

RU

Поэтапная методика формирования полифонического слуха у китайских студентов-пианистов: структура, содержание и педагогический инструментарий

Ван Хаосян

Аннотация. Цель исследования – теоретически обосновать поэтапную методику формирования полифонического слуха у китайских студентов-пианистов, включая её структуру, содержание и педагогический инструментарий. В статье определены теоретические основы и принципы методики; для каждого из трёх её этапов описаны ведущая задача, учебный материал, упражнения и формы обратной связи. Выделены педагогические условия реализации методики, обоснованы критерии перехода к следующему этапу, приведены результаты анкетирования и описаны отмеченные на пробных занятиях улучшения в разученных фрагментах: переключение внимания без остановки игры, выдерживание длинных звуков в партии одной руки, более своевременная смена звукового соотношения при вступлении темы. Научная новизна исследования состоит в том, что для китайских студентов-пианистов разработана научно обоснованная поэтапная методика формирования полифонического слуха, в которой репертуар осваивается по мере усложнения слуховых задач, а произведения китайских композиторов служат переходным учебным материалом на пути к западноевропейской полифонии. Для освоения этого репертуара сформулированы педагогические и исполнительские рекомендации. В результате применения методики китайские студенты-пианисты смогут развить полифонический слух и полифоническое мышление, освоить новый музыкальный материал и расширить художественно-образный мир.

EN

A stage-by-stage methodology for developing polyphonic hearing in Chinese piano students: the structure, content, and pedagogical tools

Haoxiang Wang

Abstract. The research aims to theoretically substantiate a stage-by-stage methodology for developing polyphonic hearing in Chinese piano students, including its structure, content and pedagogical tools. The article defines the theoretical foundations and principles of the methodology and describes the leading task, teaching material, exercises and forms of feedback for each of its three stages. The work identifies the pedagogical conditions for implementing the methodology, substantiates the criteria for moving on to the next stage, presents the questionnaire results and describes improvements in practiced passages observed in trial lessons: shifting attention without stopping, sustaining long notes in one hand's part, and adjusting the voice balance more promptly when the theme enters. The scientific novelty of the research lies in the design of a scientifically grounded stage-by-stage methodology for developing polyphonic hearing in Chinese piano students, in which the repertoire is studied in step with increasingly complex aural tasks and works by Chinese composers serve as transitional teaching material leading to Western European polyphony. The article also offers pedagogical and performance recommendations for studying this repertoire. As a result of applying the methodology, Chinese piano students will be able to develop polyphonic hearing and polyphonic thinking, master new musical material and broaden their artistic and imaginative horizons.

Введение

Актуальность исследования обусловлена тем, что исполнение полифонической музыки ставит перед пианистом комплекс задач: слышать самостоятельные голоса и их вертикальные соотношения, вести фразировку

голосов с несовпадающими кульминациями, понимать стиль композитора, владеть туше и певучим легато. Особое значение при этом имеет сформированный полифонический слух, а при его формировании у китайских студентов-пианистов необходимо учитывать особенности их предшествующего слухового опыта. Как пишет Чжан Су, «изучение полифонических произведений – обязательная часть учебного репертуара пианиста на всех ступенях музыкального образования», причём проблема формирования навыков исполнения полифонии нередко возникает и у более опытных пианистов, например при обращении к современным полифоническим произведениям (Чжан Су, 2024, с. 162-163). Требование к внутреннему слуху закреплено и в федеральном государственном образовательном стандарте высшего образования: к общепрофессиональным компетенциям бакалавра по направлению подготовки «Музыкально-инструментальное искусство» относится способность «постигать музыкальные произведения внутренним слухом и воплощать услышанное в звуке и нотном тексте» (Об утверждении..., 2017). Применительно к полифоническому репертуару в статье это требование конкретизируется как формирование полифонического слуха.

Г. М. Цыпин в учебном пособии «Обучение игре на фортепиано» определяет полифонический слух через склад самой музыкальной ткани – как «музыкальный слух в его проявлении по отношению к фактуре, образованной как минимум двумя голосами» (1984, с. 58). А. Г. Каузова в книге «Теория и методика обучения игре на фортепиано» рассматривает «полифонический слух как особо сложную, но единую способность, направленную на целостное восприятие специфических свойств полифонической музыки...» (Теория и методика..., 2001, с. 79). В статье полифонический слух понимается как специальная музыкальная способность, в которой согласованно действуют разные виды музыкального слуха. Поэтому конечной учебной задачей предлагаемой методики становится целостное восприятие полифонической музыки, а раздельная работа над различением голосовых линий, слышанием вертикальных соотношений и распознаванием тематических вступлений подчинена этой задаче.

Обучение игре на фортепиано в Китае рассматривается в работах Чжан Хао и Доу Иньци. Чжан Хао (2024, с. 224) называет полифонический слух в числе профессионально значимых качеств студентов-пианистов китайских вузов, а Доу Иньци (2022, с. 4) обосновывает необходимость национально ориентированной методики. В работе над полифоническим слухом такая методика предполагает опору на предшествующий слуховой опыт обучающихся – интонационно-ладовые и фактурные представления, которые сложились у них до систематического освоения западноевропейской полифонии.

Такой подход возможен, если учебный материал интонационно близок слуховому опыту студента. Подходящий материал можно подобрать среди полифонических сочинений китайских композиторов для фортепиано: Цао Синьюй (2024, с. 54) отмечает, что в проанализированных произведениях западноевропейские формы и приёмы полифонии сочетаются с пентатонической ладовой основой, интонациями и другими средствами китайской музыкальной традиции. В предлагаемой методике пьесы Хэ Лютина (贺绿汀, 2015), Дин Шаньдэ (丁善德, 2015) и Ван Лисаня (汪立三, 2015) служат подготовительным материалом для освоения западноевропейского репертуара.

Вопрос о том, как распределить задачи, произведения и приёмы обучения по этапам работы с китайскими студентами-пианистами, в рассмотренных исследованиях остаётся открытым. Возникает противоречие: профессиональная деятельность пианиста требует сформированного полифонического слуха, а поэтапная методика его формирования у китайских студентов-пианистов, учитывающая их предшествующий слуховой опыт, разработана недостаточно.

В связи с этим настоящая работа направлена на теоретическое обоснование и построение поэтапной методики формирования полифонического слуха у китайских студентов-пианистов.

Поставлены следующие задачи исследования:

- определить теоретические основы и принципы методики формирования полифонического слуха у китайских студентов-пианистов;
- показать, как меняется работа над компонентами полифонического слуха на трёх этапах обучения;
- описать учебный материал, упражнения и формы обратной связи на каждом этапе;
- выделить педагогические условия реализации методики и обосновать критерии перехода к следующему этапу.

Теоретическую основу работы составляют культурно-историческая теория Л. С. Выготского (1982, с. 250) с её положением о зоне ближайшего развития, интонационная теория Б. В. Асафьева (1971, с. 23-24), описывающая опору слуха на накопленный интонационный запас, и учение Б. М. Теплова (1947, с. 232) о внутреннем слухе; на них построены принципы методики. Связь слуховых представлений с исполнением прослежена и экспериментально: в исследовании Р. М. Браун и К. Палмер (Brown, Palmer, 2013, р. 11) пианисты с более высокой способностью к слуховым представлениям исполняли мелодии по памяти при слуховых помехах ритмически ровнее.

Методическую основу составляют труды по фортепианной педагогике. Упражнения второго этапа опираются на положение И. А. Браудо (1994, с. 40) об артикуляционной окраске голосов. Для третьего этапа важна отмеченная Г. Г. Нейгаузом (1987, с. 26) связь слышания с пониманием формы и структуры произведения. Порядок освоения учебного фрагмента учитывает практику, описанную Доу Иньци (2022), а при выборе произведений для каждого этапа учтены критерии отбора полифонического репертуара, предложенные Чжан Су (2024, с. 162-166).

Методы исследования. Теоретический анализ научно-методической литературы по фортепианной педагогике и психологии музыкальных способностей позволил определить теоретическую основу и принципы методики формирования полифонического слуха у китайских студентов-пианистов, структурно-компонентный

анализ – соотнести компоненты полифонического слуха с этапами обучения. Методом педагогического моделирования разработано содержание этапов, выделены педагогические условия и обоснованы критерии перехода к следующему этапу. Пилотажное онлайн-анкетирование проведено в октябре 2026 г.; в нём участвовали трое китайских обучающихся игре на фортепиано: студентки бакалавриата А и Б и магистрант В; все трое дали согласие на использование обезличенных ответов в научных целях. В анкете было десять вопросов: пять – об обучении и музыкальном опыте, четыре – о самооценке слуховых и исполнительских умений и один открытый вопрос – о трудностях освоения полифонии. На пробных занятиях изменения в исполнении прослеживались методом педагогического наблюдения.

Теоретическая значимость обусловлена тем, что обосновано положение о формировании каждого компонента полифонического слуха на всех этапах методики, тогда как от этапа к этапу меняются ведущая задача и сложность материала, растёт самостоятельность студента.

Практическая значимость заключается в том, что преподаватели фортепиано, работающие с китайскими студентами-пианистами в музыкальных вузах Китая и России, могут использовать предложенные в статье пять типов заданий входной диагностики, распределённый по этапам репертуар (Таблица 2), упражнения и вопросы для разбора аудиозаписи, способы коррекции трудностей (Таблица 3), критерии перехода к следующему этапу, а также индивидуальные репертуарные планы участников анкетирования как пример подбора репертуара для конкретного студента.

Обсуждение и результаты

Теоретические основы и принципы построения поэтапной методики формирования полифонического слуха у китайских студентов-пианистов

В основу методики положены четыре принципа: опора на предшествующий слуховой опыт обучающегося, постепенное усложнение слуховой задачи, единство слуховой работы и исполнительских задач, индивидуальный подход к обучающимся. Первый принцип вытекает из положения Л. С. Выготского: «...обучение должно ориентироваться на уже пройденные циклы развития, на свой низший порог; однако оно опирается не столько на созревшие, сколько на созревающие функции» (1982, с. 250). Для методики это означает, что новая слуховая задача ставится в пределах того, что студент может выполнить с помощью преподавателя, опираясь на уже сложившиеся слуховые и интонационно-ладовые представления.

Поэтому работа начинается с пьес китайских композиторов; предпочтение отдаётся тем, ладовые и интонационные особенности которых близки слуховому опыту конкретного студента, а полифоническая задача для него нова. Такой порядок согласуется с интонационной теорией Б. В. Асафьева (1971, с. 23-24): слух осознаёт новое, сопоставляя его со знакомым. На каждом этапе пьесы китайского композитора служат переходом к западноевропейским произведениям: на первом этапе «Му тун дуань ди» Хэ Лютина предшествует фрагментам цикла Г. Ф. Телемана, на втором пьесы ор. 29 Дин Шаньдэ – фугам Г. Ф. Генделя, на третьем сборник «Ташань» Ван Лисаня – фугеттам Р. Шумана.

Второй принцип – постепенное усложнение слуховой задачи – направлен на развитие внутреннего слуха, который Б. М. Теплов определяет «как способность произвольно оперировать музыкальными слуховыми представлениями» (1947, с. 232). Применительно к многоголосной ткани эта способность складывается не сразу, поэтому задача расширяется постепенно – от короткого построения к целому произведению.

Третий принцип – единство слуховой работы и исполнительских задач – определяет порядок освоения учебного фрагмента. В практике, описанной Доу Иньци (2022, с. 53-54), тренировка различения голосов на слух соединяется с раздельной работой рук, а к игре двумя руками студент переходит лишь после того, как сложилось слуховое представление о каждом голосе.

Четвёртый принцип – индивидуальный подход к обучающимся – основан на выводе Л. С. Выготского о двух детях с одинаковым умственным возрастом: возможности обучения у них разные, «так как зоны их ближайшего развития резко расходятся» (1982, с. 250). Поэтому работе с каждым студентом предшествует входная диагностика.

Работа над компонентами полифонического слуха на трёх этапах обучения китайских студентов-пианистов

Методика формирования полифонического слуха у китайских студентов-пианистов состоит из трёх этапов. Ведущая задача первого этапа – слуховая дифференциация голосов и распределение слухового внимания, второго – дифференцированное исполнение голосов на клавиатуре, третьего – внутреннее слуховое представление и целостное осмысление полифонической ткани.

Компоненты полифонического слуха выделены автором на основе положений А. Г. Каузовой (Теория и методика..., 2001, с. 79) и Б. М. Теплова (1947, с. 232). Они относительно самостоятельны, и каждый из них формируется на всех трёх этапах (Таблица 1), а от этапа к этапу меняются ведущая задача и сложность материала, растёт самостоятельность студента.

Таблица 1. Компоненты полифонического слуха на этапах методики

Компонент	Этап I	Этап II	Этап III
Слуховая дифференциация голосов	Различение голосов в коротких двухголосных построениях	Различение голосов в совместной игре при контроле вертикального баланса	Различение голосов в целостном звучании произведения
Распределение слухового внимания	попеременное, затем одновременное внимание к двум голосам	перераспределение внимания при переходе темы и развитии фразы	гибкое внимание к теме, остальным голосам и общему звучанию
Удержание самостоятельных голосовых линий в сознании	Короткие линии и короткие фразы	Протяжённые линии и крупные фразы	Голосовые линии и разделы формы в контексте целого произведения
Внутреннее слуховое представление звучания каждого голоса	Предварительное представление звучания отдельной линии	Предслышание как основание выбора туше, артикуляции, динамики и тембра	Многоголосный звуковой образ до исполнения и во время игры
Осознание функционального взаимодействия голосов	Вступления темы и простейшие вертикальные соотношения	Функции голосов при переходе темы и вертикальный баланс	Связь темы, противосложения, крупных фраз и формы

**Учебный материал, упражнения и формы обратной связи
в методике формирования полифонического слуха у китайских студентов-пианистов**

Входная диагностика и выбор материала для начала работы

Входная диагностика показывает, в какой мере у студента уже сложился каждый из компонентов полифонического слуха. Для этого предлагаются пять типов заданий, по одному на каждый компонент Таблицы 1: 1) прослушав двухголосное построение, выделить, пропеть и исполнить каждый голос; 2) переносить слуховое внимание с одного голоса на другой по указанию преподавателя, не останавливая игры; 3) после внезапной остановки мысленно продолжить линию и возобновить игру точно с того места, до которого она продолжена; 4) до исполнения пропеть каждый голос или словесно описать его предполагаемое звучание; 5) определить вступления темы и простейшие вертикальные соотношения голосов.

Результаты диагностических заданий оцениваются качественно: насколько самостоятельно и устойчиво студент выполняет каждое задание и сколько помощи преподавателя ему потребовалось. С учётом этих результатов ведущая задача и материал, с которых начинается работа, выбираются по Таблице 2. Интонационную близость произведения слуховому опыту студента преподаватель предварительно оценивает по ранее слышанной и изученной музыке и по тому, узнаёт ли студент знакомые обороты при первом прослушивании; их пропевание служит дополнительным ориентиром.

Порядок работы над учебным фрагментом

Учебный фрагмент осваивается в несколько шагов. Студент разбирает голоса, вертикальные соотношения и фразы, формирует внутренний звуковой образ, исполняет голоса отдельно, а затем вместе, записывает исполнение и исправляет его по записи, после чего переносит освоенный приём на новый фрагмент. Если студент перестаёт различать голоса, удерживать их линии в сознании или соотносить их звучание, преподаватель возвращает его на шаг назад или даёт более простой фрагмент того же этапа, не меняя ведущей задачи.

Этап I. Слуховая дифференциация голосов и распределение слухового внимания

На первом этапе студент учится слышать в несложной двухголосной ткани две самостоятельные линии, следить за вступлениями темы и распределять внимание между голосами – сначала переключая его с голоса на голос, затем удерживая оба голоса одновременно. Материалом служат короткие двухголосные фрагменты пьесы «Му тун дуань ди» Хэ Лютина (2015) и цикла Г. Ф. Телемана (Telemann, 1738-1759) «Fugues légères et petits jeux», BWV 30:21-26. Задача следующих этапов даны здесь в простейшем виде: студент представляет звучание линии до игры, слышит опорные вертикальные созвучия, определяет границы и направление коротких фраз.

Сначала студент слушает фрагмент в исполнении преподавателя и определяет число голосов и характер движения каждого, затем поёт каждый голос отдельно, с фразировкой, и проигрывает его целиком. Основное упражнение этапа – игра одного голоса с одновременным пропеванием другого, при которой указания преподавателя «верхний», «нижний», «оба» переключают внимание без остановки игры. Разбор аудиозаписи строится на вопросах: «Сколько самостоятельных голосов вы слышите?», «Как движется нижний голос?», «В каком месте голоса перестали различаться на слух?».

Этап II. Дифференцированное исполнение голосов на клавиатуре

На втором этапе сложившееся представление о самостоятельности каждого голоса воплощается в совместном исполнении. И. А. Браудо в книге «Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе» подчёркивает, что «изучение артикуляции лучше всего начинать с изучения двухголосных произведений, в которых каждому голосу присваивается своя особая артикуляционная окраска» (1994, с. 40). Материал этапа – имитационные и контрастно-полифонические произведения: цикл «Четыре маленькие прелюдии и фуги» ор. 29 Дин Шаньдэ (2015) и фуги Г. Ф. Генделя (Händel, 1735; Händel, 1788) F-dur BWV 611 и E-dur BWV 612. Работа строится по принципу «сначала предслышать, затем играть»: способ звукоизвлечения (туше), артикуляцию, динамику и тембровую окраску студент выбирает, исходя из заранее сложившегося представления о звучании голосов.

В совместном исполнении важно сохранить вертикальный баланс голосов, непрерывность протяжённых линий и направление развития крупных фраз; выделенная тема не должна заглушать остальные линии.

До исполнения студент определяет функцию каждого голоса, словесно описывает его предполагаемое звучание и выбирает артикуляцию, динамический уровень и способ звукоизвлечения; затем исполняет каждый голос отдельно, пробуя разные варианты, и останавливается на художественно оправданном. Соединяя голоса, он вначале усиливает контраст между ними, попеременно выделяет тему в разных голосах, вовремя меняя звуковое соотношение при её переходе в другой голос, и постепенно устраняет преувеличение контраста. Записи исполнения студент сравнивает с намеченным звуковым образом и сам вносит поправки. Прямой показ уступает место совместному поиску исполнительского решения, а преподаватель следит за тем, чтобы работа над техническими трудностями не вытеснила слуховую работу.

Работу направляют вопросы: «Чем различается артикуляция голосов?», «Как сохранить самостоятельность нижнего голоса, не делая его чрезмерно громким?», «Как должно измениться звуковое соотношение при переходе темы?». Ответ проверяется исполнением: совпадает ли звучание с намеченным звуковым образом. Отдельно прослушиваются протяжённые построения и места передачи темы, где непрерывность линий особенно уязвима.

Этап III. Внутреннее слуховое представление и целостное осмысление полифонической ткани

На третьем этапе произведения осваиваются целиком. Материал – сборник «Ташань» Ван Лисаня (2015) и пьесы из цикла Р. Шумана (Schumann, 1885) “Sieben Klavierstücke in Fughettenform” op. 126. Звуковой образ студент самостоятельно формирует до игры и удерживает на протяжении исполнения, одновременно осознавая функции темы, противосложения и имитационных вступлений.

Студент отмечает в нотном тексте тему, противосложение и имитационные вступления, прочитывает построение беззвучно, а затем играет один голос, удерживая остальные во внутреннем слухе. Проверить это удержание помогают вопросы: «В каком голосе появится следующее вступление темы?» и «Что должно звучать во внутреннем слухе во время исполнения другого голоса?», а также внезапная остановка: без опоры на инструмент студент называет голос, в котором проводится тема, мысленно продолжает звучание и возобновляет игру. В конце студент сравнивает аудиозапись с предварительным звуковым образом и называет расхождения; по ним преподаватель решает, можно ли сократить число подсказок.

Таблица 2. Материал, ведущие задачи и критерии завершения этапов

Этап	Учебный материал	Ведущая педагогическая задача	Критерий завершения этапа
I	Короткие двухголосные фрагменты («Му тун дуань ди» Хэ Лютина); доступные фрагменты Г. Ф. Телемана, отобранные по фактуре (TWV 30:21-26)	Различение голосов, вступления темы, распределение внимания, первичное предслышание	Переключение внимания; различение простейших вертикальных соотношений и сохранение направления короткой фразы на новом фрагменте
II	Имитационные и контрастно-полифонические произведения (ор. 29 Дин Шаньдэ; фуги Г. Ф. Генделя HWV 611 и HWV 612)	Предслышание и его воплощение средствами туше, артикуляции, динамики и тембра	Своевременная смена звукового соотношения; сохранение вертикального баланса и направления крупной фразы; коррекция по аудиозаписи
III	Полифонические произведения разных эпох, осваиваемые целиком (сборник «Ташань» Ван Лисаня; фугетты Р. Шумана, op. 126)	Целостное слуховое осмысление горизонтального развития голосов, вертикального звучания, крупных фраз и формы	Самостоятельное применение освоенных навыков и умений на новом произведении при целостном слуховом восприятии линий, вертикального звучания, крупных фраз и формы

В Таблице 3 для каждой трудности указаны возможная причина, способ педагогической коррекции и признак преодоления.

Таблица 3. Трудности, возникающие при освоении полифонических произведений, и способы педагогической коррекции

Трудность	Возможная причина	Действия преподавателя	Повторное действие студента	Признак преодоления
Внимание удерживается на верхнем голосе, нижний слышен как фон	Привычка к гомофонной фактуре	Отдельный показ нижнего голоса и его фразировки	Игра обоих голосов с ведением нижней линии	Нижняя линия ведётся непрерывно, студент называет её движение
Голоса сливаются	Не сформировано раздельное слуховое представление каждого голоса	Возврат к раздельному пропеванию	Пропевание и игра каждой линии	Студент находит и исправляет место, где голоса перестают различаться на слух
Остановка при смене внимания	Навык переключения слухового внимания не автоматизирован	Замедление темпа, более редкие указания	Игра с указаниями «верхний», «нижний», «оба»	Переключение внимания не прерывает исполнение
Одинаковая артикуляция голосов	Артикуляционная окраска голосов не определена до начала исполнения	Показ различных вариантов артикуляции голосов при одинаковой динамике	Повторное исполнение с разной артикуляцией голосов	Голоса различимы при равной громкости
Голос, не проводящий тему, исчезает	Внимание занято главной линией, вертикальное соотношение голосов не слышится	Отдельное исполнение этого голоса	Соединение голосов с вниманием к вертикали	Линия слышна на всём построении

Трудность	Возможная причина	Действия преподавателя	Повторное действие студента	Признак преодоления
Смена звукового соотношения запаздывает	Момент вступления темы не отмечен	Разметка вступлений, показ смены	Смена в момент вступления	Выделяется голос с темой
Замысел и звучание расходятся	Звуковой образ не сформирован до исполнения	Задание пропеть каждый голос и словесно описать предполагаемое звучание	Беззвучное чтение, предслышание и проверка игрой	Реальное звучание совпадает с предварительно сформированным звуковым образом
Мысленное продолжение не удаётся, сохраняется зависимость от подсказок	Отрезок велик, внешняя опора не сокращалась	Сокращение беззвучного отрезка и поэтапный отказ от подсказок	Работа на коротком отрезке после однократного предъявления задания	Отрезок удлиняется, задание выполняется без подсказок
Приём не применяется на новом тексте	Опора на заученный фрагмент	Новый фрагмент такой же сложности	Тот же порядок действий на нём	Студент самостоятельно переносит приём на новый нотный материал
При раздельном исполнении голоса звучат самостоятельно, а в совместной игре нарушается вертикальный баланс	Внимание направлено только на горизонтальные линии	Остановка на созвучиях и анализ соотношения голосов	Исполнение с контролем вертикального звучания	В совместном исполнении сохраняется вертикальный баланс голосов
Внимание удерживается на отдельных звуках и коротких мотивах, крупная фраза распадается	Границы и направление фразы не определены	Разметка границ фраз и показ направления их развития	Исполнение фрагмента крупными фразами	Фраза исполняется как единое построение

Пример организации занятия на первом этапе

Занятие на материале пьесы «Му тун дуань ди» Хэ Лютина начинается с проверки: может ли студент пропеть каждый голос отдельно; к соединению голосов переходят только после этого. Затем выполняется основное упражнение этапа с указаниями «верхний», «нижний», «оба». Перед соединением голосов студент намечает границы короткой фразы, заранее представляет её звучание и находит опорные созвучия. Исполнение записывается; по записи студент находит место, где голоса перестают различаться на слух, и переигрывает это построение. Дома он переносит освоенный приём на новый фрагмент.

Педагогические условия реализации методики и критерии перехода китайских студентов-пианистов к следующему этапу

Под педагогическими условиями понимаются требования к организации занятий, от соблюдения которых зависит решение ведущих задач этапов.

1. Ведущая задача и материал выбираются для каждого студента по результатам входной диагностики. Этого требует индивидуальный подход к обучающимся: даже у студентов, изучавших полифонические произведения одной традиции, трудности бывают разными.

2. Слуховые представления на каждом занятии проверяются в исполнении и уточняются по записи: студент заранее определяет предполагаемое звучание и воплощает его за инструментом. Это условие вытекает из третьего принципа.

3. Каждое занятие включает цикл «запись – самооценка – коррекция»: по записи студент сравнивает услышанное с задуманным и сам называет расхождение, а преподаватель по той же записи определяет, повторяется ли расхождение и нужно ли менять следующее задание.

4. Прямой показ и наводящие вопросы сокращаются по мере того, как растёт самостоятельность студента. Условие опирается на вывод Л. С. Выготского: «...то, что ребенок умеет делать сегодня в сотрудничестве, он сумеет сделать завтра самостоятельно» (1982, с. 250).

Критерием перехода к следующему этапу служит наблюдаемый признак того, что студент решает ведущую задачу этапа самостоятельно и устойчиво на новом материале. Критерии выведены из ведущих задач этапов и отвечают трём требованиям. Задание выполняется без показа и корректирующих подсказок преподавателя – так можно отличить освоенное умение от того, что студент пока делает только вместе с педагогом. Задание выполняется на новом фрагменте или произведении, потому что на знакомом материале успех может опираться на заученный текст (Таблица 3). Наконец, результат должен быть устойчивым, то есть сохраняться при повторном исполнении.

С первого этапа на второй студент переходит, когда на новом двухголосном фрагменте без показа и корректирующих подсказок поёт и играет оба голоса, переносит внимание по указанию преподавателя, не останавливая игры, сам проверяет по записи, нет ли места, где голоса перестают различаться на слух, определяет на слух вертикальные соотношения и сохраняет направление короткой фразы. Со второго на третий – когда до начала игры определяет артикуляцию, динамику и туше каждого голоса, а в совместном исполнении сохраняет выбранные различия голосов, вертикальный баланс и направление крупной фразы, вовремя меняет звуковое соотношение при переходе темы и без подсказки исправляет исполнение по записи. Третий этап завершён, когда студент самостоятельно применяет освоенные навыки и умения на новом произведении (Таблица 2).

Результаты анкетирования и наблюдения на пробных занятиях

В вопросе об изученных произведениях А и Б отметили только западноевропейские, но свои умения оценили по-разному (Таблица 4).

Таблица 4. Результаты анкетирования ($n = 3$)

Умение (№ вопроса)	А	Б	В
Раздельное слышание двух голосов (6)	Обычно; иногда сливаются	Достаточно ясно	Достаточно ясно
Переключение слухового внимания (7)	Иногда влияет на исполнение	Достаточно свободно	Иногда влияет на исполнение
Представление голоса до игры (8)	В основном, но не вполне ясно	Достаточно ясно	Достаточно ясно
Разграничение голосов артикуляцией и динамикой (9)	Разными руками – да; в одной руке трудно	Разными руками – да; в одной руке трудно	Достаточно свободно и в одной руке

По результатам анкетирования для каждого участника предварительно подобраны произведения репертуарного плана и намечены методические и исполнительские приёмы их освоения. Студентка А отметила трудности в различении голосов на слух и распределении внимания, поэтому её план начинается с двухголосия: пьеса Хэ Лютина «Му тун дуань ди», затем fuga № 1 g-moll Г. Ф. Телемана, где тема переходит из голоса в голос. Студентка Б отметила трудности при исполнении двух голосов одной рукой: её план начинается с разграничения голосов в двухголосной инвенции Чжу Шируя «Глубокой ночью» (Цао Синьюй, 2024, с. 50), после чего освоенный приём используется при изучении фуги F-dur Г. Ф. Генделя (HWV 611), где одна рука местами ведёт два голоса. Магистрант В отметил, что переключение внимания иногда мешает исполнению: в двойной фуге № 8 dis-moll Юй Сусянь из цикла «24 фуги» (Цао Синьюй, 2024, с. 51) нужно следить за двумя темами, а в фуге E-dur Генделя (HWV 612) – за вступлениями темы в разных голосах.

На пробных занятиях студентка А вначале следила лишь за верхним голосом и останавливалась при переводе внимания на нижний; после игры одного голоса с пропеванием другого она стала переключать внимание по указанию преподавателя, не останавливаясь. Студентка Б в партии одной руки не всегда выдерживала длинные звуки до конца; после раздельной работы над линиями и проверки по записи она стала выдерживать их, не прерывая подвижного голоса, и обе линии лучше различались на слух. Магистрант В не всегда вовремя менял звуковое соотношение при вступлении темы; после разметки вступлений и предварительного называния голоса, где вступит тема, он стал делать это своевременнее, не прерывая остальных голосов. Улучшения отмечены на разученных фрагментах; их устойчивость без подсказок и перенос освоенных умений на новый материал требуют дальнейшей проверки.

Заключение

Определены теоретические основы методики формирования полифонического слуха у китайских студентов-пианистов – культурно-историческая теория Л. С. Выготского, интонационная теория Б. В. Асафьева и учение Б. М. Теплова о внутреннем слухе – и принципы построения методики: опора на предшествующий слуховой опыт обучающегося, постепенное усложнение слуховой задачи, единство слуховой работы и исполнительских задач, индивидуальный подход к обучающимся.

Обосновано, что каждый компонент полифонического слуха формируется на всех трёх этапах методики, а от этапа к этапу меняются ведущая задача и сложность материала, растёт самостоятельность студента.

Для каждого этапа описаны учебный материал, упражнения и формы обратной связи. Пьесы Хэ Лютина, Дин Шаньдэ и Ван Лисаня служат в методике переходным учебным материалом и распределены по этапам наряду с произведениями Телемана, Генделя и Шумана. Предложены педагогические и исполнительские рекомендации по освоению полифонического репертуара.

Выделены четыре педагогических условия реализации методики: выбор ведущей задачи и материала по результатам входной диагностики, проверка слуховых представлений в исполнении, цикл «запись – самооценка – коррекция» и сокращение прямого показа и наводящих вопросов по мере роста самостоятельности студента. Критерий перехода определён как наблюдаемый признак самостоятельного и устойчивого решения ведущей задачи этапа на новом материале.

Цель исследования достигнута: поэтапная методика формирования полифонического слуха теоретически обоснована и разработана, определены её структура, содержание и педагогический инструментарий. На пробных занятиях в разученных фрагментах отмечены улучшения: переключение внимания без остановки игры, выдерживание длинных звуков в партии одной руки, более своевременная смена звукового соотношения при вступлении темы. Методика позволяет поэтапно и с учётом трудностей студента вести его от китайских пьес к западноевропейской полифонии, что может сделать её освоение понятнее и интереснее. В результате применения методики китайские студенты-пианисты смогут развить полифонический слух и полифоническое мышление, освоить новый музыкальный материал и расширить художественно-образный мир.

Перспективы дальнейшего исследования: предстоит проверить результативность методики в полном объёме, расширить её репертуарную базу и уточнить упражнения и формы обратной связи с учётом индивидуальных трудностей обучающихся.

Материалы исследования | Research materials

1. Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство: приказ Министерства образования и науки Российской Федерации от 01.08.2017 № 730. <https://base.garant.ru/71750742/>
2. Теория и методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / под общ. ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой. М.: ВЛАДОС, 2001.
3. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано: учебное пособие для студентов педагогических институтов по специальности № 2119 «Музыка и пение». М.: Просвещение, 1984.
4. Händel G. F. Fuge F-Dur, HWV 611 // Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Bd. 17: Klavierwerke IV. Einzelne Suiten und Stücke. Zweite Folge / hrsg. von T. Best. Kassel: Bärenreiter, 1975. Pl.-Nr. BA 4032.
5. Händel G. F. Fuge E-Dur, HWV 612 // Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Bd. 19: Einzeln überlieferte Instrumentalwerke II / hrsg. von T. Best. Kassel: Bärenreiter, 1988. Pl.-Nr. BA 4043.
6. Schumann R. Sieben Klavierstücke in Fughettenform, Op. 126 // Robert Schumanns Werke. Serie VII: Für Piano-forte zu zwei Händen / hrsg. von C. Schumann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1885. Pl.-Nr. R.S. 75.
7. Telemann G. P. Fugues légères & petits jeux à clavier seul, TWV 30:21-26. Hamburg: G. Ph. Telemann, 1738-1739.
8. 汪立三. 他山集—五首序曲与赋格 // 中国钢琴独奏作品百年经典: 1977-1985. 第五卷 / 李名强、杨韵琳主编. 上海: 上海音乐出版社, 2015 (Ван Лисань. Сборник «Ташань» // Классические сочинения для фортепиано соло за сто лет китайской музыки, 1977-1985 / сост. Ли Минцян, Ян Юньлинь. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2015. Т. 5).
9. 丁善德. 小序曲与赋格四首 (作品第二十九号) // 中国钢琴独奏作品百年经典: 1986-1999. 第六卷 / 李名强、杨韵琳主编. — 上海: 上海音乐出版社, 2015 (Дин Шаньдэ. Четыре маленькие прелюдии и фути, ор. 29 // Классические сочинения для фортепиано соло за сто лет китайской музыки, 1986-1999 / сост. Ли Минцян, Ян Юньлинь. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2015. Т. 6).
10. 贺绿汀. 牧童短笛 // 中国钢琴独奏作品百年经典: 1913-1948. 第一卷 / 李名强、杨韵琳主编. 上海: 上海音乐出版社, 2015 (Хэ Лютин. Му тун дуань ди [Пастушок играет на флейте] // Классические сочинения для фортепиано соло за сто лет китайской музыки, 1913-1948 / сост. Ли Минцян, Ян Юньлинь. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2015. Т. 1).

Источники | References

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Изд-е 2-е. Л.: Музыка, 1971. Кн. 1-2.
2. Браудо И. А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. СПб.: Северный олень, 1994.
3. Выготский Л. С. Мышление и речь // Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Педагогика, 1982. Т. 2: Проблемы общей психологии / под ред. В. В. Давыдова.
4. Доу Иньци. Теоретико-методическая модель развития китайской фортепианной педагогики: дисс. ... к. пед. н. М., 2022.
5. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Изд-е 5-е. М.: Музыка, 1987.
6. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М. – Л.: Изд-во АПН РСФСР, 1947.
7. Цао Синьюй. Влияние клавирного творчества И. С. Баха на полифонические произведения для фортепиано китайских композиторов // PHILHARMONICA International Music Journal. 2024. № 3. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2024.3.71568>
8. Чжан Су. Полифонический репертуар и его значение для развития пианиста в современном музыкально-образовательном процессе // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12. № 1. <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2024-1-161-168>
9. Чжан Хаои. Роль ансамблевого исполнительства в формировании профессионально значимых качеств студентов-пианистов в вузах Китая // Человеческий капитал. 2024. № 1 (181). <https://doi.org/10.25629/HC.2024.01.23>
10. Brown R. M., Palmer C. Auditory and motor imagery modulate learning in music performance // Frontiers in Human Neuroscience. 2013. Vol. 7. Art. 320.

Информация об авторах | Author information**Ван Хаосян¹**¹ Московский педагогический государственный университет**Haoxiang Wang¹**¹ Moscow Pedagogical State University¹ wanghaoxiang99@gmail.com**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 03.09.2026; опубликовано online (published online): 23.10.2026.

Ключевые слова (keywords): полифонический слух; поэтапная методика; китайские студенты-пианисты; фортепианная педагогика; педагогический инструментальный; polyphonic hearing; stage-by-stage methodology; Chinese piano students; piano pedagogy; pedagogical tools.