

RU

## Опыт традиционной фортепианной педагогики начала XIX века в инновационном техническом развитии современных пианистов

Сраджев В. П., Е Цзы

**Аннотация.** Целью исследования является выявление методических установок традиционной фортепианной педагогики начала XIX века, способных помочь в поиске современных инновационных разработок в области формирования «мелкой» техники пианиста. В статье рассмотрены преемственность и существенные отличия требований к технике клавиристов и пианистов первой трети XIX века. Преемственность требований затрагивала круг вопросов, связанных с «постановкой рук» и пальцевой игрой, а отличие заключалось в необходимости развития физических качеств пальцевого аппарата. Эти факторы должны учитываться в методике обучения современных пианистов. Научная новизна исследования заключается в том, что из множества методических установок, перешедших из клавирной педагогики в фортепианную, было выделено требование, имевшее системное значение для фортепианно-педагогического искусства и изменившее методику технического развития пианистов. Данное требование связано с необходимостью физического развития пальцевого аппарата пианиста. В результате исследования установлено: учет основных правил «постановки руки», подразумевающей игру пальцевыми движениями при свободной руке, и необходимость физического развития пальцевого аппарата являются важнейшими детерминантами формирования пальцевой техники пианистов. При этом важным условием применения методов работы пианистов XIX века над техникой служит четкое понимание функциональной принадлежности правил «постановки рук»: в современном обучении пианистов «постановка» должна применяться не как способ игры, а только как средство технической тренировки. Это открывает возможность в полной мере привлечь к технической работе музыканта современные достижения теории спортивной тренировки, что обеспечит инновационный характер методов физического развития игрового аппарата пианистов нашего времени.

EN

## The experience of traditional piano pedagogy of the early 19th century in the innovative technical development of modern pianists

V. P. Sradzhev, Zi Ye

**Abstract.** The aim of the research is to identify the methodological principles of traditional piano pedagogy of the early 19th century that can help in the search for modern innovative developments in the field of forming the "fine" technique of a pianist. The article discusses the continuity and essential differences in the requirements for the technique of keyboard players and pianists of the first third of the 19th century. The continuity of requirements concerned a range of issues related to "hand positioning" and finger play, and the difference consisted in the need to develop the physical qualities of the finger apparatus. These factors should be taken into account in the teaching methods of modern pianists. The scientific novelty of the research lies in the fact that, from the multitude of methodological principles that passed from keyboard pedagogy to piano pedagogy, the requirement that had a systemic significance for piano-pedagogical art and changed the methodology of technical development of pianists was singled out. This requirement is related to the need for physical development of the pianist's finger apparatus. As a result of the research, it was established that taking into account the basic rules of "hand positioning," which implies playing with finger movements with a free hand, and the need for physical development of the finger apparatus are the most important determinants of the formation of finger technique of pianists. At the same time, an important condition for the application of the methods of work of pianists of the 19th century on technique is a clear understanding of the functional affiliation of the rules of "hand positioning": in modern piano education, "positioning" should be used not as a way of playing, but only as a means of technical training. This opens up the possibility to fully involve modern achievements of the theory of sports training in the technical work of a musician, which will ensure the innovative nature of the methods of physical development of the playing apparatus of pianists of our time.

## Введение

Актуальность темы исследования. Развитие исполнительской техники пианиста является важнейшим условием его обучения. В наше время перспективы повышения эффективности этого процесса связаны с освоением опыта лучших представителей фортепианного искусства, с которым можно ознакомиться, не только изучая методическую литературу, но и присутствуя на многочисленных мастер-классах, а также на открытых уроках, где педагоги делятся своим опытом с коллегами. Этот вид информации, получаемой с помощью Интернета, становится весьма популярным и доступным для массового слушателя. Внимание другой, меньшей части педагогов, обращено на область достижений теории пианизма, музыкальной педагогики в надежде найти эффективные пути технического развития пианистов. Полностью поддерживая это устремление, вместе с тем нельзя отказываться от позитивного опыта прошлого, в котором могут быть заложены решения многих вопросов технического воспитания пианистов, актуальных и сегодня. Обращение к опыту прошлого в фортепианном обучении – это не только дань традиции, а действия, способные оказать серьезную помощь современным педагогам в их работе. В этом можно убедиться на примере размещенных в Интернете многочисленных занятий фортепианных педагогов: Е. И. Борисиной «Работа над техникой с начинающими в классе фортепиано» (<https://yandex.ru/video/preview/6218730203035069954>) от 25 апреля 2024 года, Е. Ю. Баландиной «Формирование двигательных-технических навыков и умений в классе фортепиано» (<https://yandex.ru/video/preview/17627771693481086079>) от 9 февраля 2025 года, открытого урока «Работа над этюдами в классе фортепиано ДШИ» (<https://yandex.ru/video/preview/15963872182484030676>) от 14 марта 2023 года и др. Не вдаваясь в глубокий анализ рекомендаций, дающихся на этих уроках, нужно признать, что демонстрируемые методы работы над развитием техники вряд ли смогут принести пользу юному пианисту из-за принципиально неверного подхода к решению поставленной учебно-педагогической задачи. Причина в том, что, случается, на ведущих занятиях не представляют даже в общих чертах технологию технического развития, направленную на укрепление пальцевого аппарата пианиста, что является одним из важнейших условий формирования исполнительской техники. Но это как раз то, в чем преуспели педагоги первой половины XIX века, который был назван «веком виртуозов». Считаю целесообразным отметить, что развитие пальцевого аппарата, «мелкой» техники, составляет лишь часть сложнейшего комплекса технического развития пианистов. Однако в наше время именно в этой сфере допускаются методико-теоретические ошибки, трансформирующиеся с годами в серьезные проблемы. Более того, они способны негативно повлиять на весь процесс обучения пианистов.

Заметим, что полностью опираться на методические установки обучения пианистов первых десятилетий XIX века в начале XXI века было бы грубейшей оплошностью. Вместе с тем не использовать то ценное и полезное, что легло в основу «века виртуозов», было бы расточительно. А это заметно при просмотре выложенных в Интернете открытых уроков (к примеру, в рамках упомянутого ранее занятия Е. И. Борисиной). В видеороликах можно наблюдать игру учеников с так называемой «тряской руки», которая возникает тогда, когда к пальцевой игре привлекаются активные усилия мышц плеча и плечевого пояса. Будучи в какой-то степени **оправданными и допустимыми при исполнении музыкальных произведений**, при игре **специализированных упражнений** такие занятия представляются малопродуктивными. Ведь именно от этих действий педагоги-пианисты первых десятилетий XIX старательно ограждали своих учеников с помощью так называемой «постановки руки». И у них были вполне объективные основания: если поставлена задача увеличить физическую силу пальцев, то нужно именно это и делать, а не подменять пальцевые движения скоординированными усилиями всего громоздкого игрового аппарата. Поэтому обращение к истории фортепианного обучения, к методическим приемам традиционной фортепианной педагогики может оказать помощь современным педагогам. В этом заключается актуальность избранной темы. (К сожалению, после появления работ представителей анатомио-физиологической школы в конце XIX века этот вектор пианистической работы в теории пианизма не рассматривался.)

Для достижения цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- выявить отношение современных педагогов-пианистов в области массового обучения игре на фортепиано к позитивному опыту представителей фортепианной педагогики первой половины XIX века;
- определить основные классификации фортепианно-педагогических направлений в теории пианизма с современных позиций;
- раскрыть сходство и различие методико-технологических требований к исполнительской технике клавирной и «традиционной педагогики» (Г. Залинг) XIX века;
- установить существенные изменения в методиках технического развития клавиристов и пианистов;
- уточнить условия применения установок фортепианной педагогики первой половины XIX века в современной работе пианистов над пальцевой техникой.

Материалом исследования послужили контентные Интернет-ресурсы с записью открытых уроков фортепианных педагогов:

- Баландина Е. Ю. Формирование двигательных-технических навыков и умений в классе фортепиано. 2025. <https://yandex.ru/video/preview/17627771693481086079>;
- Борисина Е. И. Работа над техникой с начинающими в классе фортепиано. 2024. <https://yandex.ru/video/preview/6218730203035069954>;

• Открытый урок «Работа над этюдами в классе фортепиано ДШИ». 2023. <https://yandex.ru/video/preview/15963872182484030676>.

Привлечены монографии и диссертации в области теории и методики обучения игре на фортепиано (Алексеев, 1974; Коган, 1968а; Мартинсен, 1966; Залинг, 1971; Николаев, 1980; Сраджев, 1982; 2004; Заславская, 2009; Гудкова, Гетьман, 2015).

Теоретическую базу исследования составляют работы в области формирования и развития исполнительской техники пианиста (Мартинсен, 1977; 1966; Гат, 1961; Цыпин, 2001; Шульпяков, 2006), базовых положений теории технического развития (Сраджев, 1987; 2021), истории пианизма (Алексеев, 1974; Коган, 1968а; 1968b; Николаев, 1980; Залинг, 1971; Заславская, 2009), а также установки и положения представителей эмпирической фортепианной педагогики, отраженные в научной литературе, в учебных и методических пособиях.

В статье применялись методы анализа исторической и теоретической литературы, посвященной обучению пианистов; сравнительный метод – при сопоставлении установок клавирной и традиционной фортепианной педагогик; системный метод, применяемый для оценки конкретных теоретико-методических положений методик обучения пианистов с позиции системного анализа, что позволит дать их более объективную оценку.

Практическая значимость исследования заключается в применении ее теоретических и методических установок в практике современных педагогов-музыкантов. Результаты исследования могут быть использованы в курсе методики обучения игре на фортепиано в различных профессиональных музыкальных учебных заведениях. Кроме того, теоретические положения статьи могут стать отправной точкой для поиска эффективных методов технического развития пианистов.

## Обсуждение и результаты

Формирование технического мастерства составляет одну из граней учебно-методического комплекса, нацеленного на обучение пианиста. Вместе с тем оно является одной из самых специфических, сложных и затратных по времени сторон занятий пианиста. Само фортепианное искусство за века своего существования претерпело серьезные изменения, связанные с эволюцией фортепианной музыки и музыкального искусства в целом. Данные изменения отражались в классификациях, обобщающих основные свойства и особенности каждого периода развития фортепианного искусства. При этом нужно учесть одну особенность: существующие классификации фортепианно-педагогических направлений в большей степени основывались на трансформациях тех требований, которые предъявлялись к исполнительской технике пианистов.

Еще в тридцатых годах прошлого века Г. М. Коган (1968b) выделил три направления в фортепианной педагогике: «старую» школу фортепианной игры, анатомо-физиологическую и психофизическую школы. XIX век он почти полностью представлял как «старую школу фортепианной игры». «Существенно расходясь во взглядах на многие частные проблемы фортепианной техники (посадка, удар, роль кисти и т. п.), большинство фортепианно-педагогических направлений XIX века исходило в основном из одних и тех же общих принципов, что позволяет рассматривать в настоящее время эти направления как единую «старую» школу фортепианной игры» (Коган, 1968b, с. 7). Конец XIX – начало XX века – это период анатомо-физиологической школы, представленной трудами Л. Делле, Р. Брейтгаупта, Ф. Штейнгаузена, Э. Баха и их последователей. Далее Г. М. Коган определил новое направление, находящееся «в процессе созидания», которое он обозначил как «психотехническая школа». С этим направлением теоретик связывал имена Ф. Бузони, «отчасти» Л. Годовского. В дальнейшем, помимо этих имен, к школе были причислены «чуть ли не все известные пианисты, начиная от Ф. Листа, И. Гофмана, Ф. Бузони и до выдающихся представителей фортепианного искусства современности» (Сраджев, 2006, с. 4).

Позже предложенная Г. М. Коганом классификация была уточнена Г. Залингом (1971), который ввел термин «традиционная педагогика». Немецкий ученый писал, что ее приверженцы ориентировались «на механическую сторону фортепианной игры. При этом методика как наука основывалась на традиционном опыте...» (Залинг, 1971, с. 245). С ним вполне соглашался один из авторитетных теоретиков пианизма в России А. А. Николаев (1980). К «традиционной» школе причисляли целую плеяду фортепианных педагогов того времени, обеспечивших этому периоду развития фортепианного исполнительского искусства название «век виртуозов». «Виртуозный блеск, поверхностные звуковые эффекты, внешняя красота, порой в ущерб содержанию, при исполняемых произведениях были отличительными чертами этого стиля. Важнейшим достоинством исполнителя считались виртуозность, сила, выносливость и ловкость пальцев» (Сраджев, 1982, с. 93).

Наконец, в 2009 году П. И. Заславская в своей диссертации описала опыт *клавирной педагогики*, освещенный в трудах композиторов XVII-XVIII веков, изданных в свое время в разных странах. «Руководства по клавирному исполнительству и педагогике Ф. Куперена, М. Сен-Ламбера, которые издаются во Франции, К. Ф. Э. Баха, Ф. В. Марпурга, Д. Г. Тюрка – в Германии, Н. Паскуали, Р. Фолкнера, Р. Бродрипа – в Англии и т. д. Именно в XVIII веке осуществляются опыты полного, обстоятельного и научного освещения принципов клавирной педагогики и исполнительства» (Заславская, 2009, с. 3).

Таким образом, история фортепианной педагогики в наше время дополняется весьма существенными деталями. При этом отметим, что в теории и истории пианизма оказалось недооцененным существование и влияние на обучение пианистов еще одного фортепианно-педагогического направления. Оно формировалось естественным путем в процессе решения многочисленных практических задач, с которыми приходилось сталкиваться педагогам, обучающим своих учеников игре на музыкальном инструменте. Это *эмпирическая педагогика*

**лучших представителей фортепианно-исполнительского искусства.** Она была представлена музыкантами, «сочетавшими талант художника и мудрость педагога с широтой мышления, наблюдательностью и пытливостью учёного.... Как правило, педагоги этого направления – являясь крупными пианистами-исполнителями – интуитивно находили оптимальные формы работы и наиболее совершенные методики гармоничного развития учащихся. Интуиция их базировалась на таланте и богатейшем практическом опыте» (Сраджев, 1982, с. 92-93).

В отличие от других, это направление не имеет временных разграничений, так как развивается параллельно с фортепианным искусством и охватывает всю его историю. Именно лучшие музыканты создали клавирную педагогику, творческую фортепианно-педагогическую школу фортепианного искусства XIX и XX веков. В основе учебных установок «элиты» фортепианной педагогики были творческие цели, художественная интуиция и «здоровый смысл» в оценке путей воспитания музыкантов.

Практически все вопросы, связанные с обучением игре на фортепиано, находили свое отражение в различных этапах становления фортепианно-педагогического искусства. При этом лучшие достижения и советы педагогов прошлого до сих пор служат ориентирами для педагогов-пианистов из сферы массового обучения игре на фортепиано. Конечно, следует весьма критично оценивать встречающиеся теоретические и методические рекомендации, не без основания полагая, что бесспорно ценные мысли могут быть искажены советами, фатально приводящими фортепианную педагогику к существенным кризисным явлениям. Так, правила «пальцевой игры», перенесенные в живой исполнительский процесс, часто приводили к профессиональным заболеваниям пианистического аппарата, а требования представителей анатомио-физиологической школы пользоваться «весовой игрой» нарушали физиологические законы управления движениями человека, в результате чего пианисты теряли возможность полноценно играть на фортепиано. Поэтому, обращаясь к опыту прошлого, нужно весьма критически оценивать каждый рекомендованный прием, совет, избегая повторения ошибок и используя объективно ценный опыт пианистов прошлого.

Данная статья рассматривает далеко не весь спектр технической подготовки современного пианиста. Она призвана осветить те технические установки, которые обеспечивали достижение позитивных результатов в работе исполнителей и незаслуженно забыты в наше время. Эти условия были сформулированы в клавирной педагогике XVIII века и продолжены в традиционной фортепианной педагогике первой половины XIX века. В свое время они оказали существенную роль в развитии фортепианного исполнительства, но, как видно из представленных в начале статьи открытых уроков, опубликованных в Интернете, оказались забытыми некоторыми современными педагогами-пианистами. И здесь дело не в том, что тот или иной преподаватель имеет свое мнение по вопросам технического развития пианистов, а в том, что, будучи опубликованными, такие уроки внушают доверчивым читателям ошибочные установки, которые будут внедряться в современную массовую фортепианную педагогику. При этом следует самым решительным образом подчеркнуть, что обращение к технологическим постулатам того времени категорически не должно восприниматься как возврат к школам обучения прошлого. Неприемлемые в наше время как системы обучения, они вполне могут оказаться полезными в своих локальных установках. Поэтому в статье речь идет о небольшом, но очень существенном фрагменте технического развития пианистов, связанном с так называемой пальцевой игрой, которая и была в центре внимания клавирной и традиционной фортепианной педагогик первой трети XIX века.

Рассмотрим, что было общим, а что существенно отличным в этих двух системах технического развития исполнителя.

В основу технического развития клавиристов была положена «пальцевая игра». Подчеркнем ее характерные особенности: «Наиболее целесообразными для двигательной техники клавиристов были лёгкие, точные, ловкие, быстрые пальцевые движения от основных суставов, минимальная подвижность всей руки, обеспечивающая активность и чёткость работы пальцев» (Сраджев, 1982, с. 97). Выполнение этих условий обеспечивалось специальной организацией игрового аппарата, названной «постановкой рук». Она регламентировалась несколькими правилами. Рука исполнителя должна быть ненапряженной, верхняя часть предплечья, включая запястье и кисть руки, располагалась на одной линии. Пальцы производили «независимые» движения от основного сустава (Гат, 1961, с. 152). Они должны были быть свободными, точными и не приводить к напряжению рук исполнителя. Приспособительные движения запястья допускались только в горизонтальной плоскости. Его вертикальные перемещения категорически запрещались. Все эти установки должны были соблюдаться неукоснительно. М. Сен-Ламбер предупреждал: «...я не знаю большего недостатка у педагога по клавесину, чем неумение поставить руку своим ученикам, следствием чего являются плохие навыки игры» (Цит. по: Алексеев, 1974, с. 22).

Отметим еще одну важную особенность методических рекомендаций, свойственных клавирной педагогике. Она просматривалась в различных школах клавиристов, призывающих к специальной организации игрового аппарата: «Как и М. Сен-Ламбер, и Ж.-Ф. Рамо Ф. Куперен рекомендует начинать занятия с детского (6-7 лет) возраста на самом простом, слабо оперенном одномануальном клавесине или спинете, чтобы легче сформировать руки и приучить их к правильному положению» (Гудкова, Гетьман, 2015, с. 15) Обоснованность подобного совета опирается на представления о том, что «хорошее исполнение в гораздо большей степени зависит от гибкости и свободы пальцев, чем от силы» (Николаев, 1980, с. 14).

Следует отметить, что современные пианисты правил «постановки» не придерживаются даже в виде исключений. Зато пианисты «традиционной фортепианной педагогики» вполне стали опираться на их опыт, отсюда и название «традиционная педагогика». Причина в том, что из-за повсеместного внедрения в музыкальную жизнь общества нового инструмента – фортепиано – произошли принципиальные изменения в технических

требованиях. Если при игре на клавиатуре громкость совершенно не определялась силой пальцевого удара, то звучание фортепиано зависело от этого в полной мере. Чтобы извлечь на фортепиано насыщенный звук, пальцевой удар должен быть не только ловким, но и мощным. Как следствие, пианисту требовался пальцевой аппарат сильный, выносливый, способный в условиях повышенной физической нагрузки обеспечивать игру быструю, виртуозную. Необходимое его развитие осуществлялось особой тренировкой. В работу пианистов быстро вошли многочисленные упражнения, специально написанные этюды и даже изобретенные в то время механические аппараты (к примеру, «Руковод Ф. Кальбрэннера»). Необходимость укрепления физических качеств игрового аппарата явилась обстоятельством, которое не только обусловило системные изменения в исполнительской технике пианистов, но и привело к системной переориентации приемов, методов и методик работы над техникой.

Вместе с тем переход к принципиально новой, уже фортепианной технике теоретиками пианизма не был оценен в должной мере. Этому способствовало сходство технических установок клавиристов и фортепианных педагогов. Чисто внешне техника клавиристов и пианистов мало отличалась. В центре их технических систем находилась пальцевая игра и соответствующая «постановка рук». Напомним, что именно «постановка» обеспечивала требуемую активность пальцев в игре. Но внутреннее состояние игрового аппарата стало принципиально иным. Если раньше нужны были «пальцы» ловкие, гибкие, свободные, то теперь они должны стать еще и «стальными», мощными, выносливыми. Пианисты-педагоги быстро «изобрели» новые методы работы над развитием игрового аппарата, основанные при этом на старых правилах пальцевой игры, опирающейся на постановку рук. Причем применение традиционной «постановки рук» оказалось весьма эффективным в работе над воспитанием виртуозной техники.

Еще более разительно отличался подход к освоению техники пианистов. В практику обучения быстро вошла игра большого количества специально сочиненных инструктивных этюдов, значительно увеличилась доля времени в занятиях, уделяемая интенсивной технической работе. Виртуозность стала чуть ли не самым востребованным качеством пианиста-исполнителя.

Многие принципы и установки методик представителей традиционной педагогики прошли испытание временем и активно применяются в фортепианном обучении и сегодня. Не случайно самыми «популярными» музыкальными произведениями, с которыми сталкиваются молодые пианисты в процессе обучения, являются незабвенные этюды К. Черни.

Но это одна сторона фортепианно-исполнительского искусства. Есть и другая: наряду с выдающимися виртуозными достижениями пианистов XIX века, нельзя игнорировать и тот факт, что фанатичное выполнение технических установок традиционной фортепианной педагогики позже привело к сильнейшему кризису всю систему обучения пианистов, негативно отразилось на судьбе многих талантливых музыкантов. Здесь важно разобраться в причинах этого явления, фатально влияющего на результат воспитания пианистов. Осмысление этого обстоятельства показало, что ориентировка на правила постановки рук при исполнении музыкальных произведений и при технической тренировке – это разные по своей сути процессы. Необходима принципиальная оценка целесообразности применения пальцевой игры при исполнении фортепианных произведений и использование «постановки» как *средства технической тренировки*.

В наше время «постановка» как способ игры при озвучивании музыкальных произведений после появления трудов теоретиков анатомо-физиологической школы вполне обоснованно игнорируется как в массовой, так и в профессиональной фортепианной педагогике. Другое дело – решение узко специализированных технических задач. В этой области правила «постановки» могут оказаться перспективными. Существуют два условия, в рамках которых организация пальцевого аппарата на основе «постановки» может оказаться полезной. **Первое** условие связано с формированием нужных *мышечных ощущений*, сопутствующих пальцевой игре. Их прекрасно осветил в своей книге «Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано» немецкий теоретик К. А. Мартинсен (1966). Описывая классическую (статическую) технику пианиста, он уточнял: «Господствующим ощущением в классической технике является максимальная точность («прецизность») и определённость пальцевого движения, совершаемого из коренного сустава; при этом оно не должно сопровождаться ни малейшим толчком, вращением или «тряской» руки, постоянно сохраняющей спокойное, свободно-висящее состояние. «Молниеносный пальцевой удар» – вот охотно применяемый мною убедительно образный термин» (Мартинсен, 1977, с. 50). Если проанализировать открытый урок Е. И. Борисиной, о котором шла речь в начале статьи, то обнаружится, что игра ученицы, как и замечания педагога, находится в полном противоречии с описанными К. А. Мартинсеном ощущениями. А эпизод, в котором педагог предлагает играть упражнение стоя, чувствуя подушечками пальцев глубину погружения клавиши, относится к совершенно другому виду техники, развитие которой Ш. Ганон в своих упражнениях не предусматривал.

Нужно понимать, что технические установки, излагаемые многими современными педагогами на своих открытых занятиях, и соответствующие требования к ученикам – это не просто «неточности» или мелкие ошибки, которые легко можно будет исправить в дальнейшем. Специализированная техническая работа формирует пианистический аппарат, способствует освоению системных двигательных навыков, которые станут основой исполнительской техники пианиста. Ошибки в этой сфере пианистической работы чреваты самыми серьезными последствиями и требуют значительных, порою многомесячных усилий по их устранению.

**Второе** условие связано с необходимостью физического развития двигательного аппарата пианиста. При этом нужно учесть, что физическая сила плеча и плечевого пояса пианиста, как правило, достаточна для игры

на фортепиано и не требует специальной силовой подготовки. Проблема заключается в том, что в фортепианных произведениях в разных пропорциях используются гаммообразные пассажи, различные фактурные комплексы, которые для своей реализации требуют «мелкой техники». Реализация таких двигательных заданий обеспечивается пальцевой игрой, с помощью межкостных мышц кисти, которые часто оказываются довольно слабыми. Именно они требуют специального физического развития. И здесь нужно учитывать одно важное обстоятельство: чтобы развить силу нужных мышц, необходимо нагружать соответствующей работой именно их, а не двигательный аппарат в целом. Использование некоторых установок традиционной педагогики, ориентировка на мышечные ощущения, которые рекомендовал К. А. Мартинсен, способны помочь пианистам в освоении пальцевой игры. Это открывает путь к созданию современных методик, основанных на достижениях теории спортивной тренировки, которые значительно ускорят техническое развитие пианиста.

## Заключение

Проведенное исследование позволило сформулировать следующие выводы:

1. В массовом сознании современных пианистов-педагогов наблюдается недооценка методических положений, составляющих позитивный опыт эмпирической музыкальной педагогики. Это отчетливо видно при сопоставлении взглядов на пальцевую игру пианистов традиционной фортепианной педагогики и современных методических установок, введенных в публичное пространство с помощью Интернета.

2. Классификация фортепианно-педагогических направлений в фортепианной педагогике, проведенная Г. М. Коганом более 80 лет назад, постоянно дополнялась и детализировалась. Тем не менее в имеющихся классификациях ощущается недооценка главной движущей силы эволюционного развития фортепианной педагогики. Это направление, существовавшее во все времена, можно обозначить как *эмпирическую педагогику лучших представителей фортепианного искусства и педагогики*.

3. Традиционная фортепианная педагогика, переняв часть методических положений у клавирной педагогики в области организации игрового аппарата, в то же время системно отличалась от нее, так как кардинально изменила подходы к формированию технического мастерства пианистов-исполнителей.

4. Причиной, определившей системные изменения в исполнительской технике и методах ее отработки, стала необходимость физического развития пальцевого аппарата пианистов.

5. При оценке рекомендуемых традиционной педагогией приемов работы, связанных с пальцевой техникой, нужно исходить из принципиального разграничения «постановки рук» как *способа игры на инструменте* и как *средства технической тренировки*. Отказавшись от первого, можно с успехом использовать второе.

В качестве перспектив дальнейшего исследования методов развития пальцевой техники пианистов следует определить поиск эффективных методик, способных оказать помощь в достижении нужного результата при минимальной затрате времени и усилий. При этом нужно ориентироваться на то, что в области становления и совершенствования пальцевой техники пианиста необходимо опираться не только на опыт традиционной фортепианной педагогики, но и на методы спортивной тренировки, разработанные современной теорией и методикой физической культуры и спорта.

## Источники | References

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики: хрестоматия. К., 1974.
2. Гат Й. Техника фортепианной игры. М. – Будапешт: Музгиз-Корвина, 1961.
3. Гудкова Л. А., Гетьман В. В. Анализ методик обучения игре на клавиатуре (на основе музыкальных трактатов Франции конца XVII – начала XVIII вв.) // Педагогика и психология образования. 2015. № 1.
4. Залинг Г. Фортепианное искусство в Германии первой половины XX века и в Германской Демократической Республике: автореф. дисс. ... к. иск. М., 1971.
5. Заславская П. И. Немецкая клавирная педагогика и теория исполнительства середины и второй половины XVIII века: автореф. дисс. ... к. иск. СПб., 2009.
6. Коган Г. М. Вопросы пианизма. М.: Советский композитор, 1968а.
7. Коган Г. М. Проблемы теории пианизма // Коган Г. М. Вопросы пианизма. М.: Советский композитор, 1968б.
8. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника. М.: Музыка, 1966.
9. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М.: Музыка, 1977.
10. Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. М.: Музыка, 1980.
11. Сраджев В. П. Закономерности управления моторикой пианиста. М.: Контенант, 2004.
12. Сраджев В. П. К вопросу применения некоторых положений педагогики XIX века в современном техническом развитии пианиста // Методика преподавания музыкальных дисциплин. Ташкент: Укитувчи, 1982. Вып. 2.
13. Сраджев В. П. Предисловие // Шульпяков О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2006.
14. Сраджев В. П. Проблемы развития фортепианной техники. Ташкент: Фан, 1987.
15. Сраджев В. П. Развитие беглости пианистического аппарата. М., 2021.
16. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. СПб., 2001.
17. Шульпяков О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2006.

**Информация об авторах | Author information****RU****Сраджев Виктор Пулатович<sup>1</sup>**, д. иск., проф.  
**Е Цзы<sup>2</sup>**<sup>1,2</sup> Белгородский государственный институт искусств и культуры**EN****Viktor Pulatovich Sradzhev<sup>1</sup>**, Dr  
**Zi Ye<sup>2</sup>**<sup>1,2</sup> Belgorod State Institute of Arts and Culture<sup>1</sup> [svikp@rambler.ru](mailto:svikp@rambler.ru), <sup>2</sup> [svikp@rambler.ru](mailto:svikp@rambler.ru)**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 04.01.2025; опубликовано online (published online): 28.02.2025.

**Ключевые слова (keywords):** традиционная фортепианная педагогика начала XIX века; фортепианная техника; постановка рук; пальцевые движения; пальцевой аппарат пианистов; методы технического развития пианистов; traditional piano pedagogy of the early 19th century; piano technique; hand positioning; finger movements; finger apparatus of pianists; methods of technical development of pianists.