
	Гармонія	2	2
	Поліфонічна музика	2	1
	Аналіз класичних творів	2	2
	Історія китайської музики	2	2
	Історія західної музики	2	2
	Китайські народні пісні	2	1
	Китайська народна інструментальна музика	2	1
	Історія фортепіанного мистецтва	2	2
	Сольне виконавство	2	8
Спеціальні предмети	Камерне виконавство	2	2
	Концертмейстерський клас	2	8
	Музична педагогіка	2	2

Таблиця 2.4

**Навчальний план спеціальності «фортепіано» в Шанхайській
консерваторії (термін навчання 4 роки)**

Тип дисципліни	Назва дисципліни	Кількість годин на тиждень	Кількість семестрів
Базові предмети	Етика, мораль і базове правознавство	2	1
	Класичний маоїзм	2	1
	Теорія Ден Сяопіна	2	1
	Марксистська філософія	2	1
	Філологія	2	1
	Основи мистецтвознавства	4	4
	Основи РС	2	4
	Англійська мова	2	4
	Фізичне виховання	2	4
Базові спеціальні предмети	Теорія музики	2	1
	Сольфеджіо	3	4
	Гармонія	4	2
	Поліфонічна музика	2	1
	Аналіз класичних творів	2	2
	Історія китайської музики	2	2
	Історія західної музики	2	2
	Китайські народні пісні	2	1
	Китайська народна інструментальна музика	2	1
	Історія фортепіанного мистецтва	2	2
	Теорія навчання гри на фортепіано	2	2
	Аналіз фортепіанних творів	2	2

Спеціальні предмети	Фортепіанне сольне виконавство	2	8
	Камерне виконавство	2	8
	Концертмейстерство	2	2
	Написання дипломної роботи	2	2

Під загальними базовими курсами зазвичай маються на увазі курси з культурології та суспільствознавства, які мають філософську складову. Метою цих курсів є формування в студентів почуття соціальної відповідальності й підвищення рівня загальної культури. У всіх закладах вищої освіти Китаю (включаючи консерваторії) цим курсам приділяється велика увага. У Центральній консерваторії до числа базових дисциплін входять: Оглядовий курс маоїзму, Теорія Ден Сяопіна, Марксистська філософія, Політекономія марксизму-ленінізму, Ідеологічне й моральне виховання, Норми права, Англійська мова та Фізкультура.

У Шанхайській консерваторії відповідно до тенденцій світового розвитку до списку обов'язкових, крім перерахованих вище, входять основи володіння РС. Порівняння показує, що програма Шанхайської консерваторії має більше різнобічних дисциплін. Таким чином, ця освітня програма сприяє тому, що у студентів розширюється кругозір. Крім того, щоб студенти могли отримати знання про світову культуру й мистецтво, до програми включені дисципліни з філології, світової художньої культури та теорії мистецтва (Чжан Бейлі, 2006, с. 113).

Розробники програм підготовки піаністів у консерваторіях Китаю переконані, що основи вивчення оглядового курсу маоїзму, теорії Ден Сяопіна, марксистської філософії, політекономії марксизму-ленінізму, морального виховання і норм права уможлиблює прищеплення студентам правильних поглядів на світ, людину й ідеологічні цінності, закладення принципів моральності й моралі, а також базу марксистського вчення, що б вони мали змогу стати фахівцями, які самостійно думають і розбираються в

проблемах сучасного світу. Відтак, таке змістове наповнення навчальних програм повністю відповідає цілям виховання фахівців у Китаї.

Що стосується базових предметів музичних спеціальностей, то їх у обох консерваторіях у середньому 10. Дисципліни з історії музики та мистецтва, аналізу музичних творів, теорії музики пов'язані зі спеціальністю. Вони допомагають більше дізнатися про розвиток фортепіанного мистецтва, підвищують здатність осмислювати музичні твори, розвивають естетичний смак.

У Шанхайській консерваторії є дисципліни «Теорія навчання гри на фортепіано» і «Аналіз фортепіанних творів». Ці дисципліни не тільки дозволяють студентам, як вважає Чжан Бейлі, здобувати необхідні знання з теорії та методики викладання фортепіано, але й сприяють розвитку творчого потенціалу студентів, навичок самоосвіти (Чжан Бейлі, 2006, с. 128).

Щодо спеціальних предметів, то обов'язковими серед них є Фортепіанне сольне виконання, Камерне виконавство і Концертмейстерський клас, на які в обох консерваторіях виділено однакову кількість годин. Ці дисципліни є провідними у формуванні фахівця. З точки зору працевлаштування вони орієнтовані на основні профілі професійної діяльності.

Різниця між програмами консерваторій полягає в тому, що в Шанхайській консерваторії відсутня Музична педагогіка, орієнтована на викладацьку практику. Однак є дисципліна Написання дипломної роботи, в процесі якої студенти отримують навички дослідження й оформлення наукових текстів. Таким чином, у Центральній консерваторії більше уваги приділяють формуванню у студентів навичок викладання музики, а в Шанхайській – проведенню наукових досліджень.

У контексті розгляду змістових особливостей підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти вважаємо за необхідне також зацентрувати увагу на тому, що у провідних вишах Китаю, крім ґрунтовних

навчальних планів, сформована потужна науково-академічна атмосфера. Так, майже всі консерваторії країни мають власні наукові видання, як-от: «Вісник Центральної консерваторії», «Хуан Чжун», «Вісник Тяньцзіньської консерваторії», «Вісник Шеньяньської консерваторії», «Китайська музика – Вісник Сінхайської консерваторії», «Симфонія звуків – Вісник Сіаньської консерваторії» та ін.

Таким чином, 11 консерваторій Китаю до сьогодні сформували цілісну систему з чотирьох основних компонентів – навчання, творчість, виконання й дослідження. Вони мають раціональну структуру висококваліфікованого та інноваційного професорсько-викладацького складу та адміністративно-управлінських кадрів.

У межах даного дослідження вважаємо за доцільне також зауважити, що фортепіанні факультети займають провідне становище в консерваторській системі. Вони формуються після ретельного багатоетапного відбору абітурієнтів. Кількісний склад студентів невеликий: наприклад, у Пекіні станом на липень 2020 року він включає всього 98 чоловік – 73 бакалаври та 25 магістрів (Шанхайська консерваторія Китаю), у середньому, близько 20 осіб на кожному курсі, приблизно так само студентів піаністів і в Шанхаї (Енциклопедія Байду). Цікавим є те, що така кількість студентів зумовлена принциповою позицією керівництва закладів вищої освіти. На їх переконання, до консерваторії повинні потрапляти лише кращі з кращих, молоді люди з особливими виконавськими даними та, бажано, такі, які успішно зарекомендували себе в дитячі та юнацькі роки.

Доцільним, на нашу думку, у межах даного підрозділу також буде характеристика змістових особливостей підготовки піаністів-виконавців в інших типах закладів вищої освіти, які надають фортепіанну освіту. Вище нами було зазначено, що до таких закладів відносять ще академії мистецтв, багатопрофільні університети та педагогічні заклади вищої освіти.

Щодо академій мистецтв, то в Китаї їх налічується шість: Нанкінська, Гуансійська, Шаньдунська (Цзінань), Цзілінська (Чанчунь),

Юаньнаньська (Куньмін) і Сінцзянська (Урумчі). Значимим є те, що в Китаї лише ці шість академій мають право на вручення докторських ступенів (PhD) у галузі мистецтва. З них три створені спільно з Міністерством культури та провінційним урядом (як спільні університети на провінційному рівні), а саме Нанкінська, Гуансійська та Шаньдунська. Також існують ще академії, які не мають такого високого наукового статусу, а саме: Академія мистецтв Визвольної армії, Пекінська академія мистецтв і Тайванський університет мистецтв. У всіх цих закладах освіти піаністи-виконавці отримують ступені бакалавра і магістра. Кожна з академій мистецтв володіє великими науковими знаннями, першокласним технічним оснащенням для навчання, якісними викладацькими кадрами, міжнародними зв'язками (Дін І, 2020, с. 17).

Звернемося до узагальненої змістової характеристики академій мистецтв. Так, кожна академія має у своєму складі інститут музики або музичний факультет із кафедрою фортепіано або відділенням клавішних інструментів. Зазначимо, що відділення фортепіано академії мистецтв, крім професійних обов'язкових і факультативних курсів, також пропонують обов'язкові й факультативні курси суспільних наук.

Наголосимо, що фортепіанне навчання в академії мистецтв складається з основного курсу фортепіано й інших дисциплін, пов'язаних із музичною професією (гармонія, поліфонія, аналіз форм та ін.). Означені дисципліни займають важливе місце в навчальному плані.

Цікавим є той факт, що в китайських академіях мистецтв велику увагу приділяють навчальним концепціям «внутрішнього вдосконалення» й «зовнішньої демонстрації», пошукам індивідуального підходу до студентів, повної реалізації їх здібностей, акцентують важливість осмислення виконання, з опорою на музичну виразність як найважливішу мету викладання фортепіано (Дін І, 2020, с. 18).

Важливим, на наш погляд, є той факт, що принципової різниці між навчальними планами консерваторій та академій не спостерігається. Крім

однієї, але достатньо істотної відмінності: випускники академій орієнтовані на педагогічну або ансамблево-концертмейстерську, а не на сольну виконавську кар'єру, хоча їм не забороняється займатись активною концертною діяльністю.

Що стосується китайських багатoproфільних університетів, то вони спрямовані на розкриття всебічних здібностей студентів. Наголосимо, що фортепіанне навчання в багатoproфільному університеті відрізняється від навчання у професійному закладі вищої освіти. Так, перші не націлені на максимальне вдосконалення ігрових навичок студентів як досягнення кінцевої мети, а орієнтовані насамперед, на забезпечення всебічного розвитку їх комплексних талантів.

Водночас, випускники, які закінчили багатoproфільний університетський фортепіанний курс, можуть не лише працювати виконавцями або педагогами, але також стати керівниками будь-яких напрямів музичної індустрії або музичними експертами. На відміну від консерваторій, тут не стоїть завдання випуску віртуозів солістів. Сьогодні все більше й більше багатoproфільних університетів відкривають художні або музичні інститути. Вони існують в Пекінському, Уханьському, Цзілінському, Сичуаньському, Шаньдунському, Сяменьському, Південно-Китайському технологічному університетах і Нанкінському аерокосмічному університеті, університетах Чженчжоу, Юньнаньське, Наньчанському, Шеньчженському, Хенаньському, Хебейському, Північно-Західному університетах національних меншин, Південно-Західному університеті, Північно-Східному університеті та ін.

При чому художні або музичні інститути багатoproфільних університетів складаються з факультетів музикознавства й фортепіано, оркестрового й вокального факультетів. Цікавим є те, що загальний курс фортепіано є в усіх студентів незалежно від спеціальності.

Логіка дослідження вимагає звернення уваги на навчальні плани. Вони здебільшого видаються під егідою професійних музичних закладів вищої

освіти, наприклад, «Курс навчання гри на фортепіано» (серія навчальних матеріалів ХХІ століття, видавництво фортепіанного факультету Південно-Західного педагогічного університету, головний редактор Хуан Мейін) і «Фортепіано» (видавництво «Народна музика» і «Шанхайська музична видавнича компанія», під редакцією Чжан Хуей, Тан Чунцін і Лі Хепін). Ці посібники були складені й опубліковані в останні роки. Їх змістове наповнення складається з основних вправ, етюдів, поліфонічних п'єс, творів великої форми, китайських та іноземних музичних творів.

Важливим, на нашу думку, є те, що більшість багатoproфільних університетів мають магістерські програми в галузі музикознавства, інструментального й вокального виконавства та хореографії. Якісна гуманітарна підготовка надає можливість випускникам здобувати навички кваліфікованої наукової роботи.

Ще одним типом закладу вищої освіти Китаю, де можна отримати професійну фортепіанну освіту є педагогічні заклади вищої освіти, які відповідають за підготовку педагогів для загальноосвітньої початкової, середньої школи та школи вищого ступеня.

Із середини 1990-х років фортепіанна освіта в педагогічних інститутах і університетах почала активно еволюціонувати, розширюючи власну навчальну базу з природною педагогічною спеціалізацією та домоглася вражаючих результатів у ХХІ столітті.

У результаті порівняльного аналізу фортепіанної підготовки в університетах, академіях, багатoproфільних університетах та педагогічних університетах можемо констатувати, що існує істотна відмінність між викладанням фортепіано в означених типах закладів вищої освіти. Здебільшого така ситуація пов'язана з різними цілями навчання. Так, мистецькі заклади вищої освіти орієнтовані на виховання професійних фортепіанних виконавців, а педагогічні інститути та університети навчають учителів різних напрямів, а отже, тут очевидно є специфіка педагогічного процесу.

Сьогодні при педагогічних інститутах і університетах відкриті музичні або художні факультети з відповідним набором спеціальностей. Зауважимо, що для бакалаврів музичних спеціальностей у педагогічних інститутах і університетах викладання фортепіано є не лише важливим базовим, але й дуже важливим професійним курсом.

З метою адаптації до ситуації та віднайдення своєї професійної ніши, музичні інститути при педагогічних ЗВО тісно інтегрували власні навчальні цілі, створили оригінальну повноцінну систему викладання фортепіано, яка повністю відображає особливості фортепіанної освіти для педагогів, реформували навчальні програми. Приміром, фортепіанний ансамбль, курси імпровізації та акомпанементу інтегровані в обов'язковий курс фортепіано. Природним, на наш погляд, є включення в єдиний конгломерат дисциплін гармонії, сольфеджіо, теорії музики, музичної форми, історії музики.

Вважається, що реформа педагогічної освітньої навчальної програми прискорює професійне зростання педагогів і підвищує їх професійний рівень. Як зазначалося вище, в країні постійно зростає попит на викладачів з класу фортепіано. Тому менш імениті провінційні педагогічні інститути також активізували свої зусилля у сфері фортепіанної педагогіки, і, поступово розвиваючись і розширюючись, досягли значних результатів, утворивши мережеву структуру уздовж прибережних районів нижньої течії Янцзи. Зокрема, університети з хорошим освітнім фундаментом орієнтуються не тільки на бакалаврат, а й культивують магістерський напрям. Більшість педагогічних університетів розробили навчальні напрями для аспірантів з фортепіано зі спеціалізацією «фортепіанна педагогіка».

У межах даного підрозділу вважаємо за доцільне зупинитися більш детально на діяльності Північно-Східного університету, який знаходиться під безпосереднім управлінням Міністерства освіти КНР, і є провідним закладом вищої освіти національної програми «Проект 211». Музичний факультет тут було відкрито в 1950 році, а у 2002 році його було перетворено

на Інститут музики. Сьогодні тут навчаються за чотирма програмами різного рівня: докторантури, магістратури, бакалаврату та професійного училища.

В інституті є відділення фундаментальної теорії, факультет музикознавства, клас вокальної музики, клас фортепіано, клас композиції, хореографічне відділення, відділення популярної музики, інструментальне відділення, художній дослідний центр, музичний освітній дослідний відділ, експериментальний відділ базової педагогічної підготовки, музично-танцювальний експериментальний навчальний центр та інші комплексні навчальні та дослідницькі підрозділи (Короткий аналіз...).

Нормативна тривалість навчання для студентів бакалаврату за стандартною академічною системою становить 4 роки, термін навчання на практиці коливається від 3 до 5 років (Шанхайська консерваторія Китаю). Навчальна програма складається в основному із загальнонаукових, професійних дисциплін та дисциплін із розвитку. Студенти за час навчання повинні набрати мінімум 140 кредитів, із них із дисциплін загальнонаукових не менше 44 кредитів, професійних – мінімум 80 кредитів, дисциплін із розвитку – мінімум 16 кредитів.

Навчальна програма професійної освіти складається з базових дисциплін, професійних основних дисциплін, професійних стажувань і дипломних робіт, а також серії педагогічних фахових дисциплін. Перші три курси навчаються за обов'язковою програмою, а фахові дисципліни є вибірковими й факультативними. За обов'язкові дисципліни професійної освіти необхідно отримати за час навчання мінімум 80 кредитів, у тому числі 23 кредити з базових дисциплін, 22 кредити з професійних основних дисциплін, 6 кредитів з професійної практики, 4 кредити з дипломної роботи та 25 кредитів для серії професійних педагогічних дисциплін. Число відповідних кредитам годин зі спеціального фортепіано – 396 (1 година на тиждень), включаючи 72 години з акомпанементу (так іменується концертмейстерський клас) і 72 години з камерного класу. Крім того,

додаткові фортепіанні заняття включені до переліку фахових педагогічних дисциплін в обсязі 72 години.

Базовий термін навчання для отримання академічного наукового ступеня магістра становить три роки, а максимальна тривалість навчання – чотири роки. Допускається дострокове завершення навчання. Використовується кредитна система, причому загальна сума повинна складати не менше 39 кредитів, з них 7 за загальні базові дисципліни, 10 за основні наукові дисципліни, 8 за основні фахові дисципліни, 8 за дисципліни з розвитку і 6 за дипломну роботу та практику. Курс спеціального фортепіано – в обсязі 180 індивідуальних годин і 260 лекційних та семінарських годин включає широкий спектр дисциплін з історії, теорії фортепіанного мистецтва і методики навчання гри на фортепіано (Дін І, 2020, с. 25).

Під час навчання з усіх дисциплін необхідно проходити атестацію: кредити нараховуються лише за умови складеної атестації. Атестація ділиться на два типи: іспит і залік. Спосіб атестації вибирається для кожної дисципліни окремо, відповідно до наукової спеціалізації та відмінних характеристик цієї навчальної дисципліни (Дін І, 2020, с. 26).

Особливо слід відзначити специфіку підготовки до захисту докторського ступеня (PhD) за напрямом «фортепіанне мистецтво» (Енциклопедія Байдю). Докторанти навчаються за гнучкою академічною системою тривалістю 3–6 років. За пройдени дисципліни повинно бути нараховано не менше 10 кредитів, із яких не менше 8 кредитів за обов’язкові дисципліни й не менше 2 кредитів за професійні факультативні дисципліни. Ця сама навчальна програма може бути застосована для музичних інститутів у межах докторської програми музикознавства та хореографії для всіх дослідницьких напрямів за фахом музикознавство. Загальний обсяг навчальних годин – 480. Індивідуальні заняття не прописані.

До того ж, відповідно до характерних особливостей дисциплін можна вибрати відповідні методи атестації, наприклад, письмовий іспит, усний іспит, курсова робота, дослідницька доповідь тощо, зміст атестаційної

перевірки повинен бути зосереджений на оцінці всебічних комплексних досягнень докторантів у різних областях. Оцінки з дисциплін виставляються за стобальною системою.

Перед захистом докторської дисертації докторанту необхідно довести, що він є автором наукових статей (їх перевіряє та затверджує університет) і ним було опубліковано понад дві наукові статті в системі пошуку джерела публікації CSSCI (при чому, одна зі статей повинна бути опублікована в періодичному виданні з даної наукової спеціалізації). Крім того, одна з опублікованих статей повинна повністю входити в текст дисертації.

Аналізуючи процес розвитку фортепіанної освіти в Китаї зазначимо, що в університетах фортепіанна освіта почала розвиватися практично одночасно з консерваторською, її якість була нижча й підвищувалася поступово. Зазначимо, що рівень фортепіанної освіти на сьогоднішній день залишається різним. Найбільш високий він у таких великих економічних і культурних центрах як Пекін, Шанхай, Тяньцзінь та ін.

Рівень фортепіанної освіти в регіонах залежить не тільки від економічної та загальнокультурної ситуації, але й від кількості факультетів в університетах з кафедрами «Фортепіано». Воно краще в тих містах і провінціях, де є консерваторія. Там музична освіта в цілому й викладання фортепіано зокрема розвинені краще, оскільки вище кваліфікація викладацьких кадрів. Консерваторії стимулюють розвиток музичної освіти в територіально близьких ЗВО. У Китаї консерваторії є в Пекіні, Тяньцзіні, Шанхаї, Харбіні, а також у провінціях Хубей, Сичуань, Гуандун, Шеньсі, Ляонін, Чжецзян, Хейлуцзян. Збіг сприятливих економічних і культурних факторів призводить до того, що фортепіанна освіта в університетах цих міст і провінцій є прикладом для інших закладів вищої освіти країни.

Констатуємо, що більшість університетів, у яких ведеться підготовка за фортепіано – класичні та педагогічні. Фортепіанна освіта, що отримується в класичних і педагогічних університетах, має риси спільності й відмінності. До загальних належать такі, як рівень фортепіанної підготовки: порівняно з

консерваторією, де на перше місце ставиться отримання високих виконавських навичок, оволодіння технікою, університети висувають перед своїми студентами ширші освітні завдання.

У даний час у фортепіанній освіті існує дві спеціалізації – педагогічна й виконавська. Ці два напрями існують як у педагогічних університетах, так і класичних. Однак у педагогічних університетах велика увага приділяється музично-педагогічній освіті, а в класичних – виконавству.

Перейдемо до характеристики змістових особливостей підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти України.

В Україні, як свідчать статистичні дані, на початок 2019-2020 н. р. налічувалося 281 заклад вищої освіти (Заклади вищої освіти). Що стосується консерваторій, то до них відносять 6: Дніпропетровську консерваторію імені М. Глинки (1898), Донецьку державну музичну академію ім. С. С. Прокоф'єва (1991), Львівську національну музичну академію імені Миколи Лисенка (1853), Національної музичної академії України імені Петра Чайковського (1913), Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (1913) та Харківського національного університету мистецтв імені Івана Котляревського (1917). На відміну від Китаю всі названі заклади вищої освіти в Україні контролюються або Міністерством освіти і науки України (Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка), або Міністерством культури України (Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Національна музична академія України імені Петра Чайковського).

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського є провідним центром музичної освіти України. Одним із головних принципів роботи Академії є захист творчої свободи митця на ниві його художньої самореалізації в сучасних ринкових економічних умовах. Академія відновлює сторінки народної та професіональної (світської та церковної) культури минулого в інтересах відродження музичної пам'яті нації, її збагачення з урахуванням культуротворчого досвіду українського зарубіжжя

та національних меншин України. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського вбачає також свою мету в систематичній презентації та утвердженні педагогічних досягнень української музичної школи на міжнародному рівні.

До того ж, найважливішими завданнями Академії є генерування науково-педагогічних ідей та втілення державної стратегії в галузі національної музичної культури, збагачення традицій української музичної школи та постійне оновлення їх досвідом педагогів-новаторів. Академія забезпечує національними кадрами соціокультурну сферу, художньо-творчі колективи, музичні заклади, концертні організації, наукові та інформаційні музичні центри.

Наголосимо, що Академія активно співпрацює із законотворчими (парламентські комісії), державними (Кабінет Міністрів України), громадськими структурами (благодійницькі, спонсорські об'єднання), з різними культуротворчими осередками. В останні роки значно зріс міжнародний авторитет Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Стали більш інтенсивними зв'язки з багатьма міжнародними організаціями та навчальними закладами. Студенти і викладачі беруть участь у міжнародних програмах по обміну досвідом і навчанню у багатьох країнах світу.

Щодо освітнього процесу, то всі предмети, які викладаються студентам спеціальності 025 Музичне мистецтво спеціалізації Фортепіано, поділені на дві категорії – обов'язкові дисципліни та дисципліни за вибором студента. Серед обов'язкових дисциплін можемо бачити: Історія України; Українська мова за професійним спрямуванням; Філософія; Естетика; Іноземна мова за професійним спрямуванням; Правознавство; Педагогіка; Історія світової музики; Історія світової культури; Історія української культури; Поліфонія; Гармонія; Аналіз музичних творів; Історія української музики; Культурологія; Спеціальний інструмент (Фах); Концертмейстерський клас; Камерний ансамбль; Фортепіанний ансамбль; Методика викладання гри на

фортепіано; Історія фортепіанного мистецтва; Основи музичної інтерпретації; Педагогічна практика; Виконавська практика; Концертмейстерська практика.

Тобто можемо стверджувати, що в навчальному плані Академії, так само як і в китайських консерваторіях є базові (загальноосвітні) предмети, базові спеціальні предмети та спеціальні предмети. Проте, хочемо наголосити, що предмети, які вивчають українські та китайські студенти різняться (див. Таблиця 2.5)

Таблиця 2.5

Перелік навчальних дисциплін китайських та українських мистецьких закладів вищої освіти

<i>Предмети Центральної консерваторії в Пекині</i>	<i>Національна музична академія України імені П. І. Чайковського</i>
Класичний маоїзм	Історія України
Теорія Ден Сяопіна	Українська мова за професійним спрямуванням
Марксистська філософія	Філософія
Політекономія марксизму-ленінізму	Естетика
Етика й мораль	<i>Іноземна мова за професійним спрямуванням</i>
<i>Базове правознавство</i>	<i>Правознавство</i>
<i>Англійська мова</i>	Педагогіка
Фізичне виховання	Історія світової музики
Теорія музики	Історія світової культури
Сольфеджіо	Історія української культури
<i>Гармонія</i>	<i>Поліфонія</i>
<i>Поліфонічна музика</i>	<i>Гармонія</i>
<i>Аналіз класичних творів</i>	<i>Аналіз музичних творів</i>
<i>Історія китайської музики</i>	<i>Історія української музики</i>
Історія західної музики	Культурологія
Китайські народні пісні	Спеціальний інструмент (Фах)
Китайська народна інструментальна музика	<i>Концертмейстерський клас</i>
<i>Історія фортепіанного мистецтва</i>	Камерний ансамбль
Сольне виконавство	Фортепіанний ансамбль
Камерне виконавство	Методика викладання гри на фортепіано
<i>Концертмейстерський клас</i>	<i>Історія фортепіанного мистецтва</i>
Музична педагогіка	Основи музичної інтерпретації
	Педагогічна практика
	Виконавська практика
	Концертмейстерська практика

Як бачимо з Таблиці 2.3, і в Китаї, і в Україні є спільні предмети та ті, які викладаються або лише в Україні, або лише в Китаї.

Таким чином, вважаємо за необхідне узагальнити змістові особливості підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України (табл. 2.6)

Таблиця 2.6

Змістові особливості підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України

Китай	Україна
Підготовка піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти проводиться відповідно до вимог сучасності	
У структурі навчальних планів враховується китайський та український менталітет	
Навчання включає в себе загальну підготовку, морально-етичну, культурологічну, загальнопрофесійну і серйозну спеціальну підготовку	
Передбачає широкий спектр працевлаштування випускників	
Мета навчання – формування висококваліфікованого, ерудованого піаніста-виконавця і педагога	
Відсутність стандартів підготовки піаністів	Наявність стандартів галузі знань 02 Культура і мистецтво
Навчальні дисципліни, які входять до навчального плану (Класичний маоїзм, Теорія Ден Сяопіна, Марксистська філософія, Політекономія марксизму-ленінізму, Етика й мораль, Базове правознавство, Англійська мова, Фізичне виховання, Теорія музики, Сольфеджіо, Гармонія, Поліфонічна музика, Аналіз класичних творів, Історія китайської музики, Історія західної музики, Китайські народні пісні, Китайська народна інструментальна музика, Історія фортепіанного мистецтва, Сольне виконавство, Камерне виконавство, Концертмейстерський клас, Музична педагогіка	Навчальні дисципліни, які входять до навчального плану (Історія України, Українська мова за професійним спрямуванням, Філософія, Естетика, Іноземна мова за професійним спрямуванням, Правознавство, Педагогіка, Історія світової музики, Історія світової культури, Історія української культури, Поліфонія, Гармонія, Аналіз музичних творів, Історія української музики, Культурологія, Спеціальний інструмент (Фах), Концертмейстерський клас, Камерний ансамбль, Фортепіанний ансамбль, Методика викладання гри на фортепіано, Історія фортепіанного мистецтва, Основи музичної інтерпретації, Педагогічна практика, Виконавська практика, Концертмейстерська практика
Педагогічний аспект наявний лише на музичних факультетах педагогічних закладів вищої освіти	Педагогічний аспект підготовки піаністів в усіх закладах вищої освіти
Підпорядкування мистецьких закладів вищої освіти урядам міст і провінцій, окрім Центральної консерваторії, яка контролюється Міністерством освіти	Підпорядкування мистецьких закладів вищої освіти Міністерству освіти і науки України або Міністерству культури України

2.2. Форми та методи підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України

На основі аналізу діяльності провідних мистецьких закладів вищої освіти Китаю визначено форми підготовки піаністів-виконавців, як-от: майстер-класи, концерти, змагання, індивідуальні, групові заняття.

Майстер-класи є однією із популярних форм навчання гри на фортепіано. Такі майстер-класи проводять викладачі, відомі виконавці. Майстер-класи використовуються з метою засвоєння певних складних місць для гри на фортепіано.

Щодо концертів, то сьогодні вони є засобом реалізації художньо-творчої активності та виконавської мобільності студентів. У науковій спеціалізованій літературі виділяють декілька різновидів концертів, а саме: академічні концерти, концерти творчих колективів університету, тематичні концерти, збірні концерти, концерти класу. До концертних видів діяльності можна віднести участь у факультетських олімпіадах, фестивалях, конкурсах.

Ще однією популярною формою навчання у процесі підготовки є змагання. Так, зазначимо, що китайські студенти часто беруть участь у різноманітних конкурсах, як міжнародних, так і національних. При чому, слід наголосити, що здебільшого студенти завойовували призові місця та головний приз. Проте, сучасні дослідники наголошують на тому, що останнім часом конкурси набули комерціалізаційного характеру, а відтак, не сприяють професійному становленню майбутніх піаністів-виконавців.

Найбільш поширеними у мистецьких закладах вищої освіти Китаю у фортепіанній підготовці є групові та індивідуальні заняття. Зауважимо, що на сьогодні означені форми все частіше називають неефективними. Однак, погоджуємося з думкою видатних педагогів, які справедливо зазначали, що «індивідуальна форма занять особливо перспективна для особистісного впливу педагогіки - спочатку передбачається тісний контакт, вона дає можливість педагогові вчитися індивідуальним особливостям навчання,

використовувати відповідні їм методи навчання, а також реалізовувати в процесі співтворчості та діалогічного суспільства власний особистісно-творчий потенціал. Це дозволяє досягти особливо високих результатів у розвитку учнів» (Баренбойм, 1974, с. 36).

У мистецьких закладах вищої освіти України в підготовці піаністів-виконавців використовуються такі форми навчання, як: лекції, практичні, індивідуальні, групові заняття, семінари, виступи, конкурси в Україні.

Зауважимо, що найпоширенішими є індивідуальні заняття.

Переконані, що однією з перспективною формою підготовки піаністів-виконавців у вишах України є організація та проведення тематичних виступів, у яких беруть участь усі студенти групи разом із викладачем. Такі виступи є корисними для студентів, оскільки вони мають можливість отримати практичний виконавський досвід, а педагог, який сам виступає, мотивує своїх студентів, забезпечує наступність передачі виконавського досвіду, на власному прикладі показує постійне вдосконалення виконавської майстерності. Після концертів доцільним є обов'язкове обговорення теми концерту, виступів учасників та особливостей його організації. Приміром, обговорення теми концерту викладачем разом зі студентами уможливорює співставляння думок, поглядів на музичний матеріал та його вербальну й виконавську інтерпретацію.

Наголосимо, що особливістю підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти України є поєднання освітньої та концертної діяльності, що передбачає участь студентів у виконавських конкурсах і фестивалях. І. Рахімбаєва переконана, що участь студентів у концертній діяльності «дозволяє їм вийти на акме-рівень як виконавцям, творчим особистостям, музикантам професіоналам, і тим самим підвищувати рівень усіх складових професійної компетентності» (Рахимбаева, 2016, с. 184).

Участь у конкурсах і фестивалях дає можливість поряд із підготовкою концертуючих, професійних виконавців, отримання лауреатського звання, ще

визначення й підвищення загального виконавського рівня майбутніх піаністів-виконавців.

Зазначимо, що метою будь-якого конкурсу є розвиток виконавського мистецтва і, зрештою, підвищення професіоналізму учасників. І. Рахімбаєва наголошує, що зважаючи на чимало проблеми та суперечливі моменти, конкурси все ж таки є явищем позитивним, що забезпечує еволюцію музичного мистецтва в цілому (Рахимбаева, 2016, с. 14). Відтак, переконані, що участь у конкурсах підсилює позитивний вплив виступів на якість фортепіанної освіти студентів, а також підвищує їх виконавський рівень та формує виконавську мобільність і здатність до виконавської самореалізації.

Таким чином, можемо зробити висновок, що форми підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України є схожими з однією лише відмінністю щодо провідної форми навчання. Так, у Китаї це групові заняття, а в Україні – індивідуальні. Узагальнено порівняльні дані представлено в Таблиці 2.7.

Таблиця 2.7

Основні форми підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України

Китай	Україна
майстер-класи	лекції
	практичні
конкурси	
індивідуальні заняття	
групові заняття	
	виступи
концерти	
	семінари

До провідних методів підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю нами було віднесено

традиційні:

- вправи;

- вивчення програмних творів;
- прослуховування музики композиторів, які були сучасниками композитора, якого вивчали;
- демонстрація музичних творів викладачами;
- прослуховування записів конкретного твору, який вивчається, та інших творів того самого композитора;
- ознайомлення з іншими видами мистецтва того самого періоду;
- запам'ятовування через слухову, зорову, кінестетичну та аналітичну пам'ять;
- прослуховування записів професійними виконавцями;
- відвідування живих виступів;
- запис студентами власної гри та подальше її критичне оцінювання;

2) інноваційні: метод прикладної фортепіанної педагогіки Сінді (Рис. 2.1)



Рис. 2.1. Методи підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю

Охарактеризуємо означені методи. Так, щодо вправ, то їх використовують різні види, однак найбільш часто застосовують технічні вправи. Розглядаючи цінність технічних вправ, Т. Філден (Fielden, 1949) наголошував на важливості комплексу вправ, які тренують руки, руки та плечі; він також виступав за використання гімнастичних вправ, таких як згинання та розгинання м'язи пальців і суглобів.

П. Роулі (Rowley, 1989) пропонував застосовувати вправи на п'ять пальців, стверджуючи, що вони забезпечують однакову кількість практики для кожного пальця, оскільки шляхом практикування вправ для пальців, можна досягти рівності тону, рівної дії пальців, сили та плавності пальців.

На думку Дж. Кочевницького (Kochévitsky, 1967), всі п'ять пальців повинні бути однаково сильні.

Л. Філіп (Philipp, 1982, р. 7) стверджував, що слід витратити багато годин на вправи на вправи для пальців, щоб «зміцнити пальці та розвинути контрольовану динаміку».

Щоб руки були еластичними, Дж. Хофманн (Hofmann, 1976) припустив, що вправи для пальців слід практикувати протягом півгодини щодня.

Звичайно, фортепіанні педагоги розходяться щодо типів вправ, які повинні бути, кількості часу, яку слід витратити на них. Деякі педагоги підтримують практику гам та арпеджіо, тому що вони прищеплюють студентам метод аплікатури (Fielden, 1949, с. 156); але це не єдина причина їх практикувати.

Відповідно до Дж. Айгельдінгер (Eigeldinger, 1986), Шопен вважав, що практикування гам, арпеджіо, трелей, октав, подвійних нот та акордів було життєво необхідним для досягнення індивідуальності та незалежності пальців.

М. Брі (Bree, 1969) запропонував багато видів вправ для вдосконалення техніки, зокрема вправи для зміцнення пальців: вправи для гри на зламаних акордах, арпеджіо, октави, вправи на один палець, вправи на два пальці,

вправи на три пальці, вправи на чотири пальці та вправи на п'ять пальців, вправи на діатонічні гами та хроматичні гами, вправи для парних нот, шкали в третинах і шостих.

Л. Елдер (Elder, 2003) стверджував, що студенти на початковому та середньому рівнях повинні грати гами традиційним способом, розділені третинами, шостими та десятими, і у зворотному русі.

Наступний пропонований нами метод – вивчення програмних творів. Зауважимо, що у значної частини фортепіанних програмних п'єс, створених у Китаї, починаючи з другої половини XX століття, спостерігається все більш яскраво виражена еволюція образної сфери фортепіанної програмної музики як результат асиміляції світових тенденцій у розвитку музичного мистецтва.

Це обумовлено тим, що багато китайських композиторів отримували освіту за кордоном. Навчання в Європі, Росії, Японії, Австралії, Америці, занурення в музичну культуру названих країн, засвоєння «класичних» традицій надали значний вплив на їх творчий процес написання музики. Як відзначає дослідник Лянь Пін, не втрачаючи художньої самостійності та значущості національного фортепіанного мистецтва, активно прагне до діалогу давніх китайських традицій із зарубіжним мистецтвом, стаючи з кожним роком усе більш відкритою сучасним музичним віянням (Лянь Пін, 1997).

Особливо явно ця тенденція проявилася в програмній фортепіанній музиці КНР кінця XX – початку XXI століття, в якій знаходить відображення багатий спектр жанрово-стилістичних інтересів художника – від давньокитайського фольклору до світових композиторських технік. Оригінальність програмних зразків полягає не тільки «в широкому діапазоні музичних образів та актуалізації романтичної манери письма, але й в різноманітних пошуках у сфері музичної мови й неповторного кожен раз трактування інструменту» (Цюй Ва, 2015, с. 20).

Західні коріння деяких китайських фортепіанних творів проявляються у зверненні авторів до композиційних принципів і виразних засобів

європейської музичної культури, до асиміляції в національному музичному ґрунті елементів стилістичних явищ додекафонії, атональності, поліладовості, серійності. Вплив європейського музичного досвіду позначається не тільки на способах викладу музичного матеріалу (поліфонізація фактури) і прагненні композиторів до сміливих стильових, жанрових, мелодійних, ладових і гармонійних експериментів, але й на зовнішньому (візуальному) оформленні творів.

Так, приміром, поряд із заголовками творів китайські автори перед нотним текстом програмних творів поміщують епіграфи, малюнки, передмови. Яскравою ілюстрацією сказаного є сюїта композитора Ван Лісяня «За картинама японського художника Каїі Хігасіяма» (Избранные фортепианные сочинения китайских композиторов, 2001, с. 7). Особливістю низки п'єс (наприклад сюїти-капричіо «Звуки храму» Чу Ванхуа (Избранные фортепианные сочинения Чу Ванхуа, 2010, с. 227) виступає поетична післямова, поміщена композитором у кінці твору, що служить, на наш погляд, проявом специфіки національного виразу європейської філософської ідеї взаємодії мистецтв – використання в музиці художніх підходів і технік, запозичених із традиційного китайського живопису гохуа (Китайская живопись).

Наведені приклади свідчать про те, що в сучасній композиторській практиці намітився «перехід від характерного для китайської фортепіанної музики жанру камерних програмних мініатюр з домінантою барвистого національного колориту до великих концертних форм із багатовимірним трактуванням інструменту, складним стильовим сплавом і потужним виконавчим потенціалом» (Цюй Ва, 2015, с. 9-10). Відтак, на зміну п'єсам-мініатюрам, варіаціям, фортепіанним аранжуванням оригінальних національних мелодій приходять сонати й концерти, сюїти та транскрипції, поліфонічні твори та прелюдії, які синтезують у собі різні жанрові ознаки.

Вочевидь, що зазначені інтеркультурні процеси, що характеризують панораму сучасної композиторської творчості Китаю, висувають нові вимоги

до мистецтва інтерпретації створюваних творів програмної музики. Їх виконання пов'язано зі значними духовними й інтелектуальними зусиллями з боку китайських піаністів і передбачає готовність до освоєння сучасної музичної мови, оволодіння «європеїзованою моделлю» інструментального виконавства: особливостями фортепіанного інтонування, умінням усвідомлювати й вибудовувати в часі та просторі логіку розгортання музичної ідеї відповідно до законів музичної драматургії (в класичному, європейському їх розумінні).

Разом із тим у практиці підготовки піаністів освоєння нового програмного змісту часто продовжує базуватися на традиційному підході – набуття споглядацької позиції в погляді на твір і відточування технічної досконалості виконання. За твердженням китайських дослідників, майстерна гра і сьогодні нерідко продовжує виступати більш значущим фактором в оцінці піаніста під час виконання ним програмних творів, ніж глибина задуму й індивідуальність інтерпретації (Сюй Бо, 2011). Це призводить до знеособленого програмного способу, до формального прочитання художньої ідеї.

Важливим, на наш погляд, для фортепіанного навчання є осмислення й узагальнення методичних надбань, які були накопичені кращими піаністами та педагогами-музикантами минулого та сьогодення. Практика свідчить, що досвід кожного з них не має аналогів у китайській і світовій фортепіанній практиці. Такий досвід вимагає вивчення, усвідомлення, подальшого впровадження в освітній процес фортепіанної підготовки студентів мистецьких закладів вищої освіти. Вивчення педагогічного й виконавського досвіду попередників є важливим для майбутнього піаніста, адже існує причинно-наслідкова залежність між минулим і сучасним, культурними цінностями й педагогічними ідеями, які спроможні витримати будь-які суспільні випробовування в різних історичних умовах.

У фортепіанному навчанні відомою в Китаї є методика відомого професора Данина Джао. Характерною особливістю його педагогіки є

орієнтир на зразки видатних виконавців, які потрібно слухати студентам у записах на дисках, а «секрети» технічності його студентів полягають у методичних рекомендаціях грати все спочатку повільно (але дуже точно), поступово прискорюючи темпи.

До того ж, у закладах вищої освіти Китаю у процесі підготовки піаністів велике значення на заняттях у класі надається аналізу відомих, «еталонних» інтерпретацій. Китайський дослідник Лань Сінь Дзюнь переконаний, що «характерною тенденцією фортепіанного навчання є орієнтир виконавців на світові авторитети піанізму у майстерності виконання творів великих композиторів, зафіксованих в аудіо та відеозаписах. Наслідування 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» (Лань Сінь Дзюнь, 2019, с. 56).

Крім того, Х. Сюй (Ху, 2004) припускав, що під час викладання музичного стилю викладачі повинні надати ширшу перспективу, порівнюючи музику з іншими видами мистецтва, включаючи літературу, драматургію та живопис. Д. Голдблатт і Л. Браун (Goldblatt, Brown, 1997) стверджували, що різні види мистецтва, такі як живопис, фотографія, кіно, відеомистецтво, архітектура та скульптура, дають різні уявлення про художній стиль, який може слугувати стилістичним судженням музикантів. На підтримку цього поняття взаємодії або перехресних посилянь між видами мистецтва, К. Пламмерідж (Plummeridge, 2001) підкреслив спільність видів мистецтва в тому, що вони поділяють характеристики «образності, креативності та самовираженості. А відтак, у процесі підготовки піаністів-виконавців у Китаю активно використовується метод ознайомлення з іншими видами мистецтва того самого періоду

Запам'ятовування є важливою навичкою для тих, хто навчається грі на фортепіано. А. Вільямон (Williamon, 2002, с. 113) зазначав: «Виконання

музики з пам'яті може бути надзвичайно вимогливим. Виникає не лише початковий виклик – зберегти тисячі нот і складних музичних конструкцій, але й настільки ж складне завдання запам'ятати та виконати їх у стресових виконавських ситуаціях».

Запам'ятовування можна обговорювати з різних точок зору. П. Бак (Buck, 1944) та Дж. Слобода (Sloboda, 2001) припустили, що пам'ять можна розділити на функції розпізнавання та пригадування, де «розпізнавання іноді називають власною пам'яттю; пригадування трапляється, коли ми щось у думках шукаємо» (Buck, 1944, с. 55). Дж. Слобода (Sloboda, 2001, с. 539) пояснив, що розпізнавання – це сприйняття узгодження «інформації з раніше збереженою інформацією» (Sloboda, 2001, с. 539), тоді як згадування – це відтворення «або в уяві, або в поведінці, раніше пережитої послідовності» (Sloboda, 2001, с. 540).

Дж. Дансбі (Dunsby, 2001) виділив чотири типи пам'яті: пригадування, відтворення, розпізнавання та повторне навчання. Р. Райдаут (Rideout, 1992) посилався на слухові, зорові та кінестетичні моделі пам'яті. Р. Блісс (Bliss, 1989) зазначила, що існує безліч методів запам'ятовування і що жоден піаніст не покладається виключно на один.

За словами М. Брі (Bree, 1969), метод Лещетізького підкреслював запам'ятовування як найкращий спосіб назавжди «придбати» новий твір, оскільки він породжує почуття впевненості.

А. Уільямон висловив обережність: «На жаль, не існує жодних переконливих доказів, які б свідчили про те, чи слухова, зорова чи кінестетична пам'ять або їх поєднання є найефективнішою чи створює найбільш безпечні запам'ятовувані вистави» (Williamon, 2002, с. 121).

У даному дослідженні виділено п'ять основних видів пам'яті, які використовуються в підготовці піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю: кінестетична, або тактильна та м'язова пам'ять; слухова пам'ять; зорова пам'ять; запам'ятовування на основі аналізу партитури; і запам'ятовування через тренування мозку. Але перед їх обговоренням варто

мати на увазі, що «Хоча виступи на пам'ять стали переважним звичаєм нашого часу, це не завжди було так і не є універсальною практикою. ... Запам'ятовування є важливою частиною навчання студента. Це вчить аналізу, веде до глибокого розуміння й ідентифікації музики та, загалом, загострює музичний розум. Виконання з пам'яті є бажаним, але зовсім необов'язковим. ... слід неодмінно заохочувати та керувати ним, але ніколи не наполягати особливо за наявності можливих негативних психологічних факторів» (Agay, 1981, с. 225).

Кінестетична, або тактильна та м'язова пам'ять. С. Браун (Brown, 1995) підтримував тактильне запам'ятовування для пальців. Дж. Вагнер (Wagner, 1996) та Л. Джордан-Андерс (Jordan-Anders, 1995) також визнали, що запам'ятовування включає тактильні тренування. Л. Філіпп рекомендував, що «спочатку слід встановити найпростіший правильний аплікатор» (Philipp, 1982, с. 61) і, як наслідок, запам'ятати. Г. Д'Абреу (D'Abreu, 1965) підкреслив важливість м'язової пам'яті. Р. Айелло та А. Вільямон зазначали, що «кінестетична пам'ять є цінною, допомагаючи нам виступати без рахунку» (Aiello, Williamon, 2002, с. 175). І. Ленглі пояснив, що метою «м'язової пам'яті є запам'ятовувати фізичне “відчуття” пасажу, який потрібно відтворити» (Langley, 1995, с. 40). Х. Нойгаус (Neuhaus, 1993) виступав за те, щоб піаністи використовували м'язову пам'ять, яку він вважав фізичною роботою запам'ятовування. Він додав, що спочатку слід прослухати звук, після чого розвинути м'язову пам'ять. П. Гіббс наголошував, що «м'язам легше досягати того, що чує внутрішнє вухо» (Gibbs, 1964, с. 333). Тим самим, Айелло та Вільямон застерігають, що «кінестетична пам'ять, здається, є тією, що найбільше ставиться під сумнів концертними піаністами» (Aiello, Williamon, 2002, с. 175). Хоча в цілому вона вважається відносно ненадійною, молоді студенти, як правило, найчастіше використовують її під час запам'ятовування твору.

Слухова пам'ять. Р. Айелло, А. Вільямон (Aiello, Williamon, 2002) та Л. Джордан-Андерс (Jordan-Anders, 1995) наголошували на важливості

слухання під час запам'ятовуванні твору. Г. Фостер (Foster, 1992) стверджував, що уважне слухання під час гри формує пам'ять. Р. Чаффі́н, Г. Імре́ і М. Кроуфорд (Chaffin, Imreh, Crawford, 2002) припустили, що слухова пам'ять і рухова пам'ять набагато важливіші за інші типи пам'яті. Слухове запам'ятовування в основному зосереджене на мелодійній та гармонійній пам'яті та загальному музичному звучанні. Г. Д'Абреу (D'Abreu, 1965) говорив про важливість розвитку слухової пам'яті як щодо мелодії, так і гармонії. С. Браун (Brown, 1995) виступав за декламування висоти тону для розвитку гармонійної пам'яті. І. Ленглі́ зазначав, що «слухова пам'ять – це розумова реалізація звуків, що видаються під час виконання» (Langley, 1995, с. 40). Х. Нойгаус (Neuhaus, 1993) та П. Гіббс (Gibbs, 1964) підтвердили, що, розвиваючи свою музичну пам'ять, піаністи повинні слухати звук гри. Дж. Хофманн (Hofmann, 1976) наголосив на важливості повторення для того, щоб почути та інтерналізувати твір.

Зорова пам'ять. Дж. Вагнер (Wagner, 1996), Р. Айелло та А. Вільямон (Aiello, Williamon, 2002) визнавали роль зорової пам'яті, як і Л. Джордан-Андерс (Jordan-Anders, 1995). Підкреслюючи важливість зорової пам'яті, С. Браун (Brown, 1995) та Г. Д'Абреу (D'Abreu, 1965) посилаються на розвиток чогось подібного до фотопам'яті. Р. Блісс (Bliss, 1989) також наголосив на перевагах фотопам'яті. І. Ленглі́ вважав, що «зорова пам'ять – це здатність точно запам'ятовувати, як "виглядає" письмове позначення» (Langley, 1995, с. 40).

Аналіз партитури як основи запам'ятовування. Д. Егей́ стверджував, що «основою запам'ятовування є аналіз, планомірне, систематичне зусилля з організації різних аспектів та елементів музики у відмінні візерунки, образи та відносини, які розум здатний зберігати та реконструювати краще та легше, ніж безліч нечітких шматочків інформації» (Agay, 1981, с. 220). С. Браун (Brown, 1995) виступав за формальний аналіз, тоді як Дж. Вагнер (Wagner, 1996) рекомендував аналіз зв'язків між різними розділами та базовою структурою твору. Він припустив, що розуміння фізіології мозку є важливим,

і особливо те, як мозок розробляє шляхи, щоб зв'язати одну дію з наступною. Л. Філіп стверджував, що «перехід від ноти до ноти, фрази до фрази та гармонії до гармонії також навчить студента не давати розуму відходити від нот» (Philipp, 1982, с. 61). Р. Блісс висвітлив аналіз музики з теоретичної точки зору, рекомендуючи студентові «бути в курсі кожного елемента; візерунків пальців, гармонійної прогресії, інверсії акордів тощо» (Bliss, 1989, с. 48). А. Вілламон виступає за те, що «музикантів слід заохочувати розробляти власні аналітичні стратегії та інтегрувати їх на ранніх етапах навчання. Це дозволить їм розпізнавати й упевнено покладатися на важливі орієнтири у творі, на які вони можуть посилатися в міру прогресу виступу або які допоможуть їм відновити виступ, який несподівано зупинився» (Williamon, 2002, с. 124). Дж. Рінк припустив, що ретельне аналітичне дослідження важливо не тільки для вирішення концептуальних чи технічних проблем, але й «для запам'ятовування та боротьби з тривожністю щодо результативності» (Rink, 2002, с. 39).

Запам'ятовування за допомогою тренування мозку. Л. Джордан-Андерс (Jordan-Anders, 1995) стверджував, що запам'ятовування музики передбачає тренування функцій лівої та правої півкуль мозку, і що під час вивчення твору корисно пам'ятати про те, як мозок розробляє шляхи для того, щоб зв'язати одну дію з наступною. Далі Р. Айелло та А. Вільямон пояснили, що «пальці є слугами мозку; вони виконують дію, яку наказує мозок» (Aiello, Williamon, 2002, с. 175). Е. Ленглі (Langley, 1995) зазначав, що свідомий розум використовується для запам'ятовування. Р. Блісс зауважив, що для розвитку здатності запам'ятовування за допомогою мозку можна застосовувати певні процедури: «запам'ятовувати кожен руку окремо; грати однією рукою, а думати другою; розіграти весь твір у своїй уяві, подалі від клавіатури; проаналізувати акорди» (Bliss, 1989, с. 48). С. Браун (Brown, 1995) та Г. Д'Абреу (D'Abreu, 1965) припустили, що певні види діяльності можуть покращити здатність запам'ятовувати, керуючи мозком. Браун запропонував контрольний список пам'яті, який включає цифрову пам'ять,

практику крісла з пам'яті, повільну практику з пам'яті та запис нотації. Г. Д'Абреу (D'Abreu, 1965) запропонував кілька методів запам'ятовування, таких як запам'ятовування подалі від клавіатури та запам'ятовування за розділами. Дж. Хофманн припустив, що «мовчазне читання твору подалі від фортепіано», (Hofmann, 1976, с. 24) може бути корисною технікою запам'ятовування. Г. Фостер (Foster, 1992) прокоментував проблему втрати пам'яті та запропонував кілька методів їх запобігання, включаючи контрольні точки пам'яті.

Прикладна фортепіанна педагогіка Сінді була офіційно заснована у 2001 році професором Сінді в Сінхайській консерваторії в Китаї. Сучасна практика Сінді має три основні взаємозалежні підрозділи, як-от:

1) відкрите навчання для професійних гравців на фортепіано, викладачів музики та аматорів у різних музичних школах у різних регіонах по всьому материковому Китаю;

2) вища освіта для всіх студентів музичної освіти, які навчались у Сінхайській консерваторії в м. Гуанчжоу, Китай;

(3) зарубіжне франшизне навчання у спільній місцевій музичній школі в Америці та Австралії.

Професор Сінь описує власний спосіб викладання фортепіано як революційний. Дана методика орієнтована на викладання філософії «щасливого навчання фортепіано, навчання фортепіано на основі інтересів, прискореного навчання фортепіано та творчого навчання фортепіано». На підставі такої філософії чітко визначено пріоритети в розвитку навичок навчання інтересу, креативності та здібностей до співпраці.

Згідно з означеною методикою у край важливо, щоб навчання здійснювалося через репертуар, що тісно пов'язаний із повсякденним життям студента, з метою оптимізації музичних уподобань студента шляхом навчання гри на фортепіано.

Опубліковано 62 підручники, які використовуються для вирішення різноманітних питань, необхідних для тих, хто навчається, на всіх рівнях.

Згідно з різними цілями навчання, професор Сінґ класифікував свої 62 книги на 12 серій, зокрема (1) фортепіанна освіта для раннього дитинства; (2) фортепіанна освіта для школярів; (3) фортепіанна освіта для дорослих; (4) основи фортепіано; (5) виконання на фортепіано; (6) спів-гра з фортепіано; (7) фортепіано для чотирьох рук; (8) фортепіанний супровід; (9) транспозиції на фортепіано; (10) фортепіанна композиція; (11) фортепіанна гармонія та (12) джазове фортепіано.

У результаті аналізу реалізації означеної інноваційної методики та її теоретичного забезпечення зауважимо, що повний набір книг відрізняється всебічністю, гнучкістю, різноманітністю та практичністю. Наголосимо, що основним ядром є здатність мотивувати, культивувати, активізувати, розвивати та зберігати інтерес до музики як у вчителів, так і в учнів.

Згідно з методикою прикладної фортепіанної педагогіки Сінді, теоретичні основи вводяться учням на початку вивчення фортепіано, наскільки це можливо. На думку автора методики, вимагає, щоб навчання містило зручну для слідування структуру, стислі інструкції та широкий репертуар, різні інтуїтивні приклади та достатнє забезпечення прогресивних вправ відповідно до кожного навчального пункту.

Цікавим є той факт, що дана методика передбачає формування майстерності співу, оскільки, як вважає автор, більшості піаністів складно одночасно співати та здійснювати музичний супровід, а тому ключовим моментом навчання є одночасне навчання співу та гри, при чому для всіх, а не лише для талановитих та обдарованих.

Професор Сінді переконаний, що «справжні знання» – це не лише ті, які можна побачити, почути, запам'ятати, але й ті, які можна застосувати.

До того значимим, як нам видається те, що автор методики вважає незаперечною практичну цінність навчання. Що стосується фортепіанної освіти, Сінґ усвідомлює, що більшість тих, хто навчається за загальноприйнятими методами, практикуються лише з двох причин, а саме: збір сертифікатів або трофеїв і вдосконалення їх техніки гри на догоду своїм

вчителям і батькам. Відповідно, вчений розглядає цей тип навчання фортепіано як тягар для того, хто навчається, фізичний і психічний.

Для Сінь цінність музичної освіти повинна породжуватися з її корисності, тобто розважати, розслабляти та задовольняти того, хто навчається, шляхом систематичного та професійного навчання за допомогою просто структурованих, швидко схоплюваних, менш технічних, самонагороджувальних і творчих методів.

Відповідно до інструкцій Сінді, студентам дозволено вибирати улюблені мелодії для тренувань, імпровізації та навіть супроводжувати під час співу. Більшість їхніх улюблених мелодій є зручними, популярними та простими для співу. Отже, заняття на фортепіано вже не є обов'язком.

Освіта має бути спрямована на виявлення її справжності. У випадку Сінь справжність освіти трактується як практичність. Він продовжує відстоювати думку про те, що фортепіанна освіта повинна включати навчання людей співати, грати та імпровізувати разом, а не окремо. Однак, структура методики навчання повинна починатися з найпростіших понять і найпростіших вправ; поступове культивування послідовного досвіду навчання, який охоплює спів, гру та імпровізацію.

Багато студентів, які навчалися за методикою Сінді, погоджуються, що гра на фортепіано за допомогою цього прискореного методу зробила суттєві зміни у способі їх життя. Ті, хто має основні знання фортепіано, тепер звільнені від музичних партитур і можуть грати на слух, тоді як ті, хто не має музичного фону, можуть грати свою музику, улюблені мелодії з простими імпровізаціями в якості супроводу.

Отже, можемо стверджувати, що китайська фортепіанна освіта має у своєму арсеналі значну кількість методів, які уможливлюють ефективно та якісно готувати піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти.

В Україні викладачі мистецьких закладів вищої освіти у процесі підготовки піаністів-виконавців використовують низку методів, як: базові, до яких віднесено вивчення творів за програмою; ескізне опрацювання творів;

читання з листка; транспонування; підбір на слух; ілюстративний, здебільшого показ та словесний, як правило, дискутування; невербальні методи, зокрема жестикуляцію та підспівування); дидактичні, до яких включено словесно-ілюстративний, репродуктивний, репродуктивно-варіативний, проблемно-пошуковий, спостереження, аналіз, проєктування, моделювання, імпровізацію; загальнонаукові, до складу яких входять аналіз, узагальнення, систематизація, синтез, порівняльний аналіз, рефлексія, та специфічні музичні, серед яких відзначаються зорове охоплення нотного тексту на кілька тактів наперед, слухове уявлення, слуховий аналіз, слухове регулювання, наслідування, спрощення фактури музичного твору, творча адаптація музичного твору (Рис. 2.2).

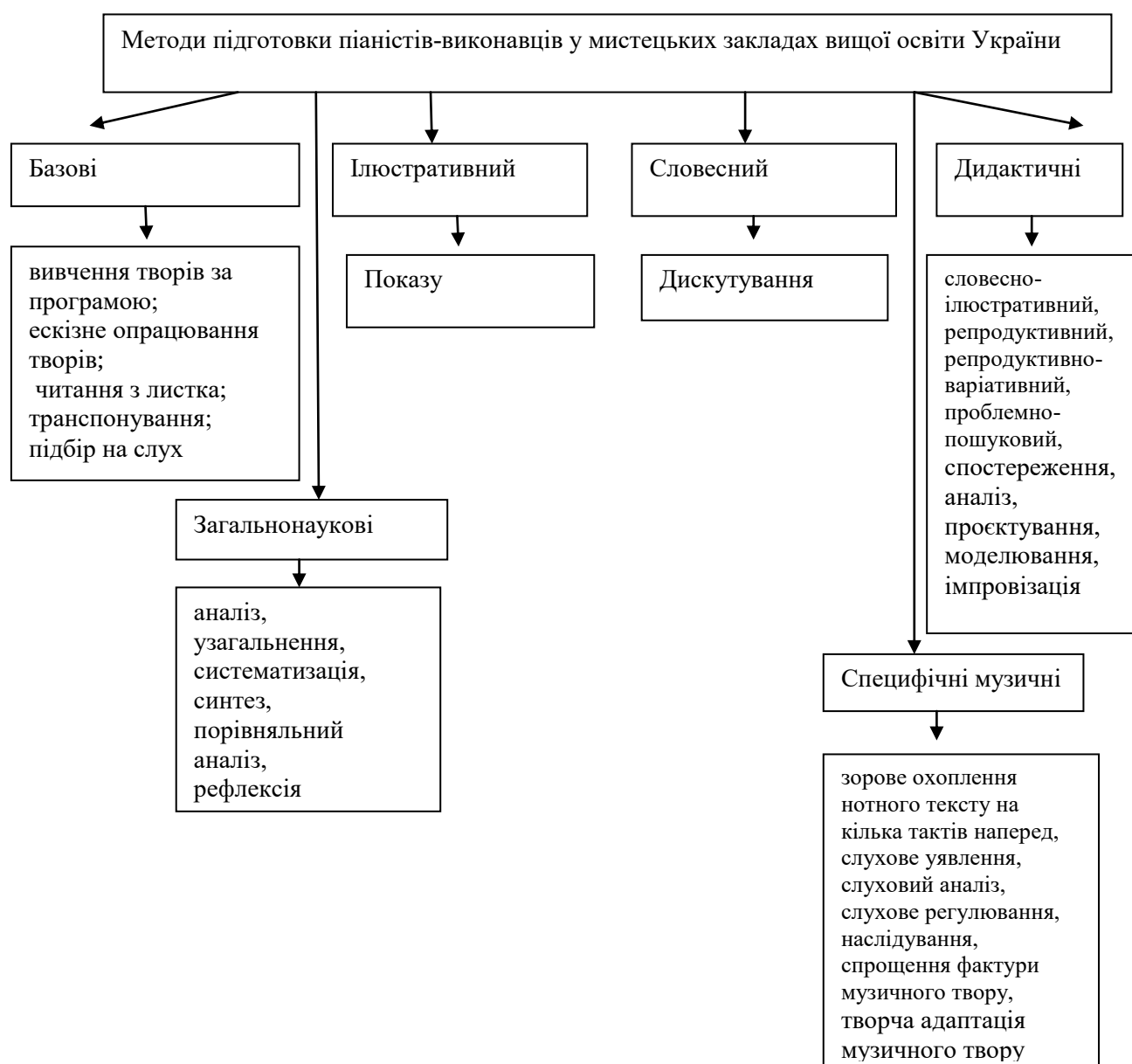


Рис. 2.2. Методи підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти України

Доцільним, як нам видається, є звернення викладачів фортепіанного навчання до ескізного вивчення музичних творів. Ескізне (від французького *esquisse* – попередній начерк, нарис) виконання творів – це одна зі специфічних форм діяльності, що є в арсеналі музикантів. У такому випадку вивчення матеріалу призупиняється раніше, тобто не доводиться до повної довершеності. Переконані, що така форма навчальної діяльності є проміжною між читкою нот з листа й досконалим засвоєнням музичного твору. І. Таран зазначає, що «останнім рубежем ескізного вивчення твору є етап, на якому виконавець охоплює в цілому задум твору, отримує художньо-достовірну уяву про нього та, як виконавець, може впевнено (хоча й не повністю з технічною відшліфованістю) передати цей задум на фортепіано (Таран, 2015, с. 246).

Ескізним знайомством із фортепіанним твором передбачається свідоме недоведення виконання до можливого рівня досконалості. А відтак, у такому контексті звільняється час для ознайомлення з новою музикою. Водночас, слід пам'ятати, що даним методом не ставиться мета вивчити твір напам'ять і довести його до технічної виконавської досконалості. Так, М. Фейгін пояснює означений метод так, що робота піаніста полягає у зоровоклавіатурній обробці та рідше в уявному озвученні нотного запису. У зв'язку з цим переважає розгляд різних проблем техніки прочитання незнайомого нотного тексту. Тобто можемо стверджувати, що засвоєння відбувається на іншому рівні, аніж у процесі ретельного вивчення твору. «Чим більший об'єм того, що треба вивчити, тим більше матеріалу має пройти через свідомість піаніста, який повинен тільки ознайомитись з твором, але в жодному разі не завчати його» (Фейгін, 1971, с. 35). При чому, як наголошує І. Таран, процес ознайомлення з твором припиняється в той час, коли студент досягнув художній зміст і може зіграти по нотах – грамотно, емоційно наповнено та свідомо. (Таран, 2015, с. 246).

У контексті нашого дослідження є важливим визначити, який зміст вкладається в поняття музичне читання. Читання з листа – (франц. *A livre*

ouvert) – виконання музикантом на інструменті або голосом незнайомого йому твори за його нотним записом без попереднього розучування, в темпі та з виразними відтінками, за можливості відповідають побажанням автора і змісту музики (Музыкальная энциклопедия, 1973–1982).

У науковій літературі наявні різні трактування даного поняття. Так, Т. Качарова (Качарова, 2006) у своєму дисертаційному дослідженні наводить визначення означеної дефініції різних авторів (див. Таблиця 2.8)

Таблиця 2.8

**Трактування сутності методу «читання з листа» (за Т. Качаровою)
(Качарова, 2006)**

Автор	Трактування
М. Фейгін	охоплення в загальних рисах змісту музики, виконання її в цілому, хоча б і наближено
Р. Верхолаз	уміння швидко грати абсолютно новий, незнайомий твір
Л. Горелашвілі	уміння гри з листа передбачає художнє виконання по нотах незнайомих творів, осягнення при першому ж прочитанні його характеру, структури, емоційно-образного ладу
В. Сраджева	вид музично-виконавської діяльності, націлений на втілення художнього змісту твору без попереднього його розучування
Ф. Брянская	виконання незнайомої п'єси в темпі й характері, близькому до необхідного, без попереднього, навіть фрагментарного програвання на інструменті. Таке виконання повинно бути безперервним
К. Цатурян	наскрізне програвання-виконання невідомого або маловідомого твору з метою сформулювати в умовах приблизного відтворення нотного запису початковий художній образ на основі розкриття емоційно-сміслового змісту музики

На наш погляд, у визначенні читання з листа повинні відображатися художній зміст твору, специфічні особливості процесу – гра без попереднього розучування й безперервність виконання, а також вказівку на музичний матеріал, який не грався раніше. Саме тому читання нот з листа – це різновид музичної виконавської діяльності, особливістю якої є

безперервність процесу гри, а метою – розкриття при першому ж озвучуванні в загальних рисах художнього змісту твору, який раніше не грався.

У професійно-виконавській підготовці майбутнього піаніста важливе місце посідає проблема якісного добору акомпанементу на слух. Розвиток музичного слуху студента залежить від оволодіння ним низки навчальних дисциплін, у тому числі сольфеджіо, теорія музики, гармонія, та професійної спрямованості занять із дисциплін, які спрямовані на практичне оволодіння грою на музичному інструменті. Так, приміром, такою дисципліною може стати «Акомпанемент». На заняттях означеної навчальної дисципліни можливим є сформулювати у студентів необхідні для слухового добору знання, уміння й навички.

Потрібно наголосити, що окремі збірки пісень не відповідають сучасним вимогам, а редакція нотного матеріалу за новими навчальними програмами не завжди влаштовує викладачів, а тому виникає необхідність переробки нотного матеріалу або взагалі акомпанементу за гармонічними функціями.

Під час оволодіння слуховим добром пропонуються такі види роботи:

- набуття слухового досвіду;
- активний розвиток внутрішньо-слухових уявлень;
- оволодіння музичним інструментом або голосом;
- практичне застосування необхідних знань з гармонії та теорії музики.

Подамо алгоритм використання методу добору на слух, який складається з чотирьох кроків, як-от:

- Розпізнавання.
- Запам'ятовування.
- Відтворення.
- Коригування результатів.

Так, відбувається формування слухо-моторних уявлень піаніста, які допомагають йому обирати правильний шлях не тільки в доборі на слух, але й читанні нот з листа та транспонуванні.

Аналіз практичної роботи показав, що більшість педагогів вважають добір на музичному інструменті достатньо важливим компонентом для формування компетентностей, необхідних для подальшої успішної практичної діяльності.

Переконані, що таке поетапне формування навичок добору на слух дає змогу значно покращити професійне озброєння майбутніх піаністів необхідними компетентностями.

Щодо словесних методів, то вони орієнтовані на передачу студентам навчальної інформації, яка стосується основ художнього аналізу, історичного розвитку виконавського мистецтва, оцінки та прогнозування власного виконавського розвитку. Найбільш дієвим у процесі фортепіанного навчання студентів, на наш погляд, є метод дискутування. Він, окрім отримання інформації, змушує студентів думати, відстоювати власну точку зору, що, у свою чергу активізує власні знання й музичний досвід.

До дидактичних методів нами було віднесено пояснювально-ілюстративний, репродуктивний, частково-пошуковий, проблемно-пошуковий, творчий. Так, пояснювально-ілюстративний метод спрямований на розвиток абстрактного мислення, містить словесну, наочну та практичну сторони, а також спосіб стимулювання (похвали й засудження, заохочення й покарання, змагання тощо). У свою чергу, репродуктивний метод є багаторазовим повторенням окремих прийомів і епізодів задля розвитку автоматизму дій. Важливим є і частково-пошуковий метод, який уможливорює часткове розв'язання завдання, що ставиться перед студентом, приміром, визначення аплікатури, зміни міху, гармонічного аналізу та ін. І ще один – проблемно-пошуковий метод, який передбачає самостійне знаходження студентом єдиного правильного розв'язання проблеми, або із декількох запропонованих варіантів вибір одного, який і створює проблемну

ситуацію. А творчий метод уможливлює самостійне вирішення студентом технологічних і художніх завдань у тому чи іншому творі.

Переконані, що могутнім засобом впливу на студента є показ твору педагогом. Так, О. Алексєєв зауважує: «Грати твір важливо тому, що зміст будь-якого, навіть самого простого твору не можна у всій його повноті передати словами або будь-яким іншим способом. Якби це було можливо, про музику не можна було б говорити як про особливий вид мистецтва, що має специфічні виражальні засоби» (Алексєєв, 1971, с. 49).

Без сумніву, якісне виконання збагачує студента яскравими художніми враженнями та стимулює до подальшої самостійної роботи. Проте, слід пам'ятати, що занадто частий, не точний, із великою кількістю помилок, без уваги до культури звуку та багатьох інших складових професійного виконання, показ має негативні наслідки: він гальмує ініціативу студента, закріплює в його свідомості неправильне звучання й утверджує можливість недосконалого виконання.

Поряд із вищевикладеними методами у практиці фортепіанного навчання студентів активно використовуються невербальні методи: жестикуляція (так зване «диригування») та підспівування, які дають змогу впливати на студента безпосередньо під час виконання: активізувати, емоційно заразити тощо.

Вагому роль у фортепіанному навчанні студентів відіграє проєктна діяльність. На думку Н. Мозгальнової, ефективність проєктивних методик у музичній освіті зумовлена такими положеннями, як-от:

- проєктивні методики є особистісно орієнтованими, а саме означений аспект навчання є одним з основних у мистецькій, зокрема фортепіанній галузі;
- навчання під час реалізації проєкту самовмотивоване, орієнтоване на підвищення інтересу до майбутньої професійної діяльності;
- у проєктних методиках взаємовідносини між викладачами та студентами суттєво відрізняються від традиційних методів музичного навчання, що уможливлює якісний контроль та оцінку досягнутих результатів.

Важливим для фортепіанного навчання є те, що технологія проєктування передбачає поетапне планування й послідовне втілення елементів концертно-просвітницької, науково-дослідної діяльності в освітній процес; а також діагностичні процедури, які визначають критерії, показники та інструментарій для вимірювання результатів діяльності; розв'язання будь-якої виконавської або методичної проблеми на основі використання різноманітних форм, методів, засобів навчання гри на музичному інструменті, а також інтеграції мистецьких знань, розвитку виконавських умінь і навичок (Мозгальова, 2011, с. 235).

Таким чином, можемо підсумувати, що і китайські, і українські мистецькі заклади вищої освіти мають у своєму арсеналі потужний перелік методів фортепіанного навчання, які дозволяють підвищувати якість і ефективність освітнього процесу. Узагальнений порівняльний аналіз методів подано в Таблиці 2.9

Таблиця 2.9

Провідні методи підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України

Китай		Україна	
Традиційні	вправи, вивчення творів за програмою, прослуховування музики композиторів, які були сучасниками композитора, якого вивчали; демонстрація музичних творів викладачами; прослуховування записів конкретного твору, який вивчається, та інших творів того самого композитора; ознайомлення з іншими видами мистецтва того самого періоду; запам'ятовування через слухову, зорову, кінестетичну та аналітичну пам'ять; прослуховування записів професійними виконавцями; відвідування живих виступів; запис студентами власної гри та подальше її критичне оцінювання	базові	вивчення творів за програмою; ескізне опрацювання творів; читання з листка; транспонування; підбір на слух; ілюстративний (показу) та вербальний (словесного пояснення); невербальні методи (жестикуляція та підспівування)
		дидактичні	словесно-ілюстративний, репродуктивний, репродуктивно-варіативний, проблемно-пошуковий, спостереження, аналіз, проєктування, моделювання, імпровізація
		загально-наукові	аналіз, узагальнення, систематизація, синтез, порівняльний аналіз, рефлексія

Іннова-ційні	метод прикладної фортепіанної педагогіки Сінді	специфічні музичні	зорове охоплення нотного тексту на кілька тактів наперед, слухове уявлення, слуховий аналіз, слухове регулювання, наслідування, спрощення фактури музичного твору, творча адаптація музичного твору
--------------	--	--------------------	---

Отже, можемо стверджувати, що в обох країнах використовуються базові (вивчення творів за програмою, показ) та специфічні музичні.

2.3. Технології підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України

Застосування освітніх технологій у підготовці випускників, зокрема піаністів-виконавців, на вищому щаблі освіти дозволяє оптимізувати процес навчання, підвищити ефективність, розвивати творче мислення студентів, стимулювати його активність та ініціативу на заняттях, самостійно знайти рішення певного навчального завдання.

Особливість застосування освітніх технологій у межах навчання студентів-піаністів полягає в тому, що впровадження означених технологій має бути тісно пов'язане з процесом освоєння певних музичних творів, а також теоретичного матеріалу, безпосередньо пов'язаного з тематикою освітнього процесу (вивчення творчості композитора, методики виконання музичних творів, загальної та музичної культури певного історичного періоду тощо). До того ж, під час упровадження освітніх технологій в освітній процес студентів-музикантів необхідно враховувати творчу спрямованість студентів, їх прагнення до концертної та публічної діяльності.

У результаті аналізу наукової літератури з досліджуваної проблеми та практичного досвіду підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України нами було виявлено такі технології, як музичного виконавства в Китаї та задачна, особистісно-орієнтована, інтеграційна, технологічної підготовки в Україні.

Охарактеризуємо означені технології. Так, у Китаї, не дивлячись на високий рівень розвитку сучасних технологій, у процесі фортепіанної підготовки вони майже не використовуються. Зауважимо, що зрідка можна зустріти використання мультимедійних технологій. А загалом широко використовується традиційна технологія музичного виконавства, яка спрямована на формування правильної та доскональної техніки виконання музичних творів.

Водночас у літературі зустрічаємо велику кількість різноманітних теорій викладання техніки. В. Краузе зазначав, що основними принципами техніки є «дивитися, слухати й торкатися» (Krause, 1972, с. 19). Він стверджував, що спосіб натискання клавіш – це фізичний процес, який впливає на якість тону, що виникає. Р. Колвелл стверджував, що рухи, що сприяють цьому фізичному процесу, сприймаються не тільки оком, але й «органами дотику й руху. І в музиці ми чуємо рух, але це дивний тип руху, бо нічого не рухається» (Colwell, 1991, с. 80).

Обговорюючи вивчення техніки, багато науковців підкреслювали важливість розумового й фізичного розуміння означеного поняття. Т. Філден припустив, що «бажано знання м'язових процесів», як і «глибоке вивчення дивовижного механізму рук», метою чого є «психічний і нервовий контроль усіх рухів, на які здатні чудові знаряддя праці» (Fielden, 1949, с. 10). Відомий піаніст Шнабель стверджував, що техніка є тією здатністю, яка дозволяє нам встановити «канали між «душею» і «тілом»» (Wolff, 1979, с. 23) під час інтерпретації партитури. П. Бак зазначав, що «техніка може бути як розумовою, так і м'язовою» (Buck, 1984, с. 23). Дж. Ласт стверджував, що «швидкість і сила можуть бути досягнуті лише за допомогою фізичної дисципліни рук, рук і пальців, тоді як тональний контроль в основному досягається за допомогою розумової дисципліни, за якої вуха й пальці повністю налаштовані» (Last, 1980, с. 2). М. Услер підкреслював, що технічні вказівки повинні включати розумову практику, тобто уяву звуку до створення тону (Uszler, 1992, с. 585).

Окрім таких широких підходів, існує безліч інших, деякі з яких є «видимими», а інші «невидимими» або непомітними, оскільки їх можна лише «відчути». У літературі можна виділити п'ять основних підходів до техніки. Перший стосується пози рук і фізичного руху пальців, зап'ястя, рук і плечей; друга – це природний баланс, напруга й розслаблення; третя – якість дотику й тональності; четверта – психічне пізнання; а п'ятий стосується технічних вправ.

Поза рук і фізичний рух пальців, зап'ястя, рук і плечей.

Існує значна кількість наукової літератури щодо важливості постави рук і положення сидячи. Правильна постава руки особливо важлива під час виконання на фортепіано (Bree, 1969; Taylor, 1979; James, 1994; Bosanquet, 1987; Wolff, 1979; Tarchalski, 1994). Так, М. Брі (1969) зазначав, що метод Лещетізького передбачає певне положення рук, згідно з яким зап'ястя повинно триматися нижче суглобів, а палець настільки вигнутий, щоб кінчики суглобів торкалися 39 клавіш вертикально. Р. Парнкатт і М. Труп (Parncutt, Troup, 2002) зазначили, що два інших відомих викладача фортепіано, Отто Ортманн (1889–1979) та Йозефф Гейт (1913–1967), також виступали за ідею правильного положення рук і пояснили, що вертикальний дотик служить для зменшення дистанції пальців надає можливість кінчикам пальців грати з правильною м'язовою силою.

За словами М. Джеймса (James, 1994), Бах вважав за краще своїх учнів учить грати дугоподібними, а не плоскими пальцями. Б. Сакс та Б. Айфе (Sachs, Ife, 1981) наголошували на важливості й вимогах до правильного положення рук та ефективного руху рук у обидва боки, вгору та вниз по клавіатурі; вони також зауважили на важливості правильної аплікатури. Х. Тейлор підкреслював важливість постави не лише з точки зору положення руки, але й способу утримання тіла в позиції, наголошуючи, що «поза – це головне у проблемі таланту» (Taylor, 1979, с. 25). Звертаючи увагу на позу тіла, він посилався на голову, шию, м'язи, плечі та руки. Л. Філіпп (1982) заявив, що важливо «тримати своє

природне положення з гнучким тілом. До того ж, слід зберігати вільне зап'ястя та плаваючий лікоть» (Philipp, 1982, с. 8).

Що стосується впливу фізичних рухів на тональну продукцію, П. Роулі стверджував, що «те, що ти робиш [з точки зору фізичного руху] до відтворення ноти, впливає на тон, а те, що робиш після, впливає на довжину звуку» (Rowley, 1989, с. 31). Очевидно, існує ціла низка різних думок щодо руху пальців, рук, зап'ястя та плечей і загальної постави тіла. Тоді як одні виділяють окремі рухи, інші підкреслюють комбіновані рухи різних частин руки, зап'ястя та пальців. З тих, хто підкреслює окремі рухи пальців і руки, Бах і Гендель вважали, що вага лише пальців є достатньою, але, можливо, це було пов'язано з механізмом тогочасних інструментів і не стосується сучасного фортепіано (Fielden, 1949). Г. Кочевницький і І. Мак-Колсон висловили думку, що піаністи повинні концентруватися на відчуттях рухів пальців, і рекомендували відчувати пальці «ясно й чітко» (Kochevitsky, McCallson, 1989, с. 30).

Що стосується рухів руки, Бетховен виступав за використання руки як резервної сили. Видатний учитель Людвіг Демпе (1825–1890) також уважав, що скидання балансу руки дає кращий тон (James, 1994). Серед тих, хто виступає за важливість поєднаних фізичних рухів верхніми кінцівками, наголошуються на різних поєднаннях, таких як пальці та руки; пальці та зап'ястя; кисті та руки; зап'ястя, кисті та пальці; руки та зап'ястя; і пальці і плечі. Всі ці фізичні рухи проводяться для впливу на тональну продукцію. Дж. Ласт (Last, 1980) наголосив на поєднанні пальців і рук і заявив, що кінчики пальців виробляють теплий спів, а легка рука допомагає пом'якшити тон. Д. Елдер (Elder, 2003a), М. Джеймс (James, 1994), Г. Кочевницький (Kochevitsky, 1967) та Х. Тарчальські (Tarchalski, 1994) висловлювали подібні ідеї.

М. Брі (Bree, 1969) окреслив поєднані рухи пальців і зап'ястя, посиляючись на метод Лещетизького, що грає на стаккато, використовуючи тиск на зап'ястя, який підкидає пальці вгору. Г. Кіорпес згадував про підхід

Корто до фортепіанної техніки, який виступав за «пружне зап'ястя та вільні рухи ліктями та плечима» (Kiorpes, 2005, с. 29). Ф. Вільсон та Ф. Роменн (Wilson and Roehmann, 1992) припустили, що між рукою та зап'ястям існує складна взаємодія, а Г. Кочевницький (Kochevitsky, 1967) стверджував, що рух полягає в контрольованому вільному падінні з руки на руку.

Досліджуючи рухи пальців, рук, зап'ястя, рук і плечей у цілому, Д. Елдер рекомендував «метод Калькбреннера», який використовував Шопен, підкреслюючи, що користуватися лише зап'ястям неправильно, і що учні повинні використовувати передпліччя та надпліччя на додаток до зап'ястя, кисті й пальців» (Elder, 2003a, с. 12). За даними Д. Елдера (Elder, 2003a), віртуозний піаніст Вальтер Гісекінг (1895–1956) виступав за рух від плечей і пальців. М. Джеймс (James, 1994) і Х. Тархальський (Tarchalski, 1994) посилалися на Людвіга Деппе, який виступав за техніку поєднання обох рук і пальців для гри від плеча до кінчиків пальців. Наголошуючи на поєднаному русі рук і пальців, Деппе навчив своїх учнів користуватися еластичними руками та «злегка спирати пальці на поверхню клавіш» (Філден, 1949, с. 3). Деппе також писав про поєднаний рух руки та зап'ястя, який повинен включати «округлі та плавні рухи, обертання передпліччя та надпліччя й еластичне та гнучке зап'ястя» (Kochevitsky, 1967, с. 8).

Нарешті, В. Краузе (Krause, 1972) вважав, що музику на фортепіано слід виконувати за допомогою механізму «витягування» опускання верхніх кінцівок і механізму «штовхання», що рухає різні частини тіла вгору. Також було багато написано про те, як м'язовий рух рук – за участю м'язів, суглобів, сухожилів та зв'язок – впливає на фортепіанне виконання.

Думки з цього приводу дещо розходяться. В. Краузе стверджував, що «різні частини м'яза, розташовані поруч, прекрасно здатні працювати самостійно ... м'яз не завжди проходить лише над одним суглобом ... є численні м'язи, пов'язані з двома і навіть більше суглобами» (Krause, 1972, с. 46). Він додав, що «напруга м'язів, яка працює не проти інших м'язів, а

проти зв'язок, забезпечуючи тим самим стійкість, часто необхідна в нашій техніці» (Krause, 1972, с. 58).

П. Гріс зазначав, що техніка фортепіано передбачає контроль м'язів, кісток і сухожилів; він наголосив на важливості м'язових процесів як «плавного поєднаної серії жестів» (Gries, 1978, с. 41). Він зауважував, що м'язи, що контролюють палець, не лише генерують рух пальцем, але й налаштовують палець (або активізують його) для передачі руху або сили через його скелетну структуру (кістки та миттєво знерухомлені суглоби між ними). Такі рухи залежать від багатофункціональної здатності м'язів, які контролюють малі важелі.

Ідеї П. Бака (Buck, 1944) подібні до ідей Г. Кочевиського, який відзначав, що «кожен м'яз, сухожилля, суглоб і зв'язка мають своїх представників у руховій області» (Kochevitsky, 2004, с. 167) і підкреслив важливість «відчуттів від рухів ігрових частин, м'язів і суглобів, дотик пальцем» (Kochevitsky, с. 124), оскільки «всі відчуття від рухів периферичних органів, а також тактильні відчуття передаються через аферентні нервові волокна» (Kochevitsky, с. 134).

Г. Кочевиський також згадав про «тактильні відчуття» (Kochevitsky, 2004, с. 151) і припустив, що «ланцюгова реакція є основою плавних рухів» (Kochevitsky, 2004, с. 170). Х. Тейлор вважав, що «пальці є ланкою ланцюга координації [з клавіатурою]» (Taylor, 1979, с. 57).

Низка письменників обговорювали техніку, пов'язану з гімнастикою пальців і рук, та хореографічні рухи. Застосовуючи ідею гімнастичного та хореографічного руху до фортепіанної техніки, П. Гріс зауважив, що завданням «музичного виконання є встановлення почуття руху» (Gries, 1978, с. 37). М. Джеймс (James, 1994) та А. Куллак (Kullak, 1972) наголосили на важливості гімнастичних вправ для розвитку пальців, щоб піаніст міг виконувати уривки технічної складності. П. Бак (Buck, 1944) зазначив, що існує нескінченна кількість рухів кінцівок. Х. Тейлор відзначав тісний взаємозв'язок між «піанізмом і танцювальним мистецтвом» (Taylor, 1979, с.

59), а П. Гріс припустив, що форму верхніх кінцівок потрібно не тільки уявляти, але й «потрібно хореографувати» (Gries, 1978, с. 41).

Природний баланс, напруга й розслаблення

У наукових джерелах можемо спостерігати дискусію про взаємозв'язок техніки, балансу, напруги й розслаблення. П. Бак підкреслював, що «м'язи суглобу можуть перебувати в будь-якій із трьох умов: абсолютно жорсткі (напруга), абсолютно розслаблені (розслаблені) або врівноважені (природний баланс)» (Buck, 1944, с. 24). Багато піаністів виступають за використання природного балансу плечей і рук. За словами Т. Філдена, Тобіас Меттей (1858–1945), один із найбільших фортепіанних педагогів, вірив у принцип використання балансу кисті, балансу передпліччя та балансу плеча для досягнення тональної палітри за допомогою «різних ступенів балансу та варіації ... швидкості» (Fielden, 1949, с. 6).

Що стосується взаємозв'язку між технікою та напругою, К. Глейзер вважав, що «напруга – це реакція духу й тіла на стресові моменти, труднощі, невизначеність або фізичний дискомфорт (Glaser, 2003, с. 18). ... Ригідність або стягнутість у будь-якій частині руки зменшує її гнучкість, зменшує її силу та спричиняє погану координацію рук та зап'ястя та плеча-спини. Щільний великий палець, зап'ястя або лікоть заважають руці легко або швидко рухатися в нові положення; результуюча жорсткість рук може призвести до нерівномірних арпеджіо, подвійних нот і трелей. М'язова напруженість може сприяти ритмічній нерівномірності, яка порушує музичний потік» (Glaser, 2003, с. 20).

М. Брі (Bree, 1969) аргументував користь техніки напруження та розслаблення Лещетізького, за якої рука відпочиває після напруги гри форте через розслаблення суглоба. За такого підходу рухи руки та зап'ястя змінюються залежно від характеру відтвореного твору, приміром, руки слід різко піднімати, щоб отримати енергійні пасажі та повільно для меланхолійних навантажень. П. Бак (Buck, 1944) припустив, що різних тональних якостей можна досягти шляхом диференціального підтягування м'язів.

У науковій літературі є багато відомостей про важливість релаксації взагалі. Брейтхаупт, як зазначає Т. Філден виступав за «збалансовану й контрольовану фіксацію та остаточне розслаблення» (Fielden, 1949, с. 9), і Шнабель, за словами Х. Тейлора, вважав секретом успішного виступу «абсолютне розслаблення» (Taylor, 1979, с. 32). Далі Х. Тейлор проголосив думку, що «вправи на розслаблення сприяють підвищенню пружності» (Taylor, 1979, с. 37), що є важливим поряд із «багатьма іншими факторами в техніці фортепіано.

Піаніст Джеймс Френсіс Кук (1875–1960) був ще одним, хто наголошував на важливості зосередження на релаксації (Wolff, 1979). За словами Т. Філдена (Fielden, 1949), і Меттей, і Рудольф Брайтхаупт (1873–1945) добре усвідомлювали важливість для тональної якості м'язового розслаблення.

Зазначимо, що багато піаністів підтримували важливість розслаблення різних частин тіла. Г. Д'Абреу (D'Abreu, 1965) зазначав, що розслаблення є важливим для тонального контролю, а К. Вольф зауважив, що для Шнабеля «повна фізична релаксація, включаючи шию та плече, є необхідною попередньою умовою, за якої його техніка буде працювати» (Wolff, 1979, с. 173).

Х. Нойгаус наголошував на тому, що «рука і передпліччя, від зап'ястя до плеча ... має бути повністю розслабленим» (Neuhaus, 1993, с. 91). Т. Філден (Fielden, 1949) наголошував, що розслаблення передбачає гру з підтримкою балансу грудей і плеча. Меттей, як зазначав Дж. Ласт, рекомендував гравцям «піднімати руки, напружуючи м'язи плечей. Плече завжди підтримує руку й ніколи не повинно бути розслабленим» (Last, 1984, с. 12). Д. Елдер підтримав означене положення та запропонував зосередити увагу на розслабленні, дозволяючи рукам рухати клавіші вниз, «з балансом рук, що підтримується на грудях і плечах» (Elder, 2003a, с. 16).

Б. Сакс і Б. Айфе віддавали перевагу техніці гри «рукою вільно й легко» (Sachs, Ife, 1981, с. 36), а Г. Кочевницький рекомендував «вільну й

важку руку» (Kochevitsky, 1967, с. 9) та гру руками «як легка пір'їна» (Kochevitsky, 1967, с. 38). М. Джеймс (James, 1994) наголошував, що Бах вважав, що розслаблення є важливим для розгинання та стискання рук.

Як висновок, у науковій літературі значною мірою розмежовуються три різні умови природного балансу, напруженості та розслабленості в техніці управління для отримання різних тональних якостей. Одні їх трактують як незалежні змінні, а інші як взаємозалежні.

Якість дотику та тональності.

Значна частина наукових розвідок, присвячених техніці музичного виконавства, зосереджена на дотику та якості тональності стосовно створення «музичного» звуку або розвитку «музичного почуття». Досліджуючи дотик, В. Краузе згадував теорію Пічіє про дотик піаніста як «техніку, засновану на найглибшому розумінні природи інструменту й людського тіла, та мистецтво фразювання, засноване на найглибшій сприйнятливості для кожної індивідуальної музичної композиції» (Krause, 1972, с. 12). Говорячи про натискання клавіш, Б. Сакс і Б. Айфе наголошували: «це можна зробити, опустивши зап'ястя та розтягнувши кінці пальців; вдаривши по клавішах таким чином, ноти звучать повноцінно, солодко та м'яко. Причиною цього є те, що, оскільки рука м'яка, її дотик м'який і гладкий» (Sachs, Ife, 1981, с. 10). А. Куллак виступав за удар, який складається з підйому, падіння й тиску, циклу, який пов'язаний із «часом контакту з клавішею» (Kullak, 1972, с. 146).

Хоча в окремих наукових працях наголошується на фізіологічних аспектах створення звуку, існує також багато посилань на такі аспекти, як швидкість, що використовується для натискання клавіш (і, у свою чергу, молотків). Дж. Чінг (Ching, 1946) зауважував на взаємозв'язку між тональним контролем, глибиною дотику та швидкістю. Х. Нойгаус (Neuhaus, 1993) висловив думку, що тон створюється залежністю між масою, швидкістю та висотою. Х. Тейлор (Taylor, 1979) виступав за використання різної висоти рук для отримання різних тональних якостей. М. Брі (Bree, 1969) зауважив,

що метод Лещетізького підкреслює кінчики пальців, щоб виділити повний сильний тон, оскільки тон визначається швидкістю, з якою піднімаються клавіші; при цьому методі руки слід різко піднімати для енергійних ходів і повільно піднімати для меланхолічних ходів.

С. Сарджент припустив, що «дотик викликається рухом пальців і швидкістю та положенням руки» (Sargent, 2001, с. 649). Л. Філіп зауважив, що дотик впливає на тон, який змінюється з різною швидкістю молотка: «молоток, вийшовши з гнізда, рухається швидко або повільно, відповідно виробляючи гучні або м'які тони» (Philipp, 1982, с. 43).

До того ж, С. Сарджент зазначав, що техніка фортепіано пов'язана з музичним сенсом, оскільки виконавець повинен розуміти, приміром, що віденський стиль вимагає сили й еластичності в кінчиках пальців, і що «акорди фортиссімо Дебюссі повинні гратися з поверхні клавіш із великим імпульсом балансу руки в кінчику пальця» (Sargent, 2001, с. 650).

М. Джеймс слідом за Меттей стверджував, що вміння не можна відокремити від музичного сенсу, і життєво важливо набути музичного розуміння, що необхідно для справді художнього виступу на фортепіано (James, 1994). Т. Філден (Fielden, 1949), у свою чергу, наголошував, що музичне почуття виконавців стимулюється уявою та натхненням, і це засіб, за допомогою якого вони передають своє естетичне вираження своїми фізичними рухами. Л. Філіп зазначав, що «вуха контролюють інтенсивність тону та чутливість пальців» (Philipp, 1982, с. 44). Якість дотику й тональності – це вкрай важливі аспекти техніки, якими потрібно оволодіти для розвитку музичного почуття. Те, як цього можна досягти найкраще, є предметом постійної дискусії.

Психічне пізнання.

У процесі обговорення техніки, яка стосується психічного пізнання або мислення, з наукових джерел можна виокремити два основні моменти: рух рук повинен систематично аналізуватися, а піаніст має думати або міркувати над естетикою звуків, що виникають під час виконання твору. Коментуючи

загалом аспект аналізу, Р. Райдаут (Rideout, 1992) зазначав, що музична освіта передбачає розумове мислення з використанням слухових, зорових і кінестетичних моделей. Г. Кочевицький висловив думку, що «головним фактором техніки є мозок; головна умова техніки – концентрація уваги; а головним предметом техніки є рівномірність» (Kochevitsky, 1967, с. 50). Ю. Сю наголошував, що техніка є складною проблемою, яка вимагає творчого мислення та включає «інтелект для повного використання механіки та необмежену уяву для точного проєктування музичної ідеї» (Xu, 2004, с. 108).

Дж. Гофманн (1976) запропонував зробити «ментальну тональну картину чіткою; пальці повинні й будуть йому підкорятися» (Hofmann, 1976, с. 39). П. Гріс зазначав, що «аналітичні прийоми розкривають структурний синтаксис твору та концепції м'язових координацій, що використовуються в грі для сприяння висловленню» (Gries, 1978, с. 37). Дж. Чінг (Ching, 1946) переконаний, що використання правильних рухів рук і дотику пальцями включає розумовий аналіз, а В. Краузе звернув увагу на пізнавальне завдання вибору правильного виду рухів для суглобів кистей і пальців, оскільки «різні суглоби різняться за ступенем своєї гнучкості» (Krause, 1972, с. 40). С. Сарджент (Sargent, 2001) та А. Куллак (Kullak, 1972) стверджували, що виконавці повинні ухвалювати рішення щодо дотику рук, м'язів та суглобів, які вони будуть використовувати, а також швидкості рухів, необхідних для створення тональної якості, що виражає образність музики.

Що стосується психічного пізнання або мислення щодо естетики звуку, М. Джеймс (James, 1994) цитував Деппе (1825–1890) та Фей (1844–1928), які виступали за роботу зі свідомим психічним контролем і знаннями естетики та тональної краси. А. Фрейзер зазначав, що для виконання фортепіано потрібні «хороша голова, руки й серце» (Fraser, 2003, с. 343). Л. Філіп (Philipp, 1982) запропонував музикантам уважно слухати тональні ефекти та постійно аналізувати звук, щоб отримати відповідну музичну якість.

Отже, як можемо стверджувати, що технологія музичного виконавства в Китаї дозволяє виробляти необхідну техніку гри на фортепіано.

Звернемося до сучасних технологій підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти України, а саме задачної, особистісно-орієнтованої, інтеграційної, технологічної підготовки.

Задачна технологія має у своєму складі задачний метод. Спочатку задачний метод розглядався певною мірою спрощено й обмежувався емпіричним розв'язанням та інтерпретацією професійних ситуацій. На сьогодні, коли наявна значна теоретична база (праці Г. Балла, Д. Гришина, Ю. Кулюткіна, Н. Кузьміної, Ю. Кравченко, Т. Новацького, О. Міщенко, В. Оконя, В. Сластьоніна, Є. Турецького, Л. Фрідмана, М. Фрумкіна, Л. Спіріна та ін.). Відтак, задачна технологія потрактовується з позицій системного підходу до фахової підготовки як перспективний шлях удосконалення управління освітнім процесом у мистецькому закладі вищої освіти, що забезпечує його цілісність, проблематизацію та технологічність.

Ю. Кулюткін зауважує, що основною метою розв'язання педагогічних задач у процесі підготовки виступає засвоєння студентами критеріїв оцінювання власних педагогічних рішень, принципів і правил такого «апарату» організації педагогічної діяльності (Мышление учителя, 1990; Моделирование педагогических ситуаций, 1981).

Таке розуміння уможливорює розгляд задачного методу як універсальної технології вивчення всіх навчальних дисциплін, адже він є передумовою та провідним засобом засвоєння студентами технологічних основ професійної праці. Задачний підхід дає змогу підсилити проблемну подачу навчального матеріалу під час занять, мотивує студентів до роздумів, творчого пошуку інформації, самостійних висновків, узагальнень.

Зауважимо також, що проблемні питання та проблемні практичні завдання сприяють розвитку рефлексії (самопостереження, самозвіт), самосвідомості, самооцінки майбутніх фахівців. Важливим, на наш погляд, є те, що під час відбору навчального матеріалу з включенням педагогічних задач, викладач ураховує особистий досвід студентів, який вони отримали в

період різних видів практик, їх почуття, емоції, а також мотивує до вираження власної оцінки.

У процесі застосування задачного підходу в навчанні фортепіано, крім підвищення вмінь застосовувати знання, що є показником рівня загальної професійної грамотності, вважаємо за необхідне відзначити такі позитивні аспекти освітнього процесу: звільнення часу викладача, що уможливлює приділення уваги студентам з низькою мотивацією; підвищення рівня викладання, реалізація бажання «сильних» студентів інтенсивніше опановувати майбутню професію; підвищення рівня мотивації (Селевко, 1998, с. 80).

Особистісно орієнтований підхід до організації професійної підготовки майбутніх піаністів-виконавців впливає із системи філософсько-психологічних принципів музичної педагогіки й характеру їх творчої професійної праці, яка зумовлена активністю особистості у сфері музичного мистецтва, потребою її неперервного саморозвитку та кар'єрного зростання. Через це підготовка піаністів-виконавців повинна бути орієнтована як гуманітарний людиноутворювальний процес (Бондаревская, 2003, с. 13), щоб знайти, підтримати, розвинути в них людяність і закласти професійні механізми творчої самореалізації, самозахисту, самовиховання, необхідні для становлення особистості самобутнього виконавця.

Л. Кондрашова зазначає, що під особистісно орієнтованим підходом слід розуміти «методологічну спрямованість освітнього процесу на особистість студента, що надає змогу, керуючись можливостями, здібностями та творчим потенціалом, забезпечувати процеси професійного саморозвитку, самореалізації й самоутвердження особистості майбутнього фахівця, становлення його індивідуальності, творчого стилю діяльності» (Кондрашова, 2007, с. 347).

Наголосимо, що означений підхід спрямовує освітній процес не лише на особистість студента-піаніста, але й на зміну характеру його навчання. При цьому важливим є залучення студентів-піаністів до таких ситуацій, де б

вони активно діяли, самостійно обирали оптимальні шляхи розв'язання музично-виконавських завдань, особисто відповідати за їх наслідки. Побудова навчальної роботи як процесу розв'язання індивідуально-творчих і музично-виконавських завдань гарантує професійну перспективу студентів-піаністів.

До того ж, особистісно орієнтований підхід до професійної підготовки майбутніх піаністів-виконавців направлений на формування їх важливих особистісних і професійних якостей, при цьому передбачаючи створення активного креативного освітнього середовища, необхідного для становлення творчої особистості фахівця сфери музичного мистецтва.

Основними складниками особистісно орієнтованого підходу є творчість, креативність, самоактуалізація, індивідуалізація. Відтак, відповідно до вимог особистісно орієнтованої музичної освіти професійна підготовка, повинна насамперед створити оптимальні умови для опанування майбутньою професійною діяльністю.

Зазначимо, що стратегія особистісно орієнтованого підходу до організації вищої музичної освіти – це відкрита освітня технологія, яка здатна до саморозвитку та базована на поєднанні сучасних дидактичних принципів музичної педагогіки.

Специфічні риси означеного підходу у сфері вищої музичної освіти полягають в тому, що він:

- орієнтує професійну підготовку на особистість студента-піаніста як на головну цінність і її мету;
- підтримує розвиток суб'єктних властивостей, збереження індивідуальності студента як піаніста-виконавця, орієнтує на роботу з його професійною свідомістю та особистісними смислами;
- уводить майбутніх піаністів-виконавців у світ музичної культури, науки й освіти;
- активізує їх творчий потенціал, розвиває креативні здібності та нестандартні дії в розв'язанні різних професійних проблем;

– стимулює студентів до вияву ініціативи й самостійності в розв’язанні власних життєвих і професійних проблем у нестабільному соціумі.

Отже, особистісно орієнтований підхід спрямований на подолання застарілих стереотипів традиційної системи музичної підготовки й керування процесом становлення творчої індивідуальності піаніста як професійного виконавця.

Наступна технологія – інтеграційна. Інтегрована інструментальна підготовка «майбутнього виконавця у ЗВО як взаємозв’язок структурних, функціональних та змісних компонентів, що формують стійку цілісність та цілісність, що володіє систематизуючими властивостями та побудованими в об’єднаному сучасному, минулому та майбутньому в спеціальному навчанні (інструментальна підготовка) та вихованні майбутнього виконавця.

Інтеграція, яка виконує об’єднувальну функцію серед компонентів системи і тим самим обумовлюючи стійкість цілого, його системність та динаміку, являє собою вертикальний вектор. Важливим фактором, який забезпечує інтеграцію освітнього процесу та його результати в єдиній системі музичної освіти, виступає наступність, яка спрямована на подолання протиріччя між необхідністю забезпечення безперервності за збереження цілісності педагогічного процесу.

«Горизонтальна інтеграція» є процесом встановлення зв’язків між предметами, який спрямовує процес розвитку системи та сприяє виникненню якісно нового за збереження окремих диференційованих елементів, кожен із яких має відповідну самостійність у вирішенні своїх внутрішніх завдань, має власну структуру, зміст, цілі й завдання.

В інтегрованій системі фортепіанної підготовки майбутнього спеціаліста, завдяки вертикальним і горизонтальним інтеграціям дослідженого явища-процесу, має місце інтеграція й на рівні змісту об’єкта дослідження (внутрішній вектор).

У системі фортепіанної підготовки, зміст – це комплекс, який об’єднує музичні твори, ключові компетентності, творчі якості особистості,

регіональний компонент тощо. Найважливішою складовою змісту фортепіанної підготовки є музичний матеріал (твір). Кожен музичний твір, у свою чергу, є складною інтегрованою системою, що складається з безлічі диференційованих елементів (інтонацій), взаємопов'язаних між собою. Відтак, інтонація в музичному творі – це диференційований (хоч і умовно) елемент.

Згідно з теоріями інтонаційної природи музики (Б. Асаф'єв), кожен музичний твір, що виконується студентом, представлено сукупністю «інтонацій», тобто фортепіанна підготовка в даному випадку виступає в ролі системи, зміст якої інтегрується диференційованими елементами або «інтонаціями». Вони безпосередньо та опосередковано взаємовпливають, просуваючи студента по мірі їх реалізації на більш якісний рівень освіти.

Структура інтегрованої фортепіанної підготовки включає в себе власну систему фортепіанної підготовки та педагогічну технологію її здійснення. Система інтегрованої фортепіанної підготовки складається з дисциплін предметної підготовки. Вони, у свою чергу, є диференційованими системами, в яких музичне мистецтво вивчається з позицій музичного знання, з урахуванням особливостей фортепіанного мистецтва, а також види діяльності (сольне виконання, акомпанемент та ансамбль, творче музикування).

Під час використання інтеграції технології підготовки піаністів у мистецьких закладах вищої освіти України використовують такі методи, як: підбір репертуару за рівнями складності; бесіди, які попереджають та супроводжують процес розучування музичного матеріалу; розвиток внутрішнього музичного слуху; «проб і помилок»; художнє стимулювання (образні аналогії, побудова метафор, дозований показ, порівняльний аналіз інтерпретацій); формування позитивної мотивації.

У процесі інтегрованої фортепіанної підготовки використовуються такі форми навчальної роботи, як-от: індивідуальні заняття з педагогом;

самостійна домашня робота; дрібно-групові або індивідуально-групові заняття; позааудиторна творча діяльність.

Добре відомо, що специфічна діяльність піаніста вимагає складних, свідомо вироблених автоматизмів, що не затребувані в повсякденному житті. На їх основі формуються такі необхідні навички, як усунення «зайвих» рухів, вироблення тактильних відчуттів, заміна зорового контролю над виконанням руху кінестетичним механізмом тощо, що є основою професіоналізму та особистого почерку виконання.

Існують різні підходи в підвищенні рівня й удосконалення технічної підготовки виконання. Незважаючи на те що представники теорії піанізму свого часу висунули тезу про провідну роль музично-слухових уявлень у виробленні моторних координацій, проте існує й інша точка зору про побудову фізіологічно доцільних ігрових рухів. Багато музикантів, приміром, також вважають за необхідне короткочасний відхід від художніх завдань і зосередження на пошуку й закріпленні раціональних ігрових рухових форм. Що ж стосується першорядних елементів, які піддаються автоматизації, тобто виконання дій без контролю свідомості? Безумовно, це, насамперед, безпосередньо сам пальцевий удар, який повинен бути яскравим, чітким, а головне, самостійним. На його основі піаніст опановує типовими технологічними «формулами» – п'ятипальцевими послідовностями, гамами, арпеджіо, подвійними нотами, акордами, треллю тощо.

Слід завжди пам'ятати, що формування професійно-технічних компетентностей музиканта-виконавця є складним інтелектуальним процесом. Педагог повинен роз'яснити мету, завдання й налаштувати студента на тривалу та трудовмісну роботу. Успіх буде залежати від індивідуальних особистісних особливостей студента, від здатності до зосередження уваги й уміння ставити та вирішувати необхідні виконавські завдання. Всім відомо, що, на жаль, такими якостями від природи володіють далеко не всі студенти. Педагог часто стикається з таким явищем, як невміння концентрувати увагу, швидку стомлюваність, які, у свою чергу,

провокують бездумний, механічний тренаж. На початковій стадії формування раціональних ігрових форм важливим моментом є вироблення в студента тактильних відчуттів. Спочатку цей процес відбувається під контролем педагога, але згодом необхідно направити студента шляхом особистісного пошуку раціональних рухів, і, як результат, пошук рухових відчуттів переходить у таку стадію, коли студент самостійно стежить за фізичною свободою та зручністю рухів.

Однією з найважливіших умов технічного вдосконалення учня є привнесення в процес вправ художнього забарвлення. Спираючись на новий якісний рівень сформованих технічних навичок, набутих за допомогою керованої активної вправи, можна перейти до змістовного освоєння вправ, тобто перетворення інструктивного матеріалу в один із розділів художньої роботи піаніста.

Цей етап має на увазі використання в ході вправи великої палітри музичних засобів виразності – застосування різноманітних динамічних відтінків, тембрально забарвлених, артикуляційних прийомів, які дозволяють наповнити вправу інтонаційною виразністю та смисловим значенням. Усе це згодом стає основою «маленьких домашніх заготовок» та формування індивідуального почерку виконання. Такі «заготовки» дають поштовх до подальшого розширення музично-технічних здібностей і підвищення інтерпретаторського потенціалу студента.

Пошук різних варіантів виразності на основі комбінаційної діяльності свідомості стимулює його творчі устремління, направляючи їх у русло створення виконавської концепції музичного твору. Таким чином, інструктивні технічні конструкти, на основі яких відпрацьовуються та вдосконалюються різні виконавські прийоми, виступають благодатним матеріалом для художньо-образного пошуку.

Беручи до уваги викладене, не можна не погодитися з тезою, що технічна підготовка є частиною музикально-виконавської компетентності. З огляду на різний музичний рівень студентів першого курсу, як про це вже

було сказано, і необхідність форсовано подолати прогалини в навчанні, викладач не тільки повинен мати здатність «у теорії» викласти основні аспекти технічної підготовки майбутнього піаніста, але й він зобов'язаний особисто володіти інструментом на рівні бездоганного прикладу виконання. Візуально-слухове сприйняття нового, поки ще важкозрозумілого матеріалу має для студента колосальне значення в частині швидкого оволодіння навичками виконання. У зв'язку з цим постійне вдосконалення особистої професійної підготовки та підвищення рівня виконання повинні стати у викладача природною складовою в його розпорядку дня й робочому графіку.

Значний внесок у розвиток проблеми технічної майстерності виконавця вніс О. Шульпяков, який довів, що музикант наближається до потрібного йому художнього образу не тільки спираючись на діяльність свого розумового апарату, але й з огляду на сигнали, що надходять у мозок з кінчиків пальців. «Думка та дія – неодмінні учасники побудови художнього образу», – пише О. Шульпяков, – «за допомогою активної пошукової діяльності, спираючись на фізичні (ігрові) дії» можна досягти художньо значущих підсумків.

Методологічна установка «Від слуху – до руху» має принципово важливе доповнення: за одночасної та пильної уваги того, хто грає, до всього комплексу кінестетичних і тактильних відчуттів, що виникають у процесі виконання. Загальновідома формула К. Мартінсена «бачу-чую-граю» стає більш повною «бачу-чую-відчуваю-знаю-граю».

Техніка музиканта – категорія більш широка та ємка, ніж прийнято вважати в навчально-педагогічному побуті. Техніка – це не тільки добре розроблена пальцева моторика, володіння різними елементами фортепіанної фактури, але й володіння тонко диференційованою палітрою «фарб». У широкому сенсі слова, техніка – це здатність музиканта реалізувати на фортепіано свої художні задуми й наміри.

Узагальнюючи погляди представників різних національних шкіл і напрямів на основні детермінанти технічного розвитку молодих музикантів,

можна виділити пріоритетні напрями роботи в класі фортепіано щодо вдосконалення виконавської підготовки студентів: розвиток координації піаністичного апарату; досягнення економності та доцільності рухів; вироблення досвіду чергування моментів напруження й розслаблення руки; розвиток пальцевої техніки; активізація взаємозв'язку між слухом і моторикою; досягнення різноманітного звукового нюансування; урахування індивідуальних особливостей студентів.

Проблема координації різних компонентів і ланок, що утворюють у сукупності складені структуру рухово-моторних дій музиканта, – одна з головних у музичній педагогіці, оскільки переважна частина технічних дефектів, що виникають під час гри, є прямим наслідком неузгодженості в роботі основних ланок психофізіологічного апарату учня. Як показав Н. Бернштейн, основне завдання координації рухів полягає в «подоланні надлишкових ступенів свободи рушійного органу, тобто перетворення останнього на керовану систему». Одним із найцінніших термінів, вигаданих піаністами, став вислів «легка рука». Саме відчуття легкості руки можливо за такого її ідеального стані, який ми називаємо робочим тонусом. Робочий тонус забезпечує необхідну швидкість реакцій, рухову точність, пристосування рухів до виконання поставленого завдання. Створенню необхідного робочого тонусу допомагають образні порівняння та спеціальні вправи.

Для більш повного висвітлення досліджуваної проблеми видається цікавим звернути увагу на роботи американських і англійських музикантів. Основоположник американської теорії піанізму Отто Ортман питання про координацію вирішує в декількох вимірах – це координація всього піаністичного апарату, м'язова координація, координація рухів і найголовніше – координація музично-слухової сфери й механіки рухів. Більшість думок Отто Ортмана розділяє його послідовник – американський музикант Арнольд Шульц, який справедливо зауважує, що економія енергії – це результат хорошої координації, а не її причина, і ті педагоги, які плутають

причину й наслідок можуть дійти до абсурду та зробити висновок, що «для найкращого виконання зовсім не потрібно енергії».

Техніка – це, передусім, «мінус усе зайве», – зайве в рухах корпусу, ліктів, кистей, пальців виконавця. На необхідність розвитку внутрішніх відчуттів і пов’язаних із ними зовнішніх форм піаністичного руху вказують багато педагогів. Значний інтерес представляють статті С. Клещова, який одним із перших спробував висвітлити складні проблеми піаністичної техніки, приділивши основну увагу становленню первинних рухових навичок. Свій внесок у вирішення цієї проблеми вніс основоположник англійської теорії піанізму Тобіус Матт. Він створює концепцію про переважну роль «невидимого» у фортепіанній грі, підкреслює важливість інтроспективних спостережень: «У минулому діагнози техніці ставилися за допомогою ретельного спостереження за рухом. Безсумнівно, що це не тільки ризикований метод, але й абсолютно вводить в оману ... Правильні рухи ... не гарантують правильних дій».

Отже, на основі порівняльного аналізу технологічного аспекту підготовки піаністів-виконавців у мистецьких вищих закладах освіти Китаю та України можемо зазначити, що в обох країнах використовується технологія музичного виконавства (технологічної підготовки). Водночас в Україні ще застосовуються інші технології (див. Таблиця 2.9).

Таблиця 2.9

**Сучасні технології підготовки піаністів-виконавців у мистецьких
зкладах вищої освіти Китаю та України**

Китай	Україна
музичного виконавства (технологічної підготовки)	
	особистісно-орієнтована
	інтеграційна
	задачна

У розділі висвітлено зміст підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України; охарактеризовано форми, методи та технології підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України.

З'ясовано, що головною характеристикою мистецької освіти, зокрема й фортепіанної як України, так і Китаю, є національне спрямування фортепіанного навчання, а саме: підготовка висококваліфікованих фахівців, патріотів, для яких державні інтереси своєї країни, виховання поваги до національної культури, традицій у співдружності з іншими культурами, забезпечення експорту кращих національних освітніх концепцій, є першочерговими.

Охарактеризовано змістові особливості підготовки піаністів у мистецьких закладах вищої освіти Китаю (консерваторії, педагогічні заклади вищої освіти та непедагогічні заклади вищої освіти) та України (консерваторії, педагогічні заклади вищої освіти).

Констатовано, що в Китаї в музичній освіті провідне місце серед трьох типів закладів вищої освіти, де здійснюється фортепіанне навчання, займають консерваторії. Виявлено негативні явища в підготовці піаністів Китаю, які обумовлені перевантаженнями навчальних планів.

Виявлено спільні підготовка піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти проводиться відповідно до вимог сучасності; у структурі навчальних планів враховується китайський та український менталітет; навчання включає в себе загальну підготовку, морально-етичну, культурологічну, загальнопрофесійну і серйозну спеціальну підготовку; передбачає широкий спектр працевлаштування випускників; мета навчання – формування висококваліфікованого, ерудованого піаніста-виконавця і педагога) та відмінні (відсутність стандартів підготовки піаністів; навчальні дисципліни, які входять до навчального плану (Класичний маоїзм, Теорія Ден Сяопіна, Марксистська філософія, Політекономія марксизму-ленінізму, Етика й мораль, Базове правознавство, Англійська мова, Фізичне виховання,

Теорія музики, Сольфеджіо, Гармонія, Поліфонічна музика, Аналіз класичних творів, Історія китайської музики, Історія західної музики, Китайські народні пісні, Китайська народна інструментальна музика, Історія фортепіанного мистецтва, Сольне виконавство, Камерне виконавство, Концертмейстерський клас, Музична педагогіка; педагогічний аспект наявний лише на музичних факультетах педагогічних закладів вищої освіти; підпорядкування мистецьких закладів вищої освіти урядам міст і провінцій, окрім Центральної консерваторії, яка контролюється Міністерством освіти (Китай) та наявність стандартів галузі знань 02 Культура і мистецтво; навчальні дисципліни, які входять до навчального плану (Історія України, Українська мова за професійним спрямуванням, Філософія, Естетика, Іноземна мова за професійним спрямуванням, Правознавство, Педагогіка, Історія світової музики, Історія світової культури, Історія української культури, Поліфонія, Гармонія, Аналіз музичних творів, Історія української музики, Культурологія, Спеціальний інструмент (Фах), Концертмейстерський клас, Камерний ансамбль, Фортепіанний ансамбль, Методика викладання гри на фортепіано, Історія фортепіанного мистецтва, Основи музичної інтерпретації, Педагогічна практика, Виконавська практика, Концертмейстерська практика; педагогічний аспект підготовки піаністів в усіх закладах вищої освіти; підпорядкування мистецьких закладів вищої освіти Міністерству освіти і науки або Міністерству культури (Україна)).

На основі аналізу діяльності провідних мистецьких закладів вищої освіти Китаю та України визначено й охарактеризовано форми підготовки піаністів-виконавців, як-от: майстер-класи, концерти, змагання, індивідуальні, групові заняття (Китай) та лекції, практичні, індивідуальні, групові заняття, семінари, виступи, конкурси (Україна).

Констатовано, що в Китаї найпоширенішими є групові та лекційні заняття, у той час як в Україні – індивідуальні заняття.

Визначено провідні методи підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України. З'ясовано, що в Китаї

використовують традиційні методи, зокрема вправи; вивчення програмних творів; прослуховування музики композиторів, які були сучасниками композитора, якого вивчали; демонстрація музичних творів викладачами; прослуховування записів конкретного твору, який вивчається, та інших творів того самого композитора; ознайомлення з іншими видами мистецтва того самого періоду; запам'ятовування через слухову, зорову, кінестетичну та аналітичну пам'ять; прослуховування записів професійними виконавцями; відвідування живих виступів; запис студентами власної гри та подальше її критичне оцінювання, та інноваційні, а саме метод прикладної фортепіанної педагогіки Сінді.

Окреслено основні методи підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти України: базові, до яких віднесено вивчення творів за програмою; ескізне опрацювання творів; читання з листка; транспонування; підбір на слух; ілюстративний, здебільшого показ та словесний, як правило, дискутування; невербальні методи, зокрема жестикуляцію та підспівування); дидактичні, до яких включено словесно-ілюстративний, репродуктивний, репродуктивно-варіативний, проблемно-пошуковий, спостереження, аналіз, проєктування, моделювання, імпровізацію; загальнонаукові, до складу яких входять аналіз, узагальнення, систематизація, синтез, порівняльний аналіз, рефлексія, та специфічні музичні, серед яких відзначаються зорове охоплення нотного тексту на кілька тактів наперед, слухове уявлення, слуховий аналіз, слухове регулювання, наслідування, спрощення фактури музичного твору, творча адаптація музичного твору.

Доведено, що і китайські, і українські мистецькі заклади вищої освіти мають у своєму арсеналі потужний перелік методів фортепіанного навчання, які дозволяють підвищувати якість і ефективність освітнього процесу.

У результаті аналізу наукової літератури з досліджуваної проблеми та практичного досвіду підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України виявлено й охарактеризовано такі технології,

як музичного виконавства в Китаї та задачна, особистісно-орієнтована, інтеграційна, технологічної підготовки в Україні.

На основі порівняльного аналізу технологічного аспекту підготовки піаністів-виконавців у мистецьких вищих закладах освіти Китаю та України можемо зазначено, що в обох країнах використовується технологія музичного виконавства (технологічної підготовки). Водночас в Україні ще застосовуються інші технології.

Зміст другого розділу висвітлено в таких публікаціях автора (Ван Боюань, 2020b; Ван Боюань, 2021; Wang Boyuan, 2021c).

РОЗДІЛ 3

НАПРЯМИ ВДОСКОНАЛЕННЯ ПІДГОТОВКИ ПІАНІСТІВ-ВΙΚΟΝΑΒЦІВ У МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ КИТАЮ ТА УКРАЇНИ

З метою виявлення провідних напрямів удосконалення підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України вважаємо за необхідне звернутися до наявних проблем, які існують у системах професійної підготовки піаністів-виконавців обох країн.

Насамперед, зауважимо, що і в Китаї, і в Україні на сучасному етапі відбуваються процеси трансформації, реформування та модернізації фортепіанної освіти. Однак, підтримуємо думку китайського дослідника Лі Юе, який наголошує, що говорячи про сучасний стан системи підготовки піаністів у Китаї, потрібно враховувати той факт, що «сучасний період» китайської музичної освіти, зокрема і фортепіанної, – це історичний період, який охоплює не тільки ХХ століття, але й більш ранній час, оскільки вже «з початку ХІХ століття Китай був відкритим для зарубіжної музичної культури» (Ли Юе, 2017, с. 224). Саме такий стан речей став причиною так званої першої хвилі кардинальних змін у гуманітарному світогляді китайської інтелігенції.

Другою хвилею змін вважається період, коли в Китаї закінчилася культурна революція 1966–1976 рр. Саме в цей час у країні розпочалася нова історична епоха, основною характеристикою якої визначено соціальні реформи. До того ж, як зазначає С. Просеков, «результатом глобалізації, що поглиблюється, та політичної відкритості стало підсилення тенденції вестернізації та лібералізації всіх галузей громадського життя країни» (Просеков, 2011, с. 30). Відтак, стверджується початок активної інтеграції китайських моделей мислення й діяльності в міжнародний соціокультурний простір. У підсумку всі структурно-функціональні перетворення, разом із виголошеною відкритістю країни, як в економічному, так і культурно-

комунікативному аспектах, вплинули на формування нового іміджу китайських закладів освіти, зокрема й музичних.

Отже, можемо з упевненістю стверджувати, що обидві хвилі проведених реформ, а також вихід країни на міжнародний рівень соціально-культурної співпраці гарантували інтенсивний розвиток фортепіанної педагогіки, формування національної професійної фортепіанної школи та створення ефективної системи підготовки обдарованих музикантів. Водночас, зауважимо, що не дивлячись на всі зусилля, все ще залишається проблема організації ефективного масового фортепіанного навчання.

Звернемося до з'ясування основних проблем підготовки піаністів-виконавців Китаю другої половини XX – XXI століття.

Однією з нагальних проблем підготовки піаністів нами визначено методику навчання. Зауважимо, що китайська фортепіанна освіта фактично розпочала своє існування в 30-і роки XX століття. І саме в цей час після відкриття першого музичного закладу вищої освіти – Шанхайської консерваторії – іноземні піаністи та китайські, які повернулися на Батьківщину після навчання за кордоном, почали готувати професійних фахівців фортепіанного виконавства, а відтак, виникли проблеми методик викладання.

Китайський учений Хуан Дуган наголошував, що у 30–40-і роки XX століття іноземними викладачами було підготовлено перше покоління китайських піаністів. Він переконаний, що не дивлячись на те, що самі педагоги були прекрасними виконавцями, проте вони не були педагогами, а отже, ту освіту, яку вони надавали, ті методи, які вони використовували, здебільшого не можна назвати сучасною (Хуан Даган, 2007, с. 123).

Так, приміром, відомий італійський піаніст і диригент Маріо Пачі, засновник і керівник Шанхайського симфонічного оркестру, займався, окрім виконавської діяльності також і фортепіанної педагогікою. За свою педагогічну кар'єру він підготував значну кількість китайських піаністів. Однак, як учитель, Маріо Пачі не відрізнявся гуманністю. Так, приміром,

один із його учнів Фу Цун пізніше згадував: «Цей викладач вимагав, щоб під час гри на інструменті на тильній стороні руки лежала монетка, якщо монетка падала, він тут же бив по руці» (Бянь Мен, 1996, с. 10).

Отже, можемо стверджувати, що навчання гри на фортепіано від Маріо Пачі було надзвичайно суворим. Зазначимо, що особливий акцент педагог робив на тренуванні самостійності пальців й точності удару кінчиками пальців. Згодом його учні самі стали викладачами і, відповідно, продовжували застосовувати методи свого педагога, оскільки інших вони не знали. Відтак, таке навчання, така методика викладання в цілому негативно впливали на китайську фортепіанну педагогіку.

Як наслідок, проблемами 50-х років XX століття, на думку Хуан Даган, стали:

- по-перше, досить «закостенілий» стан методики фортепіанного виконання,
- по-друге, значна кількість старих методів,
- по-третє, різниця в підході до формування звуку, техніки, інтерпретації (Хуан Даган, 2007, с. 157).

Чжао Фен виступав з критикою китайської фортепіанної педагогіки, наголошуючи на обмеженості технічної підготовки й підходу до музичного мистецтва, а також на обмеженості навчального матеріалу, а саме: творчістю Карла Черні, Йоганна Себастьяна Баха, Людвіга ван Бетховена, Фредеріка Шопена й Ференца Ліста (Чжао Фэн, 1958, с. 8).

Таким чином, зауважимо, що в середині XX століття провідними у навчанні гри на фортепіано в системі вищої музичної освіти Китаю були застарілі підходи. Так, наприклад, китайці, використовуючи пальці, б'ють по інструменту, не вміють виконувати на інструменті кантинелу. А тому, гра з використанням ваги руки, увага до фактури, розвиток тембрового слуху, знання музичних форм, композиції, прийомів тощо було новим для Китаю означеного періоду.

70-і роки XX століття ознаменувалися для Китаю Культурною революцією, яка призвела до занепаду музичної освіти. У всіх музичних закладах освіти по всій країні було порушено порядок набору учнів, систему навчання, підхід до навчальних матеріалів, методів викладання, форм звітності тощо.

А вже з 80-х років минулого століття ситуація змінилася, тобто закінчення Культурної революції стало поштовхом до відродження й розвитку музичної освіти в Китаї, що і сприяло поступовому розвитку китайської фортепіанної педагогіки.

Констатуємо, що не зважаючи на активний підйом фортепіанної освіти, проблеми зберігаються і сьогодні. Так, приміром, згадуваний вище Хуан Даган наголошував на недостатній увазі до якості звучання та розкриття змісту музики, що виконується. Учений відзначав, що китайські педагоги, на жаль, акцентували увагу лише на відпрацюванні віртуозної техніки (Хуан Даган, 2007, с. 50).

Науковець наголошував, що саме технічна сторона виконання часто набуває самодостатню роль, не підкоряється розкриття змісту музики. Він переконаний, що у зв'язку з недостатнім розумінням китайськими викладачами фортепіано західного історичного тла й музичної культури, викладання не є комплексним, а теоретична підготовка не є достатньою. Як результат, у музикантів виконавців не відбувається формування необхідної для виконавства якості – художнього сприйняття. Тобто увагу зосереджено на технічних аспектах, при чому забуто, що техніка повинна служити засобом передачі музичного змісту. А відтак, втрата мети означає втрату головного напрямку навчання (Хуан Даган, 2007, с. 50).

Хуан Даган вважає, що саме такий підхід не дає можливості вирішити одне з головних завдань формування музиканта – це розкриття його індивідуальності. Таким чином, знання, які студенти отримували під час навчання, здебільшого обмежувалися рівнем професіоналізму й обізнаності педагогів, викладачі не навчали студентів самостійному мисленню, у

результаті чого майбутні піаністи були неспроможні самостійно аналізувати й повністю залежали від думки викладачів. У процесі навчання найбільше значення надається прямій передачі знань і копіюванню, у той самий час ігнорується розвиток у студентів необхідності звертатися до споріднених видів мистецтва, як-от: образотворчого, літератури, поезії, театру, драматичного, музичного, хореографічного та ін. Результатом такого навчання стає несформоване уявлення про єдність світу художньої культури, в якому фортепіанне мистецтво є одним з елементів. Зрештою, знання, які даються лише викладачами, є обмеженими. Отже, слабкі сторони підготовки китайських студентів у сфері музичного вираження безпосередньо пов'язані з нестачею знань і низьким рівнем музичного виховання (Хуан Даган, 2007, с. 25).

У процесі підготовки піаністів у мистецьких закладах вищої освіти Китаю спостерігається ігнорування необхідності та обов'язковості вивчення фундаментальних понять і базових теоретичних знань щодо фортепіанного виконавства. Науковці зазначають, що студенти часто навчаються «наосліп». А окремі фундаментальні поняття не відрізняються точністю, в тому числі методи гри, туше та стандарти звучання. У значної кількості студентів не сформоване точне уявлення про інтенсивність і швидкість гри на фортепіано. Вони переконані, що, хто швидше пересуває пальцями й голосніше грає, той і має високий рівень. Студенти також нехтують якістю звучання (Хуан Даган, 2007, с. 126).

Також ще однією слабкою стороною китайської фортепіанної педагогіки є навчання ритму. До того ж, під час навчання поза увагою залишаються такі питання, як читання нот, розбір аплікатури та способів виконання (Хуан Даган, 2007).

Інша проблема китайської фортепіанної педагогіки – акцент на техніці виконання й ігнорування розвитку музично-виконавських здібностей, оскільки у сфері розвитку виконавських здібностей у китайських педагогів

відсутній комплекс ефективних заходів і спеціальних методів навчання (там само).

Як зазначалося вище, на сьогодні рівень фортепіанного виконавства у значної частини студентів консерваторій недостатній. Ситуація ускладнюється підходом до репертуару: переважає прагнення якомога раніше виконувати великі й технічно складні твори. Саме подолання технічної складності стає мірою оцінки успішності студента (Хуан Даган, 2007, с. 147).

Деякі китайські викладачі прагнуть лише до оволодіння пальцевої техніки задля того, щоб виконати великі та складні п'єси, і водночас недооцінюють мелодійну виразність. У результаті можна спостерігати недостатню музикальність у студентів. Цікавим є той факт, що, наприклад, «Пісні без слів» Ф. Мендельсона та «Ліричні п'єси» Е. Гріга розглядаються як прості, не варті вивчення п'єси. І згодом можемо бачити у студентів недоліки музично-виконавської культури, а саме невміння виявити інтонаційну виразність музики, невміння володіти педаллю тощо (Хуан Даган, 2007, с. 149).

У результаті аналізу наукової літератури та вивчення практики підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю ми дійшли висновку, що існує ще одна негативна тенденція, як-от: студенти не можуть отримати високу оцінку, якщо вони не виконують великих і складних п'єс. Тобто у ЗВО у процесі вибору навчального матеріалу як викладачі, так і студенти прагнуть, насамперед, форсувати технічні труднощі, виконувати масштабні віртуозні твори. Водночас вони нехтують прості маленькі мелодії, які якраз і тренують техніку. А отже, за такого стану речей відбувається порушення принципу послідовного та планомірного навчання.

Отже, можемо з упевненістю заявляти про те, що процесу побудови репертуару не вистачає системності й комплексності. Китайським ученим Ліу Ін зауважено той факт, що через недостатність механізмів управління в окремих консерваторіях, а також непрогресивних підходів, нестачу засобів і

ресурсів у мистецьких закладах вищої освіти досліджуваної країни відсутня вчасно оновлювана й регулювальна система репертуару. Така ситуація призводить до того, що частина репертуару не в змозі відобразити передовий рівень викладання закладу, подати результати останніх актуальних досліджень, задовольнити вимоги підготовки фахівців різних рівнів, а також утілити принцип системності й комплексності репертуару. Наприклад, здобувачі фортепіанної освіти всіх рівнів (бакалаврат, магістратура, аспірантура) використовують одні й ті самі навчальні посібники, вивчають поверхнево глибоку літературу. Водночас відчувається гостра нестача структурованих і системних навчальних матеріалів (Ліу, Ін, 2017, с. 37–38).

Очевидним, на наш погляд, є той факт, що побудова системи репертуару відстає від процесів реформування освіти, зокрема й фортепіанної. Значимим, як нам видається, є вимога Міністерства освіти КНР щодо зміцнення сфери й поглиблення реформування методів практичного навчання. Однак, через низьку періодичність оновлення репертуару, неможливим стає задоволення вимоги практичного навчання. При чому зауважимо, що якість матеріалів, що пропонуються самими консерваторіями, невисока, а відтак, вони не можуть відповідати стандартам навчальної програми. Таким чином, констатуємо, що все це не сприяє удосконаленню навчальних навичок студентів, а також розвитку повноцінної майстерності. До того ж, вважаємо за необхідне вказати на нестачу ґрунтовних фортепіанних творів у китайському стилі (там само).

Ліу Ін наголошує на наявності репертуару як високої, так і низької якості. Так, у Китаї є практика, коли окремі викладачі, спеціально створюють підручники слабкого рівня задля привласнення академічного звання, виконання проєктів тощо. Приміром, окремі викладачі публікують навчальні посібники, змінивши лише дещо власний курс лекцій або ж ноти. При чому такі підручники не відповідають принципу послідовності та плановірності, в них відсутні роз'яснення й описи головних пунктів, труднощів і ключових моментів. До того ж, такі посібники не відповідають вимогам побудови

репертуару, а також не відрізняються науковістю та професійною придатністю. Доцільно також зауважити, що викладачі окремих музичних закладів вищої освіти у процесі вибору репертуару керуються не навчальними потребами, а переслідують власні інтереси, тим самим обирають деякі неавторитетні навчальні посібники, що значно впливає на ефективність навчання (Лиу Ин, 2017).

Існує ще одна проблема у викладанні фортепіанного виконавства пов'язана з вибором репертуару, а саме надзвичайно проста його форма. Як зауважує Лиу Ин, навчальні матеріали, які сьогодні використовуються у музичних вишах Китаю, здебільшого є паперовими підручниками. Тим не менш, у зв'язку з розвитком модернізованих навчальних технологій поки ще не почалося широке використання мультимедійних засобів. Приміром, спостерігається нестача навчальних методів, які б поєднували в собі текст, аудіо файли, фотографії, анімацію, відео, інтернет тощо. До того ж, на переконання Лиу Ин, негативним моментом у процесі фортепіанного навчання є те, що викладачі не використовують у повному обсязі якісні зарубіжні твори репертуару. Причинами нехтування зарубіжного репертуару називають такі, як:

- проблеми з фінансами;
- проблеми з авторськими правами;
- ідейні переконання.

Таким чином, погоджуємося з думкою китайського науковця Лиу Ин, за таких умов неможливо підвищити професійний рівень та розширити світогляд студентів, як неможливо активно стимулювати поглиблення реформи освіти (Лиу Ин, 2017).

До того ж, учений наголошує на застарілих методах побудови й регулювання системи репертуару. У китайських консерваторіях наявні нестача баз даних репертуару та програм для управління ними, а також відзначається низька ефективність пошуку навчальних посібників та доволі

застарілий робочий контроль. Така ситуація, на думку Ліу Ін, не сприяє підвищенню ефективності управління репертуаром (Лиу Ин, 2017).

Логіка дослідження також вимагає звернення уваги на проблеми розробки навчальних програм і викладання навчальних дисциплін. Як показує практика, більшість мистецьких закладів вищої освіти не мають чіткої навчальної програми з дисципліни фортепіанне виконавство. Також доволі не чітким є зміст аудиторного навчання. На сьогодні такі дисципліни, як історія музичних інструментів і методика викладання все ще не є скрізь обов'язковими.

Китайський дослідник Чжан Бейлі визначив основні проблеми в галузі розробки освітніх програм, як-от:

- нечіткий зміст навчальної програми;
- недостатня детальність і глибина змісту;
- одноманітний характер навчального курсу;
- диспропорційна структура знань;
- надто вузький зміст навчальної програми;
- нечіткість системи та проміжних цілей навчання (Чжан Бэйли, 2006, с. 145).

Науковець відзначає відсутність конкретних установок стосовно цілей, задач, змісту, обсягу, глибини, темпів, методів навчання, екзаменів та інших аспектів освітньої дисципліни. Він переконаний, що така навчальна програма не може стати основою для укладання викладачем педагогічних посібників і організації освітнього процесу, у той самий час її важко уявити в якості основного критерію для перевірки якості аудиторного навчання й оцінки якості роботи студентів і викладачів (там само).

Зауважимо, що на сьогодні існує світова практика процесу підготовки піаністів-виконавців щодо введення допоміжних професійних дисциплін, приміром, тренування на клавіатурі фортепіано, гра з листа, транспонування, імпровізація, прийоми фортепіанного виконавства та уроки фортепіанної літератури. В Китаї ж таких предметів навчальною програмою не

передбачено, що, на переконання Хуан Даган, також здійснює вплив на знання, виховання й підготовку піаністів в цілому (Хуан Даган, 2007, с. 128).

Аналіз спеціалізованої наукової літератури з проблеми дослідження уможливив виявлення ще однієї проблеми – проблеми підходу до навчання. Як можемо зазначити, китайське фортепіанне навчання тривалий час знаходилося під впливом традиційних підходів. Насамперед, це авторитарне традиційне ставлення викладача до студента, що передбачає повне підкорення першому. Такий підхід є результатом безпосереднього впливу китайської традиційної культури та психології на сучасну освіту. Приміром, деякі викладачі фортепіано проводять односторонні заняття для студентів, замість того, щоб долучати їх до спільного двостороннього вивчення музичних творів. Інші педагоги вибудовують програму курсу відповідно до власних переваг у музиці без урахування індивідуальних особливостей. Вони зовсім не намагаються адаптувати матеріали та програму під студентів. Чжоу Веймінґ переконаний, що традиційна концепція безумовного підпорядкування й авторитету викладача призводить до того, що педагоги надають провідне значення лише процесу «викладання», тим самим ігноруючи процес «навчання» студентів. Означений підхід до освіти сформував украй несприятливі умови для підготовки фахівців, у результаті якого досить важко виховати фортепіанних виконавців, які володіють креативністю та індивідуальністю (Чжоу Веймінґ, 2012, с. 159).

Учений додає, що у процесі навчання деякі викладачі надають дуже велике значення незначним проблем, аж до того, що атмосфера в класі стає напруженою (там само, с. 160). Інший науковець Хуан Даган наголошує, що іноді на одному уроці пояснюється занадто багато важливих аспектів, і студенти не можуть впоратися з усім відразу. Деякі викладачі, помітивши помилки студентів, чекають, що останні одразу виправлять їх. Крім того, педагоги рідко хвалять і заохочують студентів і форсують процес навчання, в результаті відносини між викладачем і студентами не налагоджуються. Відтак, утворюється замкнуте коло проблем (Хуан Даган, 2007, с. 134–137).

Вважаємо, що важливою також є проблема моделі навчання. Китайська традиційна закрита модель навчання, коли викладач і студенти знаходяться віч-на-віч, є занадто одноманітною, в результаті студенти виявляються психологічно не готовими до публічних виступів на сцені.

Отже, на сьогодні на підставі всього зазначеного вище можемо сформулювати проблеми, що склалися в Китаї в системі підготовки фахівців у галузі фортепіанного виконавства:

- 1) проблема розробки навчальних програм за напрямом підготовки «Фортепіанне виконавство»;
- 2) різні стандарти в різних частинах країни;
- 3) проблема побудови навчальних дисциплін;
- 4) проблема методик навчання;
- 5) проблема вибору навчальних матеріалів;
- 6) проблема етики відносин «викладач – студент».

Таким чином, у результаті аналізу наукових праць китайських учених та вивчення практики діяльності мистецьких закладів вищої освіти Китаю пропонуємо такі напрями вдосконалення підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю:

- формування сучасної системи репертуару;
- розробка нових механізмів управління освітою;
- застосування сучасних педагогічних підходів до навчання;
- використання спеціалізованої, структурованої та взаємозалежної навчальної літератури відповідно до рівня професійної підготовки студентів;
- включення зарубіжних композицій для розширення творчого світогляду студентів;
- подальший розвиток баз даних музичних композицій;
- розробка навчальної програми, до якої буде включатися не тільки суто фортепіанне виконавство, але й інші дисципліни, зокрема транспозиція, імпровізація, гра з листа тощо;

- підвищення рівня музично-теоретичних знань, історичного мислення та слухового досвіду сприйняття європейської музики студентами;
- удосконалення механізму засвоєння піаністами-виконавцями звукового простору;
- формування уявлень у студентів про музичну драматургію;
- здійснення керівництва самостійною роботою студентів, використовуючи спеціальні завдання, які будуть спрямовуватися на розширення художнього світогляду, загального тезаурусу;
- розроблення та створення в мережі Інтернет спеціалізованого ресурсу для популяризації передових методів підготовки піаністів-виконавців.

Що стосується України, то початок ХХІ століття вважається продуктивним періодом у розвитку української фортепіанної музики. Взаємопроникнення композиторських шкіл і стилів у фортепіанну музику сприяло появі значної кількості нових оригінальних творів, які відрізняються цікавістю та неординарністю. У зв'язку з цим можемо говорити про нову стилістику фортепіанної музики, яка, у свою чергу, характеризується складними інтонаційно-виразними засобами. До таких засобів науковці відносять сонорику, алеаторику, нерегламентовану метроритміку та звуковисотність, лінеарне голосоведення, імпровізаційність розвитку.

У результаті аналізу наукових розвідок з досліджуваного питання можемо стверджувати, що художня стилістика українських композиторів має такі складові, як: по-перше, поєднання професійної творчості з музичним фольклором; по-друге, використання неокласичних і неоромантичних тенденцій та, по-третє, включення в інтонаційну сферу джазових елементів. На підставі цього доходимо беззаперечного висновку, що стиль українських композиторів має синтетичний характер, оскільки в ньому поєднуються музичні тенденції минулого й сучасності.

На сучасному етапі розвитку музичної освіти сучасна фортепіанна підготовка обумовлюється інтеграцією української освіти в європейський і

світовий освітній простір. Саме це визначає нові вимоги до якості вищої освіти, насамперед до особистості сучасного фахівця, який повинен володіти широким колом практичних умінь, здатністю до активної, ініціативної професійної діяльності.

Аналіз існуючих освітніх програм із фортепіанної підготовки в мистецьких закладах вищої освіти України дав змогу виявити актуальну й нагальну необхідність кардинальної зміни теоретичних і методичних засад фортепіанного навчання у вищій школі, перегляду традиційних усталених підходів до змістових та організаційних компонентів освітнього процесу.

До того ж, про актуальність проблеми фортепіанної підготовки піаніста-виконавця свідчить і суперечність між значимістю, потужним розвивальним потенціалом фортепіанного навчання та втратою престижу такого музичного інструмента, як фортепіано. Недостатня затребуваність «живої» фортепіанної музики в закладах освіти, скорочення навчальних годин у курсах інструментального циклу та застаріла матеріальна (музично-інструментальна) база більшості мистецьких закладів вищої освіти ускладнюють проблему мотивації до фортепіанного навчання.

Вважаємо, що викладання гри на фортепіано передбачає велику творчу роботу, а також ставить важливі завдання для викладача щодо формування виконавської культури у студента. Без сумніву, цей без перебільшення складний процес поєднує в собі послідовний художній і слуховий розвиток, виховання ініціативності й самостійності, прагнення до самоаналізу й бажання невпинного вдосконалення в навчанні.

Необхідність реалізації такої установки у фортепіанній практиці визначає, на думку О. Щербініної, вагомість проблемних методів навчання у фортепіанній педагогіці. Науковиця переконана, що, виступаючи ефективним способом збагачення змісту й форм освітнього процесу, проблемні методи навчання зорієнтовані на винайдення способів подолання суперечностей між знанням і незнанням, індивідуальним досвідом особистості й науково-практичними напрацюваннями фортепіанної педагогіки, теоретичними

знаннями й умінням їх практичного застосування. Розв'язанню подібних суперечностей, наголошує дослідниця, сприятиме впровадження принципів дидактичної інтегрології, зорієнтованих на проблемний підхід до формування цілісної системи загальних і фахових знань, використання багаторівневих моделей структурування змісту музично-виконавської освіти (Щербініна, 2016).

Наголосимо, що важливим у процесі підготовки піаніста-виконавця є усвідомлення мети фортепіанного навчання. Беззаперечним є те, що саме мета фортепіанного навчання впливає на зміст та засоби фортепіанної підготовки. А це, у свою чергу, вимагає пошуку ефективних технологій у галузі фортепіанної педагогіки. Проте, зауважимо, що поряд із цим процес навчання гри на фортепіано має загальні закономірності, які зумовлюються необхідністю розвитку таких професійних компетентностей майбутнього піаніста, як уміння інтерпретувати, матеріально втілювати художній смисл музичних творів. Погоджуємося з О. Щербініною, яка наголошує, що зберігаючи свій об'єктивний зміст, музичний твір змінюється в часі, надаючи виконавцю можливість підкреслити риси, що найбільш співзвучні даній епосі (Щербініна, 2016). Водночас С. Фейнберг переконаний, що «художній вплив твору зберігає силу тільки тоді, коли знаходиться артист, здатний перетворити задум автора і пов'язати його з прагненнями свого часу» (Фейнберг, 1969, с. 43).

Без сумніву, одним із найважливішим аспектів інтерпретації музичного твору є проникнення в інтонаційно-образний світ композитора. Відтак, розуміння інтонаційної ідеї, розбудова концептуальних уявлень про художній смисл музики та відображення його засобами інтонаційної системи пов'язане із «зануренням в інтонаційну суб'єктивність твору» (Медушевский, 1993, с.157).

Таким чином, формування досвіду інтонаційного осягнення музики відбувається шляхом безпосереднього емпіричного дослідження механізмів музичного мислення на матеріалі конкретних музичних творів. Відповідно,

основою набуття подібного досвіду виступає зміст виконавського репертуару. Сьогодні перед педагогами мистецьких закладів вищої освіти стоїть завдання урізноманітнити зміст навчально-виконавського репертуару, винайти сучасні форми й методи навчання. Щодо виконавського репертуару, то маємо зазначити, що фортепіанне виконавство має охоплювати як класичні твори, так і твори академічної музики XX–XXI століть. До того ж, корисним буде, на наш погляд, здійснення перекладень популярних композицій для фортепіано, які б пропонувалися викладачами студентам. Причому, доцільним для студентів закладів вищої освіти мистецького спрямування можна пропонувати робити такі перекладання самотужки. Звичайно, студент у змозі здійснювати лише перший етап, а саме відтворювати в нотному тексті ключові шари музичної тканини (мелодія та басова лінія), у той час, як заповнення та створення фігуративного заповнення фактури має коригуватися викладачем.

Натомість для винайдення нових форм і методів у процесі підготовки піаністів-виконавців надзвичайно актуальним стає використання виховного потенціалу конкурсних змагань. Такі змагання є продуктивною формою сучасної мистецької освіти, що спрямована на забезпечення творчої самореалізації особистості майбутнього піаніста, залучення його до художньо-культурних цінностей та участі в культурному житті.

Як невід’ємний компонент освітнього процесу, музичні змагання дають можливість досягти цілей, поставлених перед сучасною мистецькою освітою, а саме:

- розвиток музично-виконавської культури музиканта;
- популяризація кращих творів українських та зарубіжних композиторів;
- продовження традицій національної виконавської школи;
- обмін науково-методичним досвідом з питань викладання мистецьких дисциплін.

До того ж, розуміння фортепіанного виконавства як ефективного способу формування ціннісних ставлень до мистецьких явищ сприяє актуалізації його просвітницько-виховних функцій. У системі сучасної фортепіанної підготовки музичне просвітництво належить до сфери навчального досвіду, становлення якого характеризується оволодінням інтегрованими знаннями й уміннями, які акумулюються в процесі виконавської діяльності. Специфіка фортепіанного навчання потребує цілеспрямованого формування самостійної позиції в оцінюванні результатів музично-виконавської діяльності.

На сьогодні незаперечним є той факт, що процес фортепіанної підготовки має відмовитися від репродуктивного стилю підготовки музиканта, а перейти до дидактичної моделі, яка буде здатною забезпечити пізнавальну активність і професійну компетентність майбутнього фахівця.

Розробляючи освітні моделі фортепіанної підготовки для сучасних закладів музичної освіти, вчені зазначають, що особливістю інструментально-виконавської підготовки студентів є врахування концертно-виконавської діяльності.

В умовах інтеграційних культурно-освітніх процесів важливим питанням у фортепіанній підготовці повинне бути національне виховання виконавця. Необхідність виховання в майбутнього музиканта відчуття причетності до свого народу, його історії та культури потребує впровадження у виконавську практику надбань української фортепіанної музики, спрямування культурно-просвітницької діяльності на забезпечення потреб національного відродження країни. На думку О. Щербініної, «звернення до музичних шедеврів національної скарбниці, залучення із сучасного музичного мистецтва того, що найповніше відповідає українській духовності, забезпечить надійні підвалини для формування національної свідомості особистості, виховання любові та поваги до українського музичного мистецтва» (Щербініна, 2016, с. 127).

Без сумніву, інформатизація музичної освіти зумовила зміни в усталених формах фортепіанного мистецтва. Сучасні інформаційні технології дають можливість розширити арсенал методичних засобів, які сприятимуть візуалізації знань, індивідуалізації навчання, моделюванню процесів і явищ, збільшенню обсягу інформації завдяки використанню мультимедіа, урізноманітненню форм самоконтролю й самопідготовки, поглибленню міжпредметних зв'язків за допомогою інтеграції інформаційної та предметної підготовки студентів. Розмаїття представленого на ринку програмного забезпечення надає широкі можливості для забезпечення теоретичного підґрунтя процесу фортепіанної підготовки.

У науковій літературі визначено такі напрями підготовки майбутнього піаніста-виконавця із застосуванням інформаційно-комунікаційних технологій, а саме: робота з вербальним та нотним текстом; розробка нових інтерпретацій музичного матеріалу за допомогою прикладних програм спеціального призначення; пошук нових відомостей у мережі Інтернет; робота з музичними ресурсами в мережі Інтернет; уміння користуватися електронними енциклопедіями та бібліотеками; використання ПК для творчої діяльності. Відповідно, головними перевагами застосування ІКТ у мистецькій освіті є впровадження навчальних мультимедійних програм, які сприяють наочній структуризації змістовного компонента навчального матеріалу, самостійному вибору та проходженню студентами повного або скороченого варіантів навчання.

Отже, у результаті дослідження ми дійшли висновку, що основними перспективами та пріоритетними напрямами модернізації фортепіанної підготовки у мистецьких закладах вищої освіти є:

- 1) забезпечення високої якості освіти, яка б відповідала актуальним і перспективним потребам особистості й суспільства;
- 2) формування цілісної системи відповідних знань, умінь, навичок, досвіду самостійної діяльності майбутніх фахівців;

3) оптимізація процесу формування професійної компетентності майбутнього піаніста-виконавця в контексті інтеграційних культурно-освітніх процесів.

Таким чином, зазначені нами твердження можуть бути основою оновлення змістово-методичних засад підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти.

Отже, на підставі порівняльного аналізу сучасного стану підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України можемо стверджувати, що спільними для обох країн є проблеми удосконалення процесу формування професійної компетентності, використання сучасних інноваційних методів навчання, формування навичок самостійного навчання. Однак, відмінним є те, що в Китаї підготовка піаністів-виконавців здійснюється за традиційним авторитарним підходом, у той час як в Україні можемо відзначити особистісно-орієнтований підхід.

Висновки до третього розділу

У розділі виявлено провідні напрями вдосконалення підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України.

Окреслено наявні проблеми, які існують у системах професійної підготовки піаністів-виконавців у Китаї (проблема розробки навчальних програм за напрямом підготовки «Фортепіанне виконавство»; різні стандарти в різних частинах країни; проблема побудови навчальних дисциплін; проблема методик навчання; проблема вибору навчальних матеріалів; проблема етики відносин «викладач – студент»).

Запропоновано такі напрями вдосконалення підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю, як-от: формування сучасної системи репертуару; розробка нових механізмів управління освітою; застосування сучасних педагогічних підходів до навчання; використання спеціалізованої, структурованої та взаємозалежної навчальної літератури

відповідно до рівня професійної підготовки студентів; включення зарубіжних композицій для розширення творчого світогляду студентів; подальший розвиток баз даних музичних композицій; розробка навчальної програми, до якої буде включатися не тільки суто фортепіанне виконавство, але й інші дисципліни, зокрема транспозиція, імпровізація, гра з листа тощо; підвищення рівня музично-теоретичних знань, історичного мислення та слухового досвіду сприйняття європейської музики студентами; удосконалення механізму засвоєння піаністами-виконавцями звукового простору; формування уявлень у студентів про музичну драматургію; здійснення керівництва самостійною роботою студентів, використовуючи спеціальні завдання, які будуть спрямовуватися на розширення художнього світогляду, загального тезаурусу; розроблення та створення в мережі Інтернет спеціалізованого ресурсу для популяризації передових методів підготовки піаністів-виконавців.

Констатовано, що початок ХХІ століття вважається продуктивним періодом у розвитку української фортепіанної музики. Взаємопроникнення композиторських шкіл і стилів у фортепіанну музику сприяло появі значної кількості нових оригінальних творів, які відрізняються цікавістю та неординарністю.

Доведено, що на сучасна фортепіанна підготовка обумовлюється інтеграцією української освіти в європейський і світовий освітній простір. Закцентовано на необхідності кардинальних змін теоретичних і методичних засад фортепіанного навчання у вищій школі України, перегляду традиційних усталених підходів до змістових та організаційних компонентів освітнього процесу.

Виявлено, що основними перспективами та пріоритетними напрямками модернізації фортепіанної підготовки у мистецьких закладах вищої освіти України є: забезпечення високої якості освіти, яка б відповідала актуальним і перспективним потребам особистості й суспільства; формування цілісної системи відповідних знань, умінь, навичок, досвіду самостійної діяльності

майбутніх фахівців; оптимізація процесу формування професійної компетентності майбутнього піаніста-виконавця в контексті інтеграційних культурно-освітніх процесів.

На підставі порівняльного аналізу сучасного стану підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України аргументовано, що спільними для обох країн є проблеми удосконалення процесу формування професійної компетентності, використання сучасних інноваційних методів навчання, формування навичок самостійного навчання. водночас, відмінним є те, що в Китаї підготовка піаністів-виконавців здійснюється за традиційним авторитарним підходом, у той час як в Україні можемо відзначити особистісно-орієнтований підхід.

Зміст третього розділу висвітлено в таких публікаціях автора (Chystiakova, Wang Boyuan, 2020; Wang Boyuan, 2021b).

ВИСНОВКИ

У дисертаційній роботі з'ясовано теоретичні та організаційно-методичні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України. Отримані результати, за яких досягнуто мету й вирішено завдання дослідження, дали підставу для формулювання таких **висновків:**

1. З'ясовано стан розробленості проблеми підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України в науковому дискурсі.

Результатом структурно-логічного аналізу наукових розвідок із досліджуваної проблеми українських і китайських учених стало виокремлення окремих аспектів розгляду проблеми підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України, а саме:

- проблеми фахової підготовки майбутніх піаністів із КНР у системі музичної освіти України (Гу Юй Мей, Ма Ге Шунь, Сюй Дин Чжун, Чжан Цзянь Го, Чжау Сон Жу, Чжоу Чжен Сун, Шен Сіан, Юй Тен Ган, Ян Хун Нянь та ін.);
- проблеми підготовки піаністів в українських закладах освіти різного рівня (О. Єременко, Г. Падалка, Г. Побережна, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Щолокова та ін.);
- методичні засади підготовки піаністів (Хоу Юе, Ін Шічжень, Дань Чжаої, Лі Фейлань, Лі Інхя, Чен Чженвей, Шугуан (Китай); О. Алексєєв, О. Андрейко, В. Антонюк, В. Буцяк, Н. Гребенюк, Н. Гуральник, Л. Дмитрієв, В. Лабунець, Н. Мозгальова, Г. Ципін, Ю. Юцевич та ін. (Україна));
- теоретичні засади фортепіанного навчання (Бянь Мєн, Ксу Келі, Тженг Чен-Лі, Тун Даоцзинь, Сунь Мінчжу, Сюй Бо, Чжоу Гуанрен, Чжао Щаошен, Хоу Юе, Хуан Чжулин та ін. (Китай); О. Алексєєв, Г. Нейгауз, Г. Ципін, О. Щапов та ін. (Україна));

- розвиток фортепіанної освіти в Китаї (Ван Юйхе, Вей Тінге, Куан Фань, Лю Фуань, Лянь Хайдун, Сунь Мінчжу, Хань Пейцзюнь, Цзюй Ціхунь, Чень Чжень, Чжао Сяошень та ін. (Китай) та України Н. Гуральник, Г. Ніколаї, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Щолокова та ін. (Україна));
- методика навчання гри на фортепіано (Бянь Мен, Ван Бін, Ге Де Юуй, Хоу Юе, Ши Цзюнь-бо та ін. (Китай); О. Алексєєв, Л. Баренбойм, Н. Любомудрова, Г. Нейгауз, Г. Прокоф'єв, М. Фейгін, Г. Ципін, А. Щапов та ін. (Україна));
- навчання фортепіано майбутніх учителів музики в закладах вищої освіти Китаю (Біань Мен, Ван Сяої, Ван Цзайдун, Ван Чанкуй, Ін Шичжень, Лі Хуа, Лі Чжо, Сюй Руї, Сюй Жуй, Фань Хесінь, Цзян Янь, Чжан Жань, Чжан І, Чжао Сяошен, Яо Сіюань та ін.) та України (Т. Бодрова, Н. Гузій, О. Гуральник, Т. Завадська, А. Козир, А. Михайлюк, Н. Овчаренко, Г. Падалка, Є. Проворова, О. Реброва, Р. Савченко, О. Щолокова та ін.).

Використання системного аналізу українських і китайських порівняльно-педагогічних досліджень дозволило дійти висновку, що організаційно-педагогічні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України не були предметом цілісного вивчення.

2. Розкрито методологічні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України та визначено історичний контекст розвитку фортепіанних шкіл Китаю та України.

Аналіз наукової літератури українських і китайських дослідників дозволи дати визначення основоположного поняття дослідження – підготовка піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти – система заходів, спрямованих на досягнення головної мети майбутньої професійної діяльності піаніста-виконавця – виконання творів і розкриття їх художнього змісту слухачам.

У дисертації систематизовано методологічні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю (урахування філософських ідей, принципів навчання та методики) та України (визначення всебічного розвитку студента як спеціальної мети фортепіанної підготовки; забезпечення гармонійного розвитку майбутнього музиканта через розвиваюче навчання; формування вміння музично-виконавської інтерпретації як важливого компоненту фахової підготовки майбутнього піаніста-виконавця; інтенсифікація розвитку музичного мислення майбутнього піаніста-виконавця; використання проблемного навчання в процесі фортепіанної підготовки студентів; актуалізація необхідності практичної реалізації індивідуалізації навчання в процесі фортепіанної підготовки).

Порівняльно-історичний та хронологічний аналіз наукової літератури з досліджуваної проблеми дозволив виокремити періоди й етапи розвитку фортепіанних шкіл Китаю та України. Історичний процес розвитку фортепіанної школи Китаю розділено на три періоди з відповідними етапами, як-от: I період – зародження з трьома етапами (католицький (поч. VII століття – останнє десятиліття XVIII століття, протестантський (XIX століття), державницько-просвітницький (поч. XX століття)); II період – становлення з двома етапами (започаткувальний (30–40-і роки XX століття), активізаційний (поч. 50-х років – перша половина 60-х років XX століття)); III період – розквіту з трьома етапами (дезорганізаційний (друга половина 60-х років – 70-і роки XX століття), відновлення (80–90-і роки XX століття), популяризація (2000–2010-і роки)). Отже, доведено, що результатом виявлених процесів стали стрімке формування й динамічний розвиток різних галузей професійної музики Китаю, зокрема, її фортепіанної сфери.

У розвитку українського фортепіанного мистецтва визначено шість періодів, а саме: I період – аматорський (перша половина XIX століття); II період – становлення (друга половинна XIX століття); III період – професіоналізації (кінець XIX – перша чверть XX століття); IV період –

популяризації (1940 – 50-і рр.); V період – постмодерністський (1960 – 80-і рр.); VI період – розквіту (90-і рр. XX ст. – початок XXI ст.).

Отже, можемо констатувати, що українська фортепіанна школа розпочала свій початок на початку XIX століття на відміну від китайської. Розвиток української фортепіанної школи відбувався весь час, рухаючись до періоду розквіту, а китайської зазнавав злетів і падінь. Водночас період розквіту фортепіанних шкіл обох країн припадає на кінець XX століття.

3. Висвітлено зміст підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України.

Здійснено системно-структурний аналіз змістових особливостей підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України. З'ясовано, що підготовка піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти України та Китаю проводиться відповідно до вимог сучасності. Про це переконливо свідчать списки лауреатів та дипломантів міжнародних виконавських конкурсів в різних країнах. У структурі навчальних планів враховується китайський та український менталітет відповідно, особливості національної культури й соціально-громадського ладу. Навчання включає в себе загальну підготовку (у Китаї ідеологічну відповідно до політичної доктрини КНР), морально-етичну, культурологічну, загальнопрофесійну, що містить необхідний комплекс музично-теоретичних та історичних дисциплін і серйозну спеціальну підготовку. Її всеосяжність передбачає широкий спектр працевлаштування випускників: вони можуть працювати концертними виконавцями – солістами, артистами камерного ансамблю та концертмейстерами, викладачами фортепіано у закладах вищої освіти. Порівняння навчальних планів свідчить про те, що мета навчання в них єдина – формування висококваліфікованого, ерудованого піаніста-виконавця і педагога.

4. Охарактеризовано форми, методи і технології підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України.

Основними формами підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти визначено майстер-класи, концерти, змагання,

індивідуальні, групові заняття в Китаї та лекції, практичні, індивідуальні, групові заняття, семінари, виступи, конкурси в Україні.

До провідних методів підготовки піаністів-виконавців нами було віднесено традиційні (вправи, вивчення програмних творів, прослуховування музики композиторів, які були сучасниками композитора, якого вивчали; демонстрація музичних творів викладачами; прослуховування записів конкретного твору, який вивчається, та інших творів того самого композитора; ознайомлення з іншими видами мистецтва того самого періоду; запам'ятовування через слухову, зорову, кінестетичну та аналітичну пам'ять; прослуховування записів професійними виконавцями; відвідування живих виступів; запис студентами власної гри та подальше її критичне оцінювання) та інноваційні – метод прикладної фортепіанної педагогіки Сінді в Китаї.

Констатовано, що в Україні в процесі навчання гри на фортепіано використовуються такі методи, як: базові (вивчення творів за програмою; ескізне опрацювання творів; читання з листка; транспонування; підбір на слух; ілюстративний (показу) та словесний (дискутування); невербальні методи (жестикуляція та підспівування); дидактичні (словесно-ілюстративний, репродуктивний, репродуктивно-варіативний, проблемно-пошуковий, спостереження, аналіз, проєктування, моделювання, імпровізація); загальнонаукові (аналіз, узагальнення, систематизація, синтез, порівняльний аналіз, рефлексія); специфічні музичні (зорове охоплення нотного тексту на кілька тактів наперед, слухове уявлення, слуховий аналіз, слухове регулювання, наслідування, спрощення фактури музичного твору, творча адаптація музичного твору).

Визначено сучасні технології підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю (музичного виконавства) та України (задачна, особистісно-орієнтована, інтеграційна, технологічної підготовки)

5. Виявлено провідні напрями вдосконалення підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України.

У якості основних рекомендацій, які сприятимуть підвищенню якості підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти, пропонуємо такі: підвищувати рівень музично-теоретичних знань, історичного мислення та слухового досвіду сприйняття європейської музики тими, хто навчається; удосконалення механізму виконавського освоєння музикантами звукового простору; формувати уявлення студентів про музичну драматургію; здійснювати керівництво самостійною роботою студентів шляхом спеціальних завдань, спрямованих на розширення художнього світогляду, загального тезаурусу; розробити та створити в мережі Інтернет спеціалізований ресурс для популяризації передових методів підготовки піаністів-виконавців (Китай); забезпечення високої якості освіти, яка б відповідала актуальним і перспективним потребам особистості й суспільства; формування цілісної системи відповідних знань, умінь, навичок, досвіду самостійної діяльності майбутніх фахівців; оптимізація процесу формування професійної компетентності майбутнього піаніста-виконавця в контексті інтеграційних культурно-освітніх процесів (Україна).

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів окресленої проблеми. Вважаємо, що на подальше вивчення заслуговує інноваційний досвід професійної підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Agay, D. (Ed.). (1981). *Teaching piano: A comprehensive guide and reference book for the instructor*, Volume I. New York: Yorktown Music Press, Inc.
- Aiello, R. & Williamon, A. (2002). Memory. In R. Parncutt & G. E. McPherson (Eds.), *The science and psychology of music performance* (pp. 175-191). London: Oxford University Press.
- Bliss, R. A. (1989). Developing a better memory by making the right connections. *The Piano Quarterly*, 37 (146), 48-49.
- Bosanquet, R. C. (1987). The Alexander principle and its importance to music education. *British Journal of Music Education*, 4(3), 229-242.
- Bree, M. (1969). *The groundwork of the Leschetizky method*. New York: Haskell House Publishers Ltd.
- Brown, S. B. (1995). Checklist for memory. *Clavier*, 34 (1), 11-12.
- Buck, P. C. (1944). *Psychology for musicians*. London: Oxford University Press.
- Chaffin, R., Imreh, G. & Crawford, M. (2002). *Practicing perfection: Memory and piano performance*. New Jersey: Mahwah.
- Ching, J. (1946). *Piano playing a practical method*. New York: Bosworth & Co., Ltd.
- Chystiakova, I., Wang, Boyuan (2020). Ways of the pianists-performers training improvement in art institutions of higher education of China. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 9 (103), 461-470.
- Colwell, R. J. (1991). *Basic concepts in music education, II*. Niwot, CO.: University Press of Colorado.
- D'Abreu, G. (1965). *Playing the piano with confidence: An analysis of technique, interpretation, memory and performance*. London: Faber and Faber.
- Dunsby, J. (2001). Performance. In S. Sadie (Ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians* (pp. 346-348). London: Macmillan Publishers Limited.
- Eigeldinger, J. (1986). Musical style: Bel canto. R. Howat (Ed.). *Chopin: Pianist and teacher as seen by his pupils* (pp. 44-45). Cambridge: Cambridge University Press.

- Elder, D. (2003a). Giesecking, Rubinstein, and Arrau used arm weight and muscles. *Clavier*, 42 (7), 12-17.
- Elder, D. (2003b). The beauty of great piano music captured in artistic phrasing. *Clavier*, 42 (8), 14-23.
- Elder, L. P. (2003). The Focus is on the Details in lessons with Edward Parker. *Clavier*, 42 (8), 8-13.
- Fielden, T. (1949). *The science of pianoforte technique*. London: Macmillan and Co., Limited.
- Foster, G. (1992). Surviving memory lapses. *Clavier*, 31 (7), 43.
- Fraser, A. (2003). *The craft of piano playing, a new approach to piano technique*. Lanham, MD: The Scarecrow Press, Inc
- Gibbs, P. (1964). Good piano teaching. In A. N. Jones (Ed.), *Music education in action: Basic principles and practical methods* (pp. 332-335). Dubuque, Iowa: Wm. C. Brown Company Publishers.
- Glaser, K. (2003). Overcoming tension at the piano. *Clavier*, 42(7), 18-22.
- Goldblatt, D. & Brown, L. B. (1997). *Aesthetics: A reader in philosophy of the arts*. Upper Saddle River: Prentice Hall.
- Gries, P. (1978). *Continuity as a basic perspective for piano teaching: A discussion of analytical techniques and playing coordination for achieving aesthetic continuity in piano performance*. Unpublished DMA thesis, University Of Oregon.
- Hofmann, J. (1976). *Piano playing with piano questions answered*. New York: Dover Publications, Inc.
- James, M. J. (1994). *The evolution of pedagogical thought in American piano teaching of the twentieth century*. Unpublished DMA dissertation, University of South Carolina.
- Jordan-Anders, L. (1995). Methods of memorizing. *Clavier*, 34 (1), 8-10.
- Kiorpes, G. (2005). Cortot's approach to piano technique. *Clavier*, 44(10), 22-30.
- Kochevitsky, G. & McCallson, E. (1989). Thoughts on the art of piano practicing. *The Piano Quarterly*, 37(146), 30-31.

- Kochevitsky, G. (1967). *The art of piano playing: A scientific approach*. Evanston, IL: Summy-Birchard Co.
- Kochevitsky, G. A. (2004). *Kochevitsky collection*. White Plains, NY: Pro/Am Music Resources.
- Krause, W. (1972). *The pianist's touch: Method and theory of Paul Pichier*. Marshall, CA: Perelen Publishers.
- Kullak, A. (1972). *The aesthetics of pianoforte-playing*. New York: Da Capo Press.
- Langley, E. (1995). *Principles of teaching: As applied to music with 63 questions and answers*. Norwich: William Elkin Music Services.
- Last, J. (1980). *Interpretation in piano study*. London: Oxford University Press.
- Matthay, T. (1960). *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique. Being a Digest of the Author's Technical Teachings up to Date*. London: Oxford Univ. Press.
- Neuhaus, H. (1993). *The art of piano playing*. London: Kahn & Averill
- Ortmann, O. (1925). *The Physical Basis of Piano Touch and Tone. An Experimental Investigation of the Effect of the Player's Touch Upon the Tone of the Piano*. London: Kegan Paul, Tranch, Trubner Co., and Curwen; New York: Dutton.
- Parncutt, R. & Troup, M. (2002). Piano. In R. Parncutt & G. E. McPherson (Eds.), *The science and psychology of music performance* (pp. 285-302). London: Oxford University Press.
- Philipp, L. H. (1982). *Piano technique: Tone, touch, phrasing and dynamics*. New York: Dover Publications, Inc
- Plummeridge, C. (2001). Music and combined arts. In C. Philpott & C. Plummeridge 278 (Eds.), *Issues in music teaching* (pp. 131-141). London: Routledge Falmer.
- Rideout, R. R. (1992). The role of mental presets in skill acquisition. In R. Colwell (Ed.), *Handbook of research on music teaching and learning* (pp. 472-479). New York: Schirmer Books.

- Rink, J. (2002). Analysis and (or?) performance. In J. Rink (Ed.), *Musical performance: A guide to understanding* (pp. 35-58). New York: Cambridge University Press.
- Rowley, P. (1989). 30 years on (thoughts on teaching piano). *Music Teacher*, 68 (7), 31-33.
- Sachs, B. & Ife, B. (1981). *Anthology of early keyboard methods*. Cambridge: Gamut 279 Publications.
- Sargent, S. M. (2001). Touch (ii). In S. Sadie (Ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians* (pp. 649-650). London: Macmillan Publishers Limited.
- Schultz, A. (1936). *The Riddle of the Pianist's Finger*. New York.
- Sloboda, J. (2001). Psychology of music, II, 4(i): Perception and cognition: Memory. In S. Sadie (Ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians* (pp. 539-540). London: Macmillan Publishers Limited.
- Tarchalski, H. S. (1994). Pedagogy-A Survey. In R. Palmieri (Ed.), *Encyclopedia of keyboard instruments* (pp. 264-270). New York: Garland.
- Taylor, H. (1979). *The pianist's talent: A new approach to piano playing based on the principles of F. Matthias Alexander and Raymond Thiberge*. New York: Taplinger Publishing Company.
- Uszler, M. (1992). Research on the teaching of keyboard music. In R. Colwell (Ed.), *Handbook of research on music teaching and learning* (pp. 584-593). New York: Schirmer Books.
- Wagner, J. (1996). On teaching, technique, and performance, an interview with Ian Hobson. *Clavier*, 35 (1), 6-11.
- Wang, Boyuan (2020). Development of Piano schools in China and Ukraine: historical context. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 10 (104), 3-11.
- Wang, Boyuan (2021c). Comparative analysis of content features of the pianists-performers training in art institutions of higher education of China and Ukraine. *The scientific heritage*, 3, no 59(59), 44-48 (Budapesht, Hungary).

- Wang, Boyuan (2021a). Development of Ukrainian piano school of the XX century. *The world of science and innovation: abstracts of VI International scientific and practical conference* (January, 14-16, 2021, London, Great Britain), pp. 285-288.
- Wang, Boyuan (2021b). Prospects and priority areas of modernization of piano training in Ukrainian art institutions of higher education. *Actual trends of modern scientific research: abstracts of VI International scientific and practical conference* (January, 17-19, 2021, Munich, Germany), pp. 305-310.
- Wang, Boyuan (2021). Comparative analysis of the methods of pianists-performers training in art institutions of higher education of China and Ukraine. *Innovative Solutions in Modern Science*, 2 (46), 97-108
- Williamon, A. (2002). Memorising music. In J. Rink (Ed.). *Musical performance: A guide to understanding* (pp. 113-126). New York: Cambridge University Press.
- Wilson, F. R. & Roehmann, F. L. (1992). The study of biomechanical and physiological processes in relation to musical performance. In R. Colwell (Ed.), *Handbook of research on music teaching and learning* (pp. 509-519). New York: Schirmer Books.
- Wolff, K. (1979). *Schnabel's interpretation of piano music*. New York: W.W. Norton & Company Inc.
- Xu, H. Y. (2006). From skill training to quality improvement -- a case study of returning to the essence of piano education. *Inner Mongolia Education*, 07, 32-33
- Xu, Y. (2004). *Piano teaching in Hong Kong: Portraits of four outstanding piano pedagogues*. Hong Kong Baptist University. Unpublished MPhil. thesis.
- Абдулин, Э. Б. (1990). *Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе высшего образования*. Москва: Прометей МПГУ им. В.И. Ленина.
- Алексеев, А. Д. (1971). *Методика обучения игре на фортепиано*. М.: Изд-во «Музыка».

- Алексюк, А. М. (1998). *Педагогіка вищої освіти України. Історія, теорія*. К.: Либідь.
- Арановский, М. Г. (1978). Сознательное и бессознательное в творческом процессе композитора. *Вопросы музыкального стиля*. Л.: Новый мир.
- Баренбойм, Л. (1969). *Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства*. Л.
- Баренбойм, Л. А. (1974). *Музыкальная педагогика и исполнительство*. Л.: Музыка.
- Бесшапошникова, Т. В., Школьник, С. Я. (2015). Опанування процесом добору на слух акомпанементу як невід'ємного компонента фахової придатності вчителя музичного мистецтва. *Теорія і практика освіти в сучасному світі*, сс. 35-38.
- Биань, Мен (1996). *Поява й розвиток китайської фортепіанної культури*. Пекін: Народна музика (китайською мовою).
- Битянова, Н. Р. (1998). *Проблема саморазвития личности в психологии*. М.: Флинта.
- Бінчжао, В. (1994). *Коротка історія освіти в Китаї*. Пекін.
- Бондаревская, Е. В. (2003). *Личностно-ориентированный подход к качеству образования в условиях модернизации*. Рн/Д.
- Браудо, И. (1961). *Артикуляция (О произношении мелодии)*. Л.
- Бу, Лі (2004). Розвиток фортепіанної музики в Китаї періодів Нової та Новітньої історії. *Вісник консерваторії імені Сі Сінхая*, сс. 48–87 (китайською мовою).
- Бянь, Мен (1996). *Становлення й розвиток китайської фортепіанної освіти*. Пекін: Хуале (китайською мовою).
- Ван, Анью (2004). *Дослідження китайських фортепіанних творів в контексті гармонії нової епохи*. Ухань: Вид-во Сіаньського університету (китайською мовою).

- Ван, Бін (2010). *Методика вдосконалення виконавської техніки майбутніх учителів музики в процесі фортепіанного навчання* (автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02). К.
- Ван, Боюань (2020). Модель професійної фортепіанної освіти в музичних закладах вищої освіти Китаю. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 8 (102), 431-442.
- Ван, Боюань (2020b). Особливості підготовки піаністів-виконавців у різних типах закладів вищої освіти Китаю. *Освіта для XXI століття: виклики, проблеми, перспективи*: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (12-13 листопада 2020 року, м. Суми). Суми: Вид-во Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, сс. 213-215.
- Ван, Боюань (2021). Особливості національної китайської фортепіанної педагогіки. *Гуманітарний корпус*, 37 (2), 90-92.
- Ван, Ин (2009). Интеграция национальных традиций и европейского музыкального опыта в творчестве композитора Ван Лисана. *Общественные и гуманитарные науки*. СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А. Герцена, сс. 85–92.
- Ван, Пейюань (1999). *Історія державного музичного спеціального інституту в провінції Фуцзянь*. Фуцзянь (китайською мовою).
- Ван, Цзайдун (2007). *Відродження фортепіанної освіти у ЗВО Китаю: аналіз проблеми*. Чанша: Вид-во Хунаньського пед. унів-ту (китайською мовою).
- Ван, Чанкуй (2010). *Культура китайської фортепіанної музики*. Пекін: Гуанмін жибао (китайською мовою).
- Веймін, Ч. (2012). Вивчення та аналіз деяких проблем китайської фортепіанної освіти. *Китайська музика*, 4, 159–165.
- Великий тлумачний словник сучасної української мови* (2005). В. Т. Бусел (уклад. і голов. ред.). К.; Ірпінь: ВТФ «Перун».

- Весна, Е. Б. (1997). *Социализация и индивидуализация. Закономерности и механизмы*. Москва; Петропавловск-Камчатский.
- Вибрані фортепіанні твори китайських композиторів* (2001). Вип. 4 . Ноти. Жен Інътон, Чао Чжіюй (ред.). Пекін: Народне музичне видавництво (китайською мовою).
- Вибрані фортепіанні твори Чу Ванхуа*. Ноти (2010). Тон Доцінь, Ван Цінъянь (ред.). Шанхай: Шанхайське музичне видавництво (китайською мовою).
- Гань, Нін (2014). *Всебічне дослідження фортепіанної музики*. Пекін: Чжунго шуцзі (китайською мовою).
- Гершунский, Б. С. (1986). *Педагогическая прогностика: Методология. Теория. Практика*. К.: Просвещение.
- Гилинский, Я. (2007). *Девииантология: социология преступности, наркотизма, проституции, самоубийств и других «отклонений»*. СПб.: Изд-во Р. Асланова «Юридический цент “Пресс”».
- Гун, Лі (2009). *Історія розвитку фортепіанних факультетів вищих навчальних закладів у провінції Шандун* (дис. ... магістр). Шандун: Шандунський унів-т (китайською мовою).
- Гуральник, Н. П. (2008). *Українська фортепіанна школа ХХ століття у контексті розвитку теорії і практики музичної освіти* (дис. ... доктора пед. наук: спец.: 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки). Київ.
- Гуральник, Н. П. (2013). Развитие украинской фортепианной школы в XX ст. Музыкально-просветительские традиции и методические ориентиры. *Ars inter Culturas*, 2, 43-60.
- [Гуральник, Н. П.](#) (2007). *Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти*. К.: НПУ имени М.П.Драгоманова.

- [Гуральник, Н. П.](#) (2013). Національна фортепіанна школа як феномен музичної освіти. *[Актуальні питання мистецької освіти та виховання](#)*, 1, 97-109.
- [Гуральник, Н.](#) (2006). Історичні завоювання фортепіанної школи у контексті розвитку української музичної культури ХХ століття: аналіз періодизацій. *[Історико-педагогічний альманах](#)*, 1, 17-26.
- Гуральник, Н. П. (2006). Функціональна сутність української фортепіанної школи в парадигмі музично-педагогічної освіти. *Науковий часопис НПУ ім. М. Драгоманова*, 3 (8), 9–15.
- Данхонг, Ю. (2006). *Довідник з музичної освіти*. Пекін.
- Дедусенко, Ж. (2002). *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції* (автореф. дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури»). К.
- Дін, І (2020). *Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегии развития, национальный репертуар* (дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.02). СПб.
- Дян, Хайян (2005). Фортепіанне виконавство і внутрішнє вухо. *Китайська музика*, 1, 166–168 (китайською мовою).
- Дятлов, Д. А. (2015). *Исполнительская интерпретация фортепианной музыки* (автореф. дис. ... докт. искусствовед.: 17.00.02). Ростов-на-Дону.
- Заклади вищої освіти. Режим доступу: http://www.ukrstat.gov.ua/operativ/operativ2005/osv_rik/osv_u/vuz_u.html
- Зимняя, И. А. (1997). *Педагогическая психология*. Ростов-на-Дону: Феникс.
- Ін, Шичжень (1990). *Методика викладання фортепіано*. Пекін: Народна музика.
- Карпова, Е. Е., Нестеренко, В. В. (2012). *Теоретичні засади індивідуалізації професійної підготовки майбутніх педагогів в умовах заочного навчання у вищому навчальному закладі*. Одеса: видавець Букаєв Вадим Викторович.

- Качарова, Т. И. (2006). *Обучение игре с листа на основе активизации целостного процесса восприятия и озвучивания нотного текста* (дис. ... канд. пед. наук). Елецк.
- Качарова, Т. И. (2006). *Обучение игре с листа на основе активизации целостного процесса восприятия и озвучивания нотного текста* (дис. ... канд. пед. наук). Елецк.
- Китайская живопись. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Китайская_живопись
- Кіреєва, В., Логвиненко, Н. (2012). Сучасні тенденції українського фортепіанного репертуару. *Наука. Релігія. Суспільство*, 1, 92–96.
- Коган, Г. (1968). *Вопросы пианизма*. М.
- Кокодій, Н. В., Коханенко, Л. М. Педагогічні умови формування творчої діяльності студентів на уроках фортепіано. Режим доступу: http://www.rusnauka.com/40_NNM_2015/MusicaAndLife.
- Кондрашова, Л. В. (2007). *Высшая педагогическая школа и Болонский процесс: реалии и перспективы*. Кривой Рог: КГПУ.
- Корто, А. (1965). *О фортепианном искусстве: Статьи, материалы, документы*. М.
- Краевский, В. В., Бережнова, Е. В. (2006). *Методология педагогики: новый этап*. М.: Издатель-ский центр «Академия».
- Краткий анализ современного китайского школьного музыкального образования и некоторые вопросы музыкального образования в обществе. Режим доступа: <http://www.doc88.com/p-454274376456.html>
- Крицький, В. (1999б). Формування художньо-інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця. *Музичне виконавство. Наук. вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 3, 110–122.
- Крицький, В. М. (1999а). Формування умінь художньої інтерпретації у студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти (автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01). К.

- Лань, Сіньцзюнь. Особливості фортепіанного навчання в КНР. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 155. Режим доступу: <https://www.cuspu.edu.ua/images/download-files/naukovi-zapysky/155/43.pdf>
- Лань, Сіньцзюнь (2016). *Моделювання процесу наступності фортепіанного навчання студентів з КНР у системі музично-педагогічної освіти: теорія і практика*, 21, ч.2, 83-88.
- Лань, Сіньцзюнь (2019). *Забезпечення наступності фортепіанного навчання студентів з КНР в системі музично-педагогічної освіти України* (дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02). Київ.
- Ли, Цінь (2014). *Дослідження розвитку китайської та західної фортепіанної культури*. Пекін: Чжунго шуцзі (китайською мовою).
- Ли, Юе (2017). Историографический очерк развития общего музыкального образования в Китае с древнейших времен до рубежа XIX-XX веков. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*, 40, 215–224.
- Лі, Данься (2016). *Формування виконавської культури майбутніх педагогів-музикантів України та Китаю у процесі фортепіанної підготовки* (дис. ... канд. пед. наук: 13. 00.02 – теорія та методика музичного навчання). Київ.
- Лі, Мен (2009). Проблеми, на які потрібно звернути увагу в фортепіанному виконавстві. *Велика сцена*, 4, 83–89 (китайською мовою).
- Лі, Наньнань (2005). Шляхи розвитку китайської фортепіанної музики. *Фортепіанне мистецтво*, 9, 60–61 (китайською мовою).
- Лі, Цінь (2014). *Дослідження розвитку китайської та західної фортепіанної культури*. Пекін: Чжунго шуцзі.
- Лі, Чжо (2000). *Китайська фортепіанна освіта за останні 20 років* (дис. ... магістр). Тяньцзінь: Тяньцзіньська консерваторія.
- Лінь, Хуацінь (2017). *Формування фортепіанно-виконавської культури майбутніх учителів музики* (дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02). Суми.

- Ліу, Ін (2017). Аналіз проблеми побудови й регулювання системи репертуарів музичних навчальних закладів – на прикладі Китайської консерваторії. *Музичне життя*, 9, 37–40 (китайською мовою).
- Лю, Гэ (2012). *Традиционные инструменты в общем музыкальном воспитании современного Китая* (дисс. ... канд. пед. наук: специальность 13.00.02 – теория и методика обучения и воспитания (музыка, уровни общего и профессионального образования). Санкт-Петербург.
- Лю, Дженьсі (2011). Китайська специфіка фортепіанного мистецтва. *Велика сцена*, 5, 34–38 (китайською мовою).
- Лю, Цин (2008). *Высшее музыкально-педагогическое образование в современном Китае* (дисс. ... канд. пед. наук: специальность: 13.00.02 – теория и методика обучения и воспитания (музыка, уровни общего и профессионального образования). Санкт-Петербург.
- Лю, Цінган (1998). Теорія фортепіанного виконавства. *Музыка народа*, 11, 20–21 (китайською мовою).
- Лянь, Пін (1997). На межі китайської та західної культур: естетика фортепіанної музики періодів Нової та Новітньої історії Китаю. *Вісник консерваторії ім. Сіхая*, 3, 156–170.
- Мазель, Л. А. (1986). *Строение музыкальных произведений*. М.: Музыка.
- Малюков, А. Н. (1999). *Психология переживания и художественное развитие личности*. Дубна: Феникс.
- Мамікіна, А. І. Педагогічні умови індивідуалізації навчання майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі фортепіанної підготовки. Режим доступу: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/4105/1/Mamykina.pdf>
- Манько, В. А. (2006). Проблемне навчання як актуальна науково-педагогічна проблема. *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи*, 25, 102–106.

- Медушевский, В. (1993). *Интонационная форма музыки: исследование*. М.: Композитор.
- Мен, Б. (1996). *Становлення й розвиток китайської фортепіанної культури*. Пекін.
- Мен, Б. (2002). *Фортепіанна музична педагогіка*. Пекін.
- Милич, Б. (2002). *Воспитание ученика-пианиста*. М.: Кифара.
- Михаськова, М. А. (2011). Методологічні засади аналізу професійної діяльності педагога-музиканта на сучасному етапі. *Педагогічний дискурс*, 9, 218-223.
- Моделирование педагогических ситуаций: проблемы повышения качества и эффективности общепедагогической подготовки учителя* (1981). Ю.Н.Кулюткин и Г.С.Сухобская (ред.). М.: Педагогика.
- Мозгальова, Н. Г. (2002). *Формування музичного мислення майбутнього вчителя музики в процесі інструментальної підготовки* (автореф. дис. ... канд. пед. наук.: 13.00.02). К.
- Мозгальова, Н. Г. (2011). *Теорія та методика інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики*. Вінниця: ТОВ «Меркьюри-Поділля».
- Музыкальная энциклопедия* (1973-1982). Ю. В. Келдыш (ред.). М.: Сов. энцикл.; Сов. Композитор. Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music
- Мышление учителя: Личностные механизмы и понятийный аппарат* (1990). Ю.И. Кулюткин, Г.С. Сухобская (ред.). М.: Педагогика.
- Назайкинский, Е. В. (1972). *О психологии музыкального восприятия*. М.: Музыка.
- Не, На (2011). *Становление и развитие фортепианного искусства в Китае (до 70-х годов XX века)*. Минск: Четыре четверти.
- Нейгауз, Г. (1961). *Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога*. М.
- Ніколаї, Г. (2010а). *Українська фортепіанна музика у магістерській підготовці майбутніх учителів музики та художньої культури*.

- Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 4 (6), 329–338.
- Ніколаї, Г. (2010b). Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ ст. *Ars inter Culturas*, 1, 121–132.
- Оконь, У. (1968). *Основи проблемного навчання*. М.: «Просвітництво».
- Падалка, Г. М. (2008). *Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін)*. Київ: Освіта України.
- Петрушин, В. И. (1997). *Музыкальная психология*. М.: Владос.
- Піаніст*. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki>.
- Подуровский, В. М., Сулова, Н. В. (2001). *Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности*. М.: Владос.
- Попов, Г. Х. (1970). *Проблемы теории управления*. М.
- Портний, Ю. Л. (2010). З історії становлення професійної музичної освіти на Поділлі та Волині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 30, 351 – 359.
- Портний, Ю. Л. (2021). *Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі* (автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства: спеціальність: 17.00.03 – Музичне мистецтво). Харків.
- Просеков, С. А. (2011). Социально-философский анализ современных реформ Китая. *Гуманитарные науки. Вестник Финансового университета*, 3, 24–40.
- Рахимбаева, И. Э. (2016). *Фортепианные этюды в музыкально-инструментальной подготовке бакалавра-музыканта*. Саратов: Институт искусств СГУ имени Н. Г. Чернышевского.
- Ростовський, О. Я. (2011). *Теорія і методика музичної освіти*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
- Савчук, І. (2012). Нові тенденції в українському фортепіанному виконавстві зламу ХХ – ХХІ століть у дзеркалі сучасної композиторської творчості. *Сучасне мистецтво*, 8, 285-294.

- Селевко, Г. К. (1998). *Современные образовательные технологии*. Москва: Народное образование.
- Семененко, І. В., Швачка, А. О. (2021). Проблеми інтерпретації вокальних дуетів світової та української класики: виконавський аспект. *Інноваційна педагогіка*, 33, Т. 2, 75-79.
- [Словник української мови \(1975\). В 11 томах. Том 6.](http://sum.in.ua/s/pidghotovka#:~:text=) Режим доступу: [http://sum.in.ua/s/pidghotovka#:~:text.](http://sum.in.ua/s/pidghotovka#:~:text=)
- Сун, Дань (2009). Історія розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї. *Вчена газета Чан-чуньського педагогічного інституту*, 9, 170–171 (китайською мовою).
- Сун, Джаохан (2004). Розслідувати ефект музичної уяви в процесі фортепіанного виконавства. *Фортепіанне мистецтво*, 7, 26–27 (китайською мовою).
- Суслова, Н. В. (1999). *Музыкальное мышление и методика его развития у младших школьников*. М.: Музыка.
- Сюй, Бо (2011). *Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков* (дис. ... канд. искусств: специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»). Ростов-на-Дону.
- Сяо, Чаожань (1981). *Історія Пекінського університету (1898-1949)*. Шанхай (китайською мовою).
- Таран, І. М. (2015). Специфіка ескізного виконання фортепіанних творів. *Музична україністика: європейський контекст*. ІваноФранківськ: Вид. Супрун В. П, сс. 245-252.
- Теория и методика обучения игре на фортепиано* (2001). А. Г. Каузова, А. И. Николаева (ред.). М.: Владос.
- Теплов, Б. М. (1985). *Избранные труды*: В 2 т. М.
- Тюлин, Ю. Н. (2004). *Музыкальное мышление как форма креативной деятельности* (автореф. дисс. ... доктора пед. наук: спец.: 13.00.02 «Теория и методика обучения (музыка)»). М.

- Унт, И. Э. (1990). *Индивидуализация и дифференциация обучения*. М.: Педагогика.
- Фейгин, М. Э. (1971). Музыкальный опыт учащихся. *Вопросы фортепианной педагогики*, 3, 35.
- Фейнберг, С. (1969). *Пианизм как искусство*. М.: Музыка.
- Фен, Деган (2000). *Про розширення навчальних змістів і системи предметів для навчання на фортепіано в педагогічних закладах вищої освіти*. Пекін (китайською мовою).
- Фіцула, М. М. (2000). *Педагогіка*. К.: Академія.
- Холопова, В. Н. (2015). *Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили)*. М.
- Хоу, Юэ (2009). *Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития* (дисс. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство). Санкт-Петербург.
- Хуан, Даган. (2007). *Мистецтво фортепіанного навчання Чжоу Гуанжєня*. Пекін (китайською мовою).
- Хуаньлэй, П. (1998). Анализ и размышление о проблемах студентов музыкальных учебных заведений. *Художественное образование*, 6, 31-39.
- Центральна китайська консерваторія. Режим доступу: <http://en.ccom.edu.cn/>
- Цзюнь, Я. (2006). Мое мнение о современном состоянии и потребностях китайского фортепианного образования. *Молодой исполнитель*, 12, 54-66.
- Цыпин, Г. М. (1977). *Проблема развивающего обучения в преподавании музыки* (дис. ... д-ра пед. наук). М.
- Цюй, Ва (2015). *Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века* (автореф. дис. ... канд. искусствovedения). Ростов н/Д.
- Цюлюпа, Н. Л. (2011). Історичні аспекти становлення та розвитку національного фортепіанного виконавства (XVIII-XX ст.). *Вісник ХДАДМ*, 4, 219–221.

- Цяо Лінь (2014). Принципові засади формування темброво-слухових уявлень майбутніх учителів музичного мистецтва. *Педагогічна освіта: теорія і практика*, 17, 321-325.
- Цяо, Лінь (2015). *Методика формування темброво-слухових уявлень вчителів музичного мистецтва в процесі фортепіанної підготовки* (дис. ... канд. пед наук). К.
- Чжан, Бейлі (2006). *Порівняльне вивчення розвитку освіти в китайських і російських музичних консерваторіях*. Цзілінь (китайською мовою).
- Чжан, Бейлі (2006). *Порівняльний аналіз викладання в музичних навчальних закладах Китаю та Росії*. Чанчунь: Гірін женьмін (китайською мовою).
- Чжан, Бейлі (2006). *Порівняльний аналіз викладання в музичних навчальних закладах Китаю та Росії*. Чанчунь: Гірін женьмін.
- Чжан, Сянюн (2016). Методика формування художньо-виконавської майстерності майбутніх піаністів з КНР. *Збірник наукових праць*, 1, 328-335.
- Чжан, Сянюн (2016). Формування художньо-виконавської майстерності майбутніх піаністів із КНР у сучасному науково-педагогічному дискурсі. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 1 (7), 20–29.
- Чжан, Цзе (2013). *Формування вмінь художньо-педагогічного аналізу музичних творів у процесі фортепіанної підготовки вчителів музики* (автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02). Київ.
- Чжан, Чаоцунь (2015). *Фортепіанна освіта в Китаї*. Пекін: Вэньлянь.
- Чжао, Фен. (1958). Критика розвитку навчання, заснування системи пролетарської музичної освіти – на основі виступу на підсумковому зібранні наукових критиків у Центральній консерваторії музики. *Народна музика*, 11, 8-10 (китайською мовою).

- Чжоу, Веймін (2012). Вивчення й аналіз деяких проблем китайської фортепіанної освіти. *Китайська музика*, 4, 159–165 (китайською мовою).
- Чжоу, Чжэнмао (2008). *Основные пути совершенствования фортепианной подготовки специалистов в вузах КНР*. М. Шанхайська консерваторія Китаю. Режим доступу: <https://www.shcmusic.edu.cn/>
- Шугуан (2012). Методика формування виконавського досвіду майбутніх учителів музики в процесі фортепіанної підготовки (дис. ... канд. пед. наук: 13. 00. 02). Київ.
- Шульгіна, В. Д. (2002). *Музична україніка: інформаційний і національно-освітній простір* (автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.01). Київ.
- Шульпяков, О. Ф. (1986). *Музично-виконавська техніка і художній образ*. Л.: Музика.
- Щедровицкий, Г. П. (1964). *Проблемы методологии системного исследования*. М.
- Щербакова, А. И. (1999). *Освоение фортепианной музыки XX века как нового мира музыкальных ценностей*. М.: Академия.
- Щербініна, О. М. (2016). Фортепіанна підготовка у вищих закладах мистецької освіти: сучасний стан та перспективи модернізації. *Актуальні питання мистецької педагогіки*, 5, 124–128.
- Энциклопедия Байду. Режим доступу: <https://baike.baidu.com/item/>
- Юе, Л. (2017). Китайское музыкальное образование в XX веке и его состояние на рубеже XX-XXI веков. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*, 40, 225-232.
- Яковлева, Е. Л. (1997). *Психология развития творческого потенциала личности*. М.: Владос.
- Ян, Бохуа (2009). *Музыкальное воспитание в общеобразовательных школах современного Китая* (дисс. ... кандидата педагогических наук:

специальность 13.00.02 – теория и методика обучения и воспитания (музыка, уровни общего и профессионального образования). Санкт-Петербург.

Ян, Сі (2013). *Фортепіанна освіта в Китаї*. Тяньцзинь: Вид-во Тяньцзиньського пед. унів-ту.

Яцян, Н. (2009). О фортепианной педагогике в современном Китае. *Преподаватель XXI век*, 2, Ч. 1, 2-6.

ДОДАТКИ

Додаток А


 МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
 НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
 імені М.П.ДРАГОМАНОВА
 01601, м. Київ-30, вул. Парогова, 9
 Телефон 239-30-33, факс 224-22-51

03.04.2021 № 98

ДОВІДКА

про впровадження результатів дисертаційного дослідження
Ван Боюань
 на тему «Організаційно-педагогічні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України»
 на здобуття наукового ступеня доктора філософії
 зі спеціальності 011 Освітні, педагогічні науки

Матеріали наукового дослідження Ван Боюань упроваджувалися в освітній процес факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова протягом 2019-2020 рр.

У зміст підготовки студентів бакалаврату та магістратури включені матеріали дисертаційного дослідження Ван Боюань щодо теоретичних і практичних засад підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України. На основі матеріалів, представлених у наукових публікаціях, проведено лекційні та семінарські заняття, розроблено завдання для самостійної роботи студентів.

Окремі питання за темою дисертаційного дослідження, зокрема «Розвиток фортепіанних шкіл Китаю та України в історичному контексті», «Напрями вдосконалення підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України» розглядалися у змісті навчальних дисциплін «Методика музичної освіти» «Методика викладання дисципліни кваліфікації» які вивчають студенти бакалаврату та магістратури.

Під час вивчення курсу «Методика викладання дисципліни кваліфікації» студенти мали можливість ознайомитися з особливостями професійної підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України. У ході апробації зроблено висновки щодо доцільності впровадження результатів дисертаційного дослідження Ван Боюань в освітній процес ЗВО.

Декан факультету мистецтв _____ В.І. Федоришин

Проректор з наукової роботи _____ Г.М. Торбін





Міністерство освіти і науки України
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«ПЕРЕЯСЛАВ-ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ
ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ імені Григорія Сковороди»

08401, м. Переяслав-Хмельницький,
вул. Сухомлинського, 30.
тел.: (04567) 5-63-89

факс: 5-63-94

На № _____ від _____

Ministry of Education and Science of Ukraine
STATE INSTITUTION OF HIGHER EDUCATION
«PEREYASLAV-KHME LNYTSKY
HRYHORIY SKOVORODA
STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY»

30, Sukhomlynsky St.
Pereyaslav-Khmelnytsky
08401

tel.: (04567) 5-63-89

fax: 5-63-94

ДОВІДКА

про впровадження результатів
дисертаційного дослідження Ван Боюань
«Організаційно-педагогічні засади підготовки піаністів-виконавців у
мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України»
на здобуття наукового ступеня доктора філософії
зі спеціальності 011 Освітні, педагогічні науки

Основні положення дисертації Ван Боюань «Організаційно-педагогічні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України» апробувалися в освітньому процесі ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький ДПУ імені Григорія Сковороди» під час розробки й викладання навчальних курсів «Практикум з історії європейської фортепіанної педагогіки», «Поетика виконавських мистецтв», «Основний музичний інструмент», «Методика організації вокального ансамблю» тощо з метою осучаснення їхнього змісту, а також поглиблення знань студентів і викладачів про особливості підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України.

Основні теоретичні положення дисертаційної роботи Ван Боюань використовувалися студентами під час написання наукових робіт із мистецько-педагогічних дисциплін, що уможливило формування мотивації студентів до здійснення досліджень у галузі порівняльної педагогіки, зокрема щодо змісту, форм, методів і технологій підготовки піаністів-виконавців у світовому й вітчизняному освітньому просторі.

Означені факти дають підстави для позитивної оцінки науково-педагогічного рівня дослідження Ван Боюань та його значення як актуальної роботи, результати якої сприяють удосконаленню змісту викладання мистецько-педагогічних дисциплін, поглибленню знань майбутніх фахівців про підготовку піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти та слугують підґрунтям для подальших наукових пошуків у галузі освітніх, педагогічних наук.

Результати впровадження обговорено та схвалено на засіданні кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання (протокол № 6 від 21.01.2021).

Ректор

В.П. Коцур

Зав. кафедри

Л.В. Кожевнікова





УКРАЇНА

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Державний заклад

"ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені К. Д. УШИНСЬКОГО"

65020, м.Одеса, вул. Старопортофранківська, 26. Тел.: (048) 723-40-98, факс: (048) 732-51-03
E-mail: pdpu@pdpu.edu.ua

від 08.02.2021 № 240/24/2
на № _____ від _____

ДОВІДКА

про впровадження результатів
дисертаційного дослідження Ван Боюань
**«Організаційно-педагогічні засади підготовки піаністів-виконавців у
мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України»**
на здобуття наукового ступеня доктора філософії
зі спеціальності 011 Освітні, педагогічні науки

В освітній процес ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» було впроваджено результати дисертаційного дослідження Ван Боюань «Організаційно-педагогічні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України».

Матеріали дисертації Ван Боюань були включені до змісту навчальних дисциплін історичного блоку: «Історія зарубіжної західно-європейської музики», «Історія української музики», «Історія східно-європейської музики», що викладається для студентів факультету музичної та хореографічної освіти на кафедрі музичного мистецтва і хореографії, зокрема у межах ОПП зі спеціальності 025 Музичне мистецтво; а також у дисципліни «Методика навчання початківців (гра на фортепіано) і «Історія виконавства».

Упровадження матеріалів дисертаційного дослідження Ван Боюань дало змогу підвищити рівень теоретичної підготовки майбутніх фахівців та розширити їх поінформованість про концептуальні засади підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України, розвиток фортепіанних шкіл Китаю та України в історичному контексті, зміст, форми, методи та технології підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України.

Значна увага приділялася питанням можливості використання позитивного зарубіжного досвіду підготовки піаністів-виконавців у вітчизняних закладах

освіти. Питання раціональності освітніх запозичень викликало значний інтерес як серед студентів, так і серед викладачів мистецько-педагогічних дисциплін.

Запропоновані автором матеріали виявилися ефективними в підвищенні рівня знань студентів щодо особливостей підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України.

Вважаємо, що запропоновані матеріали є доцільними і значущими для подальшого впровадження в теорію та практику вищої школи.

Результати впровадження обговорювалися на засіданні кафедри музичного мистецтва і хореографії (протокол № 7 від 26.01.2021 року).

Проректор з наукової роботи

Завідувач кафедри
музичного мистецтва і хореографії



Two handwritten signatures in black ink. The top signature is for G.V. Muzychenko and the bottom, longer signature is for O.S. Rebrova.

Г.В. Музиченко

О.Є. Реброва



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А.С. МАКАРЕНКА

вул. Роменська, 87, м. Суми, 40002, факс (0542) 22-15-17, тел. (0542) 22-14-95
E-mail: rector@sspu.edu.ua Код ЄДРПОУ 02125510

01.02.2021 № 500

На №

від

ДОВІДКА

про впровадження результатів дисертаційного дослідження
Ван Боюань

на тему «Організаційно-педагогічні засади підготовки піаністів-виконавців у
мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України»
на здобуття наукового ступеня доктора філософії
зі спеціальності 011 Освітні, педагогічні науки

Упровадження результатів дисертаційного дослідження Ван Боюань здійснювалося в Сумському державному педагогічному університеті імені А.С.Макаренка викладачами кафедри хореографії та вокально-інструментального виконавства у процесі викладання навчальних дисциплін «Теорія музики», «Історія виконавства», «Музичні інформаційні технології», «Історія музичного виконавства», «Історія української музики».

У зміст навчальних курсів було введено матеріали та результати здійсненого автором структурно-логічного аналізу теоретичних і практичних засад підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України. На особливу увагу заслуговує коректно й ретельно розроблена автором періодизація розвитку фортепіанних шкіл Китаю та України, здійснена згідно з розробленою Ван Боюань системою критеріїв.

Розгляд висвітлених у дослідженні форм, методів, технологій підготовки піаністів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти Китаю та України сприяв розширенню знань студентів та магістрантів про даний феномен.

Наукові праці Ван Боюань використовуються у процесі викладання мистецько-педагогічних дисциплін та дістали схвалення й підтримку викладачів університету. Вважаємо, що наукові роботи Ван Боюань є вагомим внеском у розвиток вітчизняної компаративістики.

Ректор
доктор педагогічних наук, професор



Ю. О. Лянной

Список праць Ван Боюань

Статті у фахових виданнях України

1. Ван, Боюань (2020а). Модель професійної фортепіанної освіти в музичних закладах вищої освіти Китаю. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 8 (102), 431-442.
2. Chystiakova, I., Wang, Boyuan (2020). Ways of the pianists-performers training improvement in art institutions of higher education of China. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 9 (103), 461-470
3. Wang, Boyuan (2020). Development of Piano schools in China and Ukraine: historical context. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 10 (104), 3-11.

Стаття у зарубіжному виданні

4. Wang, Boyuan (2021). Comparative analysis of the methods of pianists-performers training in art institutions of higher education of China and Ukraine. *Innovative Solutions in Modern Science*, 2 (46), 97-108.

Праці апробаційного характеру

5. Ван, Боюань (2020b). Особливості підготовки піаністів-виконавців у різних типах закладів вищої освіти Китаю. *Освіта для XXI століття: виклики, проблеми, перспективи*: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (12-13 листопада 2020 року, м. Суми). Суми: Вид-во Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, сс. 213-215.
6. Wang, Boyuan (2021a). Development of Ukrainian piano school of the XX century. *The world of science and innovation: abstracts of VI International scientific and practical conference* (January, 14-16, 2021, London, Great Britain), pp. 285-288.

7. Wang, Boyuan (2021b). Prospects and priority areas of modernization of piano training in Ukrainian art institutions of higher education. *Actual trends of modern scientific research: abstracts of VI International scientific and practical conference* (January, 17-19, 2021, Munich, Germany), pp. 305-310.
8. Ван, Боюань (2021). Особливості національної китайської фортепіанної педагогіки. *Гуманітарний корпус*, 37 (2), 90-92.

Апробація отриманих результатів дослідження.

«Освіта для XXI століття: виклики, проблеми, перспективи» (Суми, 2020),
«Наукові пошуки: актуальні дослідження, теорія та практика» (Київ, 2021),
«Actual trends of modern scientific research» (Munich, Germany, 2021),
«The world of science and innovation» (London, 2021).

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**ОСВІТНЬО-ПРОФЕСІЙНА ПРОГРАМА
«ФОРТЕПІАНО»**

СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «ФОРТЕПІАНО»

**Першого рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»**

Освітня кваліфікація: Бакалавр музичного мистецтва

Професійна кваліфікація: Артист - соліст- інструменталіст. Концертмейстер.

Артист ансамблю. Викладач мистецьких шкіл.

ЗАТВЕРДЖЕНО ВЧЕНОЮ РАДОЮ

Голова вченої ради

М.О. Тимошенко /

(протокол № 6 від «27» грудня 2018 р.)

Освітня програма вводиться в дію з 27 грудня 2018 р.

Ректор М.О. Тимошенко /

(наказ № 280-А від «27» грудня 2018 р.)

КИЇВ - 2018

ЛИСТ ПОГОДЖЕННЯ освітньо-професійної програми

Галузь знань	02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність	025 «Музичне мистецтво»
Спеціалізація	«Фортепіано»
Рівень вищої освіти	Перший
Освітній ступінь	Бакалавр
Освітня кваліфікація	Бакалавр музичного мистецтва
Професійна кваліфікація	Артист- соліст- інструменталіст. Концертмейстер. Артист ансамблю. Викладач мистецьких шкіл.

Розробники програми:

Рошина Т. О. – завідувач кафедри спеціального фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор

Ринденко О. В. – заступник декана фортепіанного факультету Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, доцент кафедри спеціального фортепіано, кандидат мистецтвознавства, доцент

ПОГОДЖЕНО

Радою факультету фортепіано
НМАУ імені П.І. Чайковського
Протокол № 1
Голова ради

від «26» грудня 2018 р.
О. П. Лисоконь

СХВАЛЕНО

науково-методичною радою
НМАУ імені П.І. Чайковського
Протокол № 1
Голова науково-методичної ради

від «27» грудня 2018 р.
В.О. Бондарчук

ЗАТВЕРДЖЕНО

Вченою радою
НМАУ імені П.І. Чайковського
Протокол № 6
Голова Вченої ради

від «27» грудня 2018 р.
М.О. Тимошенко

НАДАНО ЧИННОСТІ ТА ВВЕДЕНО У ДІЮ

Наказ НМАУ імені П. І. Чайковського № 280-А від «27» грудня 2018 р.

ПЕРЕДМОВА

Освітньо-професійна програма за галуззю знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 025 «Музичне мистецтво», спеціалізації «Фортепіано» для освітнього ступеня «Бакалавр» розроблена робочою групою НМАУ імені П. І. Чайковського у складі:

Рощина Т. О. – завідувач кафедри спеціального фортепіано Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор

Ринденко О. В. – заступник декана фортепіанного факультету Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, доцент кафедри спеціального фортепіано, кандидат мистецтвознавства, доцент

Розглянуто і схвалено науково-методичною радою НМАУ імені П. І. Чайковського (протокол № 1 від «27» грудня 2018 р.)

Ухвалено Вченою радою НМАУ імені П. І. Чайковського (протокол № 6 від «27» грудня 2018 р.)

Освітньо-професійна програма (ОПП) випусника вищого навчального закладу є державним нормативним документом, в якому визначається нормативний зміст навчання, встановлюються вимоги до змісту, обсягу та рівня освітньої та професійної підготовки фахівця освітнього ступеня «Бакалавр» спеціальності «Музичне мистецтво» спеціалізації «Фортепіано». ОПП розроблена згідно з Законом України «Про вищу освіту» з урахуванням пропозицій Міністерства освіти і науки України, Міністерства культури України та Державних стандартів вищої освіти. Освітньо-професійна програма визначає передумови доступу до навчання, орієнтацію та основний фокус програми, обсяг кредитів ЄКТС, необхідний для здобуття освітнього ступеня «Бакалавр», перелік загальних та спеціальних (фахових) компетентностей, нормативний і варіативний зміст підготовки фахівця, результати навчання та вимоги до контролю якості вищої освіти.

**1. Профіль освітньо-професійної програми
зі спеціальності №025 «Музичне мистецтво»
(за спеціалізацією «Фортепіано»)**

1 – Загальна інформація	
Повна назва вищого навчального закладу та структурного підрозділу	Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Фортепіанний факультет Кафедри: спеціалізованого фортепіано №1, №2, концертмейстерства
Ступінь вищої освіти та назва кваліфікації мовою оригіналу	Перший рівень вищої освіти. Освітній ступінь: Бакалавр Освітня кваліфікація: Бакалавр музичного мистецтва Професійна кваліфікація (надається за висновками ДЕК): Артист-соліст-інструменталіст. Концертмейстер. Артист ансамблю. Викладач мистецьких шкіл.
Офіційна назва освітньої програми	Освітньо-професійна програма підготовки бакалавра у галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 025 «Музичне мистецтво», спеціалізації «Фортепіано»
Тип диплому та обсяг освітньої програми	Диплом бакалавра, одиничний, 240 кредитів ЄКТС, термін навчання 3 роки 10 місяців
Наявність акредитації	Акредитаційна комісія МОН України Період акредитації: 10 років Сертифікат про акредитацію: Серія НД, №1192882 Термін дії сертифіката: до 1 липня 2026 р. (на підставі наказу МОН України від 19.12.2016 №1565)
Цикл/рівень	НРК України – 6 рівень, FQ-EHEA – перший цикл, EQF-LLL – 6 рівень
Передумови	Повна загальна середня освіта / середня спеціалізована музична освіта / середня спеціалізована професійна освіта. На основі результатів зовнішнього незалежного оцінювання та творчого випробування
Мова(и) викладання	Українська
Термін дії освітньої програми	До 1 липня 2026 р.
Інтернет-адреса постійного розміщення опису освітньої програми	Офіційний веб-сайт НМАУ імені П. І. Чайковського: www.knmau.com.ua (розділ «Нормативні документи»)
2 – Мета освітньої програми	
Підготовка фахівців у сфері музичного інструментального мистецтва за спеціалізацією «Фортепіано», які володіють навичками концертно-виконавської та педагогічної діяльності	
3 - Характеристика освітньої програми	
Предметна область (галузь знань, спеціальність, спеціалізація)	Галузь знань – 02 «Культура і мистецтво» Спеціальність – 025 «Музичне мистецтво» Спеціалізації – «Фортепіано» Об'єктом вивчення є сукупність феноменів і проблем музичної творчості у сфері фортепіанного мистецтва, їх виконавська та викладацька інтерпретація Предметна область: музичне інструментальне мистецтво Мультидисциплінарний характер програми Загальноосвітні дисципліни – 37%, фахові – 63%. Із них: основний компонент – фортепіано (30%), дотичні – музикознавчі дисципліни (20%), додаткові дисципліни для спеціалізації «Клавесин» (13%)
Орієнтація освітньої програми	Освітньо-професійна програма з прикладною орієнтацією досліджень у сфері музичного інструментального мистецтва (фортепіано),

	впровадженням їх результатів у навчальний процес і мистецьку практику
Основний фокус освітньої програми та спеціалізації	Комбінована, спеціалізована освіта, сфокусована на особливостях музичного інструментального мистецтва, фортепіанного виконавства, інтерпретації музичного твору та музичної творчості Ключові слова: музичне інструментальне мистецтво, музичне виконавство, фортепіанне виконавство, фортепіано, музичний твір, музична інтерпретація
Особливості програми	Поєднання творчо-практичної та освітньої компонент у сфері музичного інструментального мистецтва з набуттям відповідних компетентностей музиканта-піаніста у сфері концертно-виконавської, педагогічної діяльності
4 – Придатність випускників до працевлаштування та подальшого навчання	
Придатність до працевлаштування	Робота в закладах культури (філармонії, театри, концертні організації тощо), закладах початкової, базової та середньої спеціалізованої музичної освіти (ДМШ /ДШМ, музичні училища, училища культури і мистецтв, музичні студії естетичного виховання тощо), закладах загальної середньої освіти, інших установах різного рівня та форм власності на посадах відповідно до спеціалізації Можливість виконання професійних робіт <i>за видами економічної діяльності:</i> Секція Р «Освіта»: розділ 85 «Освіта» група 85.1 «Дошкільна освіта» клас 85.10 «Дошкільна освіта» група 85.2 «Початкова освіта» клас 85.20 «Початкова освіта» група 85.3 «Середня освіта» клас 85.31 «Загальна середня освіта» група 85.5 «Інші види освіти» клас 85.51 «Освіта у сфері спорту і відпочинку» клас 85.52 «Освіта у сфері культури» Секція R «Мистецтво, спорт, розваги та відпочинок»: розділ 90 «Діяльність у сфері творчості, мистецтва та розваг» група 90.0 «Діяльність у сфері творчості, мистецтва та розваг» клас 90.01 «Театральна та концертна діяльність» клас 90.02 «Діяльність щодо підтримання театральних і концертних заходів» клас 90.03 «Індивідуальна мистецька діяльність» клас 90.04 «Функціонування театральних і концертних заходів»; <i>за кваліфікаціями:</i> 2320 Викладач-інструменталіст 3340 Викладач-стажист 3340 Викладач початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів 2453.2 Акомпаніатор 2453.2 Артист оркестру (духового, естрадного, народних інструментів, симфонічного та ін.) 2453.2 Артист-соліст-інструменталіст 2453.2 Концертмейстер 2453.2 Концертмейстер з класу вокалу

	2454.2 Концертмейстер з класу балету 2453.2 Концертмейстер-піаніст 2455.2 Керівник музичний 3479 Артист (оркестру, хору, ансамблю, естради та ін.)
Подальше навчання	Можливість продовження навчання за програмами: - НРК України - 7 рівень(магістратура), - FQ-EHEA – другий цикл, EQF LLL – 7 рівень
5 – Викладання та оцінювання	
Викладання та навчання	Інтегровані методи досягнення навчальної і творчої мети (створення інтерпретації музичного твору) у сфері фортепіанного виконавства та педагогіки, самонавчання, навчання через виконавську та педагогічну практику тощо
Оцінювання	Поточний, модульний контроль, підсумкова атестація: семестровий контроль (залік або екзамен), державна атестація випускників Методи контролю: концертно-виконавський, вербальний, практичний, аналітичний
6 – Програмні компетентності	
Інтегральна компетентність	Здатність до концертно-виконавської та педагогічної діяльності у сфері музичного інструментального мистецтва за спеціалізацією фортепіано, що передбачає застосування системи інтегрованих практичних умінь та художньо-естетичних знань у фортепіанному виконавстві й педагогіці, спрямованих на розвиток потенціалу особистості в контексті художньо-творчої самореалізації й культурного самовираження в сфері музичного мистецтва
Загальні компетентності (ЗК)	1. Здатність до спілкування державною мовою як усно, так і письмово 2. Здатність розуміння предметної області та розуміння професійної діяльності 3. Здатність до абстрактного мислення, аналізу та синтезу 4. Здатність до розв'язання проблем 5. Здатність до пошуку, оброблення та аналізу інформації з різних джерел 6. Здатність до міжособистісної взаємодії 7. Здатність до критики та самокритики 8. Здатність застосовувати знання у практичних ситуаціях 9. Здатність до шанобливого й дбайливого ставлення до історичної спадщини і культурних традицій 10. Здатність вчитися і оволодівати сучасними знаннями 11. Здатність володіти іноземною мовою 12. Здатність оцінювати та забезпечувати якість виконуваних робіт 13. Здатність працювати самостійно, виявляти ініціативу та лідерські якості 14. Здатність до використання інформаційних і комунікаційних технологій 15. Здатність генерувати нові ідеї (креативність)
Фахові компетентності (ФК)	1. Здатність здійснювати виконавську діяльність на базі професійних знань та навичок гри на музичному інструменті (фортепіано, орган/клавесин), ансамблевої гри, концертмейстерської діяльності, репетиційної роботи та концертних виступів 2. Здатність демонструвати достатньо високий рівень виконавської піаністичної майстерності та спроможність до її вдосконалення через застосування відповідних практичних і репетиційних методик

	3. Здатність створювати та реалізовувати власні художні концепції у виконавській діяльності піаніста, аргументовані знанням музичних стилів різних епох та володінням техніками, прийомами та виконавськими методиками 4. Здатність розуміти базові теоретичні та практичні закономірності музичного мистецтва, усвідомлювати його художньо-естетичну природу 5. Здатність усвідомлювати взаємозв'язки та взаємозалежності між усіма елементами теоретичних та практичних знань музичного мистецтва 6. Здатність використовувати знання про основні закономірності й сучасні досягнення у теорії, історії та методології музичного мистецтва 7. Здатність володіти знанням базової музикознавчої, музично-педагогічної, методичної літератури та нотного репертуару для /за участі фортепіано 8. Здатність інтегрувати професійні знання та навички і використовувати їх в процесі творчої інтерпретації фортепіанної музики 9. Здатність розуміти основні шляхи інтерпретації художнього образу у виконавській, педагогічній діяльності музиканта-піаніста 10. Здатність застосовувати базові знання провідних музично-теоретичних систем та концепцій, історичних та культурологічних процесів розвитку музичного мистецтва у виконавській, педагогічній діяльності піаніста 11. Здатність оперувати професійною термінологією в сфері фахової діяльності піаніста-виконавця /-викладача 12. Здатність збирати, аналізувати та синтезувати художню інформацію та застосовувати її в процесі виконавської, педагогічної інтерпретації 13. Здатність оперативно застосовувати знання, вміння та навички у педагогічній роботі в фортепіанному класі в процесі формування естетичних поглядів та художніх смаків 14. Здатність використовувати широкий спектр міждисциплінарних зв'язків для забезпечення освітнього процесу в початкових та середніх музичних навчальних закладах 15. Здатність демонструвати базові навички ділових комунікацій, вміння організувати діяльність у професійній сфері 16. Здатність застосовувати традиційні і альтернативні інноваційні технології в процесі виконавської, педагогічної діяльності піаніста 17. Здатність сприймати новітні концепції в сфері фортепіанного мистецтва, музичного виконавства, методології, музичної педагогіки та свідомо поєднувати інновації з усталеними вітчизняними та світовими традиціями
7 – Програмні результати навчання	
	Фахівець повинен: 1. Демонструвати артистизм, виконавську культуру та технічну майстерність володіння інструментом (фортепіано) на належному фаховому рівні під час виконавської діяльності 2. Володіти методами та навичками ансамблевої гри, концертмейстерської діяльності, репетиційної роботи та концертних виступів

	3. Демонструвати володіння техніками, прийомами та методиками у виконавській діяльності піаніста, знання музичних стилів та репертуару 4. Аналізувати музичні твори (зокрема фортепіанний, камерний, концертмейстерський репертуар) з виокремленням їх належності до певної доби, стилю, жанру, особливостей драматургії, форми та художнього змісту 5. Відтворювати драматургічну концепцію музичного твору, створювати його художню інтерпретацію у фортепіанному виконавстві 6. Винаходити оптимальні шляхи вирішення виконавських проблем, відтворювати емоційно-образний зміст музичного твору під час виконавської діяльності піаніста, створювати художній образ за допомогою комплексу музично-виражальних засобів 7. Володіти методами опрацювання аналізу музичного репертуару для фортепіано та узагальнення музикознавчої літератури за фахом і спеціалізацією 8. Демонструвати володіння музично-аналітичними навичками для жанрово-стильової та образно-емоційної атрибуції музичного твору в процесі створення виконавських, педагогічних інтерпретацій 9. Володіти термінологією музичного мистецтва, його понятійно-категоріальним апаратом 10. Застосовувати теоретичні знання та навички в процесі педагогічної діяльності у фортепіанному класі 11. Використовувати на професійному рівні методи та прийоми викладання гри на фортепіано 12. Використовувати музично-теоретичні, культурно-історичні знання з музичного мистецтва у фаховій виконавській та педагогічній діяльності піаніста
8 – Ресурсне забезпечення реалізації програми	
Кадрове забезпечення	Забезпечення навчального процесу відсотком викладачів з науковим ступенем (доктора філософії, доктора наук) почесним (заслужений або народний артист України, заслужений діяч мистецтв України, заслужений працівник культури або вищої освіти України) та/ або вченим (доцент, професор) званням відповідно до вимог МОН України щодо підготовки фахівців освітнього ступеня «Бакалавр» Наявність у викладачів професійного циклу фахової освіти, наукового ступеня та/ або почесного, вченого звання за профілем дисципліни, що викладається Залучення до навчального процесу не менше 5% викладачів з числа діючих керівників та працівників профільних установ, видатних митців
Матеріально-технічне забезпечення	Забезпечення реалізації програми інфраструктурою: - аудиторний фонд для проведення різних видів занять, оснащений спеціалізованими меблями, музичними інструментами, технічними засобами навчання, звукопоглиначами; - інструментальний фонд з відділом їх утримання, обслуговування та ремонту; - концертні зали (Малий зал академії, аудиторії №№ 36 та 123, обладнані сценою, Великий концертний зал Оперної студії, яка обладнана підсобними приміщеннями, гримерками, репетиторіями, декораціями, роялями, необхідним світло-, звуко-, відео-, -іншим спеціальним сценічним обладнанням; - спеціалізована лабораторія з фондом аудіо- та відеозаписів,

	оснащена технічними засобами навчання, комп'ютерною технікою та виходом в Інтернет; - наукова, нотна бібліотека, читальний зал, укомплектовані друкованими та електронними навчально-методичними та науковими виданнями, фондом музичних творів Оснащення вищого навчального закладу необхідним комплектом ліцензійного забезпечення
Інформаційне та навчально-методичне забезпечення	Здійснення Науковою музичною бібліотекою академії бібліотечної, інформаційно-бібліографічної підтримки навчального процесу, науково-дослідницької та творчої діяльності студентів і викладачів Її структура: читальний зал, абонемент наукової, навчальної та іноземної літератури, відділ художньої літератури, фонди рідкісних книг, нотної літератури та рукописів, відділ комплектування та наукової обробки літератури, довідниково-бібліографічний відділ Визначення профілю комплектування бібліотеки і читального залу навчальними планами спеціальностей академії Комплектація бібліотечного фонду друкованими та електронними виданнями навчальної літератури з дисциплін базової частини усіх циклів, виданої за останні 5-10 років Забезпечення студентам доступу до професійних баз даних, інформаційних довідникових і пошукових систем згідно з дотриманням законодавства України та міжнародних угод про захист інтелектуальної власності Повне методичне забезпечення представлено: - навчальними планами, структура яких повністю відповідає вимогам МОН України; - навчальними програмами, розробленими у відповідності до вимог сучасної мистецької освіти; - навчальними посібниками з фахових лекційних та практичних курсів; - науковими виданнями; - монографіями; - збірниками статей науково-практичних конференцій
9 – Академічна мобільність	
Національна кредитна мобільність	Національна кредитна мобільність в рамках договорів про встановлення наукових, освітніх, професійних та мистецьких відносин для задоволення потреб розвитку освіти, науки і мистецтва, укладених між провідними мистецькими закладами України. Серед них: Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової; Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського Кредити, отримані в інших університетах України, перезараховуються відповідно до положення про організацію навчального процесу в Академії та довідки про академічну мобільність
Міжнародна кредитна мобільність	НМАУ імені П. І. Чайковського уклала договори про наукову, освітню та мистецьку співпрацю з провідними мистецькими закладами, зокрема: з Музичною академією ім. Станіслава Монюшки в Гданську (Польща), Тегеранською консерваторією (Іран); Саратовською державною консерваторією імені Леоніда Собінова (Росія), Академією музики в Астані (Казахстан), Університетом Париж-Сорбонна (Франція), Академією Театру «LaScala» (Італія), Казанською державною

	консерваторією імені Назіба Жиганова (Татарстан, Росія), Вірменською державною консерваторією імені Комітаса (Вірменія). Угода між НМАУ ім. П.І. Чайковського та Вищою школою музики імені Ференца Ліста м. Веймар (Німеччина)
Навчання іноземних здобувачів вищої освіти	Навчання іноземних студентів проводиться згідно з Ліцензією Міністерства освіти і науки України від 27 вересня 2016 р, наказ Міносвіти України від 19.07.1995 за №215 (вперше), наказ МОН України від 27.09.2016 року за №1433л (переоформлення). Контингент студентів представлений здобувачами вищої освіти з Китаю, Ірану, США, Південної Кореї, Росії, Білорусі, Грузії, Сербії, Чорногорії, Польщі, Японії, Нової Зеландії, Сирії, Еквадору та інших країн

2.Перелік компонент освітньо-професійної програми та їх логічна послідовність

2.1. Перелік компонент ОПП

Код н/п	Компоненти ОПП (навчальні дисципліни, курсові проекти, практики, кваліфікаційна робота)	Кількість кредитів	Форма атестації
1	2	3	4
Обов'язкові компоненти ОПП			
OK1	Історія України	3	Екзамен
OK2	Українська мова за професійним спрямуванням	4,5	Екзамен
OK3	Філософія	6	Екзамен
OK4	Естетика	6	Екзамен
OK5	Іноземна мова за професійним спрямуванням	7	Екзамен
OK6	Правознавство	3	Залік
OK7	Педагогіка	3	Залік
OK8	Історія світової музики	14	Екзамен
OK9	Історія світової культури	4	Залік
OK10	Історія української культури	3	Екзамен
OK11	Поліфонія	4	Екзамен
OK12	Гармонія	4	Екзамен
OK13	Аналіз музичних творів	4	Екзамен
OK14	Історія української музики	9	Екзамен
OK15	Культурологія	3	Залік
OK16	Спеціальний інструмент (Фах)	37	Державний Екзамен
OK17	Концертмейстерський клас	13,5	Екзамен
OK18	Камерний ансамбль	10	Екзамен
OK19	Фортепіанний ансамбль	3,5	Залік
OK20	Методика викладання гри на фортепіано	7	Екзамен
OK21	Історія фортепіанного мистецтва	9	Екзамен
OK22	Основи музичної інтерпретації	6,5	Залік
OK23	Педагогічна практика	5	Залік
OK24	Виконавська практика	6	Залік
OK25	Концертмейстерська практика	5	Залік
Загальний обсяг обов'язкових компонент ОПП		180	
Вибіркові компоненти ОПП *			
ВБ1	Клавесин (ознайомчий курс)	3	Залік
ВБ2	Орган (ознайомчий курс)	3	Залік
ВБ3	Основи бібліографічної роботи	3	Залік
ВБ4	Комп'ютерні технології в музиці	6,5	Залік
ВБ5	Історія та теорія органного мистецтва	10	Залік
ВБ6	Історія та теорія клавесинного мистецтва	6,5	Залік
ВБ7	Музична орнаментика та нотна графіка	4	Залік
ВБ8	Історія і теорія джазу	3	Залік
ВБ9	Фортепіанний ансамбль	6,5	Залік
ВБ10	Історія стилів у мистецтві	5	Залік
ВБ11	Традиційні музичні культури етносів України	3	Залік

ВБ12	Музична психологія	4	Залік
ВБ13	Орган (індивідуально)	10	Залік
ВБ14	Сучасна музика: тенденції та концепти	3	Залік
ВБ15	Основи науково-дослідної роботи	3	Залік
ВБ16	Музична критика	3	Залік
ВБ17	Оперно-симфонічне диригування	5,5	Залік
ВБ18	Читання та аналіз партитур	4,5	Залік
ВБ19	Соціологія	4	Залік
ВБ20	Музика XX-XXI ст.(Східна Європа)	4	Залік
ВБ21	БЖД	4	Залік
ВБ22	Іноземна мова (англ., італ., нім., фр.)	13	Залік
ВБ23	Іноземна мова (італ., нім., фр., англ.)	12	Залік
ВБ24	Українознавство	4	Залік
ВБ25	Психологія	3	Залік
ВБ26	Охорона праці в галузі	3	Залік
ВБ27	Сучасна ансамблева музика	24	Залік
ВБ28	Фізичне виховання	16	Залік
ВБ29	Біг-Бенд	12	Залік
ВБ30	Українська мова за професійним спрямуванням	4,5	Залік
ВБ31	Політологія	4	Залік
ВБ32	Релігієзнавство	4	Залік
ВБ33	Клавесин (індивідуально)	10	Залік
ВБ34	Генерал бас	6,5	Залік
ВБ35	Історія та теорія клавесинного мистецтва	6,5	Залік
ВБ36	Методика викладання клавесину	6,5	Залік
ВБ37	Практика	3	Залік
Загальний обсяг вибіркового компонент**		60	
Загальний обсяг ОПП		240	

*Згідно із Законом України «Про вищу освіту» студенти мають право на вибір навчальних дисциплін у межах, передбачених відповідною ОП та робочим навчальним планом, в обсязі, що становить не менш як 25 % загальної кількості кредитів ЄКТС, передбачених для даного рівня вищої освіти. При цьому здобувачі певного рівня вищої освіти мають право вибирати навчальні дисципліни, що пропонуються для інших рівнів вищої освіти, за погодженням з керівником відповідного факультету чи розділу.

** Із запропонованих вибіркового компонент студенти обирають дисципліни, загальний обсяг яких повинен складати 60 кредитів, тобто не менше 25 % ОПП.

2.2. Структурно-логічна схема

Соціально-гуманітарний контент підготовки

ОК1 Історія Укр.	→	ОК2 ВБ30 Укр. мова проф. спрям	→	ОК5 ВБ22 ВБ23 Інозм. мова	→	ОК3 Філо- софія	→	ВБ32 Релігіє- знав- ство	→	ОК4 Есте- тика	→	ОК7 Педаго- гіка	→	ВБ25 Психо- логія	→	ВБ19 Соціо- логія	→	ВБ31 Полі- толо- гія	→	ОК6 Право- знав- ство	→	ВБ21 БЖД	→	ВБ28 Фізич- не вихо- вання	→	ВБ26 Охоро- на праці в галузі	→
-------------------------------	---	---	---	--	---	------------------------------	---	--	---	-----------------------------	---	-------------------------------	---	--------------------------------	---	--------------------------------	---	--------------------------------------	---	---------------------------------------	---	--------------------	---	---	---	--	---

*Культурологічно-мистецтвознавчий
контент підготовки*

ВБ15 Основи наук.- дослід. роботи	→	ВБ3 Основи бібліо- граф. роботи	→	ОК15 Куль- туро- логія	→	ОК9 Істор. світов куль- тури	→	ОК10 Істор. укр. куль- тури	→	ВБ24 Укра- їно- знав- ство	→	ВБ10 Істор. стил. у мист.	→	ОК8 Істор. світов. муз.	→	ВБ8 Істор. і теор. джазу	→	ОК14 Істор. укр. музики	→	ВБ11 Традиц. музич. культ. етносів Укр.	→	ВБ20 Музика XX- XXIст. Сх.Євр.	→	ВБ14 Сучас. муз.: тенд. та конц.	→
--	---	--	---	--	---	---	---	--	---	---	---	--	---	---	---	--	---	---	---	---	---	---	---	--	---

Професійно-орієнтований контент підготовки

ВБ5 Історія та теорія орган. мист.	→	ВБ6 ВБ35 Істор. теорія клавес. мист.	→	ОК22 Історія форте- піан- ного мистец.	→	ВБ27 Сучас. ан- самбл. музика	→	ОК11 Полі- фонія	→	ОК12 Гармо- нія	→	ОК13 Аналіз музич. творів	→	ВБ18 Читан. та аналіз парт.	→	ОК22 Основи музич. інтер- претац.	→	ВБ34 Гене- рал- бас	→	ВБ7 Музич. орнам. та нот. графіка	→	ВБ4 Комп. технол. в музиці	→	ВБ12 Музич. психо- логія	→	ВБ16 Музич. кри- тика	→
--	---	---	---	--	---	--	---	-------------------------------	---	------------------------------	---	---	---	--	---	--	---	-------------------------------------	---	--	---	---	---	--	---	---------------------------------------	---

Професійно-кваліфікаційний контент підготовки

ОК16 Спец. інст- румент (Фах)	→	ОК18 Камер- ний ан- самбль	→	ОК19 ВБ9 Форте- піан. ансамб.	→	ОК17 Кон- церт- мейст. клас	→	ОК20 Метод. викл. гри на фортеп	→	ВБ2 ВБ13 Орган	→	ВБ1 ВБ33 Клаве- син	→	ВБ36 Метод. викл. клаве- сину	→	ВБ29 Біг- Бенд	→	ВБ17 Оперно- симф. дири- гуван.	→	ВБ37 Прак- тика	→	ОК24 Викон. прат.	→	ОК25 Кон- церт- мейст. прат.	→	ОК23 Педаг. прат- тика	→
--	---	---	---	---	---	--	---	--	---	------------------------------------	---	--	---	--	---	-----------------------------	---	--	---	------------------------------	---	--------------------------------	---	---	---	--	---

3. Форма атестації здобувачів вищої освіти

Атестація випускника освітньо-професійної програми за галуззю знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальністю 025 «Музичне мистецтво», спеціалізації «Фортепіано» проводиться у формі державного екзамену з дисципліни «Спеціальний інструмент (Фах)», що передбачає виконання концертної програми, та завершується видачею документу встановленого зразка про присудження йому освітнього ступеня «Бакалавр» із присвоєнням освітньої кваліфікації «Бакалавр музичного мистецтва», професійної кваліфікації: Артист - соліст- інструменталіст. Концертмейстер. Артист ансамблю. Викладач мистецьких шкіл.

Атестація здійснюється відкрито і публічно.

**4. Матриця відповідності програмних компетентностей
компонентам освітньо-професійної програми**

11	ЗК 1	ЗК 2	ЗК 3	ЗК 4	ЗК 5	ЗК 6	ЗК 7	ЗК 8	ЗК 9	ЗК 10	ЗК 11	ЗК 12	ЗК 13	ЗК 14	ЗК 15	ФК 1	ФК 2	ФК 3	ФК 4	ФК 5	ФК 6	ФК 7	ФК 8	ФК 9	ФК 10	ФК 11	ФК 12	ФК 13	ФК 14	ФК 15	ФК 16	ФК 17	
ОК 1	+		+	+	+	+	+		+	+			+	+															+				
ОК 2	+		+	+	+	+	+		+	+			+	+															+	+	+	+	
ОК 3	+		+	+	+	+	+		+	+	+		+	+															+				
ОК 4	+		+	+	+	+	+		+	+	+		+	+															+				
ОК 5			+	+	+	+	+		+	+	+		+	+															+	+	+	+	
ОК 6	+		+	+	+	+	+		+	+	+		+	+															+	+			
ОК 7	+		+	+	+	+	+		+	+	+		+	+															+	+	+	+	
ОК 8	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+		+	+		+		+	+	+	+				+	+	+	+	+		+	+	
ОК 9	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+		+	+												+	+	+	+	+			
ОК 10	+	+	+	+	+	+	+		+	+			+	+												+	+	+	+	+			
ОК 11	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+		+			+	+	+	+				+	+	+	+	+			
ОК 12	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+			+	+	+	+				+	+	+	+	+			
ОК 13	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+		+	+	+	+					+	+	+	+	+		+	+
ОК 14	+	+	+	+	+	+	+		+	+			+	+		+		+	+	+	+					+	+	+	+	+		+	+
ОК 15	+	+	+	+	+	+	+		+	+			+	+												+	+	+	+	+			
ОК 16	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ОК 17	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ОК 18	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ОК 19	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ОК 20	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ОК 21	+	+	+	+	+	+	+		+	+			+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+
ОК 22	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+

15

ОК 23	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
ОК 24	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
ОК 25	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
ВБ 1	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+					+	+	+					+	+	+	+	+			
ВБ 2	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+					+	+	+					+	+	+	+	+			
ВБ 3	+		+	+	+	+	+		+	+	+		+	+	+													+		+			
ВБ 4	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+					+	+	+	+	+		+	+
ВБ 5	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+		+	+		+		+	+	+	+					+	+	+	+	+		+	+
ВБ 6	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+		+	+		+		+	+	+	+					+	+	+	+	+		+	+
ВБ 7	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+		+	+	+	+	+				+	+	+	+	+		+	+
ВБ 8	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+		+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+
ВБ 9	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ВБ 10	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+		+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+
ВБ 11	+	+	+	+	+	+	+		+	+			+	+		+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ВБ 12	+		+	+	+	+	+		+	+			+	+																+	+		
ВБ 13	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+					+	+	+					+	+	+	+	+			
ВБ 14	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+		+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+
ВБ 15	+		+	+	+	+	+		+	+	+		+	+	+													+		+	+		
ВБ 16	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ВБ 17	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ВБ 18	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ВБ 19	+		+	+	+	+	+		+	+			+	+																+	+		+
ВБ 20	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+		+	+		+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ВБ 21	+		+	+	+	+	+		+	+			+	+																+	+		
ВБ 22			+	+	+	+	+		+	+	+		+	+																+	+		
ВБ 23			+	+	+	+	+		+	+	+		+	+																+	+		

16

	ПРН1	ПРН2	ПРН3	ПРН4	ПРН5	ПРН6	ПРН7	ПРН8	ПРН9	ПРН10	ПРН11	ПРН12
OK1				+		+	+	+		+		+
OK2		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
OK3				+		+	+	+		+		+
OK4				+		+	+	+		+		+
OK5		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
OK6				+		+	+	+		+		+
OK7				+		+	+	+		+	+	+
OK8	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+
OK9				+		+	+	+		+		+
OK10				+		+	+	+		+		+
OK11	+			+		+	+	+	+	+		+
OK12	+			+		+	+	+	+	+		+
OK13	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+
OK14	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+
OK15				+		+	+	+		+		+
OK16	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
OK17	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
OK18	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
OK19	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
OK20	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
OK21	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

OK22	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
OK23	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+
OK24	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
OK25	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ББ1	+			+		+	+	+	+	+		+
ББ2	+			+		+	+	+	+	+		+
ББ3				+		+	+	+	+	+		+
ББ4	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ББ5	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+
ББ6	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+
ББ7	+			+		+	+	+	+	+	+	+
ББ8	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ББ9	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ББ10	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ББ11	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ББ12	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+
ББ13	+			+		+	+	+	+	+		+
ББ14	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ББ15				+		+	+	+		+		+
ББ16	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ББ17	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ББ18	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ББ19	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+
ББ20	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ББ21				+		+	+	+		+		+
ББ22		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

19

ББ23		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ББ24	+			+		+	+	+		+		+
ББ25	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+
ББ26	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+
ББ27	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ББ28						+		+		+		+
ББ29	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ББ30		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ББ31				+		+	+	+		+		+
ББ32				+		+	+	+		+		+
ББ33	+			+		+	+	+	+	+		+
ББ34	+			+		+	+	+	+	+	+	+
ББ35	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+
ББ36	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ББ37	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

20



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А.В.НЕЖДАНОВОЇ

Розглянуто і схвалено Вченою радою
ОНМА ім. А.В. Нежданової
Протокол № 5 - 20.08 2019 р.

НАВЧАЛЬНИЙ ПЛАН

За галуззю знань 02 «КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО»
спеціальністю 025 «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»

Кваліфікація фахівця:

- концертмейстер-піаніст
- викладач (фортепіано)

спеціалізація «ФОРТЕПІАНО»

Термін навчання – 3 роки 10 місяців

ступінь «БАКАЛАВР»

на основі
повної загальної середньої освіти,
ступеня «Молодшого бакалавра» або
освітньо-кваліфікаційного рівня «Молодшого спеціаліста»

ДЕННА ФОРМА НАВЧАННЯ

1. ГРАФІК НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ

[illegible]

ПОЗНАЧЕННЯ: Т – теоретичне навчання; С – екзаменаційна сесія; К – канікули; ДЕ – складання державних екзаменів

Питання	
Теоретичне навчання	– 8
Екзаменаційна сесія	– 22
Державні екзамени	– 3
Канікули	– 35
ВСЬОГО	198

Рекоменований порядок проведення практики					
Назва практики	Термін проведення		Назва практики	Термін проведення	
	семестр	тижнів		семестр	тижнів
Педагогічна	3-8	85	Концертмейстерська	6-8	50
Концертна	8	15			

Державні екзамени
Виконання сольної програми
Концертмейстерський клас

Розподіл кредитів ECTS за циклами підготовки			
ЦИКЛИ ПІДГОТОВКИ	НОРМАТИВНА ЧАСТИНА	ВІБІРКОВА ЧАСТИНА	РАЗОМ
Цикл загальної підготовки	450/ 15 ECTS	810/ 27 ECTS	1260/ 42 ECTS
Цикл професійної підготовки	5340/ 178 ECTS	1260/ 42 ECTS	6600/ 220 ECTS
ВСЬОГО:	5790/ 193 ECTS	2070/ 69 ECTS	7860/ 262 ECTS

II. ПЛАН НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ

№ п/п	ПРЕДМЕТИ	Форма контролю			Загальний обсяг годин	Кредити	Аудиторні заняття				Самостійна робота	Розподіл за семестрами							
		екзамени	заліки	державні екзамени			з них					1 сем	2 сем	3 сем	4 сем	5 сем	6 сем	7 сем	8 сем
							Лекції	Семінари	Індивідуал. заняття	Практичні заняття									
I. Цикл загальної підготовки																			
Обов'язкові навчальні дисципліни																			
1	Історія України	2			120	4	44	30		46	2	2							
2	Українська мова		1		90	3			30	60	2								
3	Історія української культури		2		90	3	30			60		2							
4	Філософія	4	3		150	5	60	30		60			2	2					
Всього:					450	15	134	60	30	226	4	4	2	2					
Дисципліни за вибором студента																			
1.	Педагогіка		4		90	3	30			60			2						
2.	Естетика		5,6		120	4	30	30		60				2	2				
3.	Іноземна мова (за проф. спрямуванням)	7	3,5,6,8		360	12			180	180			2	2	2	2	2	2	2
4.	Фізичне виховання та БЖДЛ		1,2,3		240	8			150	90	2/2	2/2	2						
Всього:					810	27	60	30	330	390	4	4	4	4	4	4	2	2	2
II. Цикл професійної підготовки																			
Обов'язкові навчальні дисципліни																			
1	Всесвітня історія музики:																		
	Історія української музики	4-6			180	6	60		30	90				2	2	2			
	Історія зарубіжної музики	1-4			210	7	90		30	90	2	2	2	2					
	Історія російської музики	5-6			120	4	52		8	60					2	2			
	Історія музики 20 ст.(20-87 р.р.)		7,8		120	4	52		8	60							2	2	
2	Гармонія	2	1		150	5			60	90	2	2							
3	Поліфонія	6	5		150	5			60	90					2	2			
4	Аналіз музичних творів	4	3		150	5			60	90			2	2					
5	Спеціальний клас (фах)	2,4,6	1,3,5,7	8	2280	76		400		1880	3	3	3	3	3	3	3	3	3
6	Фортепіанний ансамбль	2	1		300	10		35		265	1	1							
7	Концертмейстерський клас		3-7	8	480	16		120		360			1	1	1	1	1	1	1

	Фортепіанний ансамбль	5,7,8	3,4,6		540	18			165		375			1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5
	Історія фортепіанного виконавського мистецтва	2	1		120	4	60				60		2	2					
10	Методика викладання гри на спец. інструменті	4			150	5	60				90			2	2				
Всього:					4950	165	374		720	256	3600	8	10	13,5	13,5	11,5	11,5	7,5	7,5
Практика																			
1	Педагогічна		3-8		210	7			90		120			1	1	1	1	1	1
2	Концертмейстерська		6-8		120	4			45		75						1	1	1
3	Концертна*		8		60	2				15	45								0,5
Всього:					390	13			135	15	240			1	1	1	2	2	2,5
Дисципліни за вибором студента																			
1	Фортепіанний ансамбль	4	3		300	10			35		265			1	1				
2	Методика викл. камерн. ансамб. та конц. класу		7		210	7	30				180							2	
3	Розвиток творчих здібностей		3-8		270	9			90		180			1	1	1	1	1	1
4	Сольфеджіо	1-2			90	3				60	30	2	2						
5	Сучасна музика	3	2		120	4	60				60		2	2					
6	Хорова партитура	3			90	3				14	76			1					
7	Джазова гармонія		7		90	3	30			30	60							2	
8	Аналіз фортепіанної фактури		3		90	3	60				30			2					
Всього:					1260	42	180		125	104	881	2	4	7	2	1	1	5	1
ВСЬОГО:					7860	262	748	90	980	735	5337	18	22	27,5	20,5	17,5	18,5	16,5	13

ПРИМІТКИ:

1. Навчальний план – це нормативний документ, згідно з яким здійснюється підготовка магістрів за галуззю знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальністю 025 «Музичне мистецтво», спеціалізацією «Фортепіано». Строк дії навчальних планів визначають Міністерство культури України та Міністерство освіти і науки України.
2. Графік навчального процесу припускає зміни за винятком початку та закінчення навчального року (з 1 вересня по 29 червня) та кількості канікулярних тижнів.
3. Розподіл навчального часу здійснюється в кредитах ЄКТС (Європейської кредитно-трансферної системи) і передбачає 240 кредитів навчального навантаження повного навчального циклу. Обсяг одного кредиту – 30 годин. Формування компонентів навчального плану та встановлення кредитів вибіркової частини змісту освіти є прерогативою Академії. Дисципліни вільного вибору студента можуть обиратися студентом окремо або блоками, що дозволяють присвоєння відповідної кваліфікації.
4. Кількість річних годин з предмету «Спеціальний клас», «Камерний ансамбль», «Концертмейстерський клас» обчислюється з розрахунку 40 тижнів на навчальний рік протягом I-IV курсів (заняття проводяться в період екзаменаційних сесій).
5. Крім годин, зазначених в навчальному плані, необхідно передбачити:
- концертмейстерські 100 % годин на предмети «Концертмейстерський клас» та «Камерний ансамбль».
6. Кількість студентів у групах з практичних занять обчислюється 7-18 особами;
- з предметів «Фортепіанний ансамбль», «Камерний ансамбль» – 2-5 осіб.
7. Камерний ансамбль комплектується з числа студентів спеціалізації «Оркестрові струнні інструменти», «Фортепіано», Оркестрові духові та ударні інструменти».
8. Студент допускається до складання державних іспитів при умові повного виконання навчального плану.
9. Кожна кваліфікація надається студенту на підставі одержання ним позитивної оцінки на основному екзамені – «Виконання сольної програми» та державних екзаменах з кваліфікації. Незадовільна оцінка на основному екзамені не дає права на отримання диплома.
Студенти, які отримали незадовільну оцінку на основному екзамені, допускаються до складання інших державних екзаменів. Для отримання диплому всі державні іспити повинні бути складені на позитивні оцінки.
10. Предмет «Розвиток творчих здібностей» використовується на вивчення предметів: «Хор», «Інструментознавство», «Читання симфонічних партитур», «Диригування», «Композиція» або інших предметів, запропонованих навчальним закладом за вибором студента.
11. Керівництво практикою студентів (крім педагогічної та концертмейстерської) зараховується в праву сторону індивідуального плану викладача в об'ємі 100% годин.
12. У навчальному плані передбачено години на факсову, концертну та іншу самопідготовку студента, що перевищує нормативні параметри, враховуючи особливості навчання за спеціальністю «Музичне мистецтво».
13. Цикл навчальних дисциплін вільного вибору студентів формується з урахуванням можливостей і традицій навчального закладу, регіональних особливостей.
14. Предмет «Концертна практика» не є обов'язковим, оцінюється тільки за наявності сольних концертних виступів та лауреатських звань на професійних конкурсах.

Навчальний план обговорено та затверджено Вченою Радою ОНМА імені А.В. Нежданової (Протокол № 1 *30 екз* 2019 року)

Проректор з навчальної та науково-педагогічної роботи *О.В. Оганезова-Григоренко* (підпис) О.В. Оганезова-Григоренко

Декан фортепіанно-теоретичного факультету *Н.М. Чупріна* (підпис) Н.М. Чупріна