

Мир науки. Педагогика и психология / World of Science. Pedagogy and psychology <https://mir-nauki.com>

2026, Том 14, № 4 / 2026, Vol. 14, Iss. 4 <https://mir-nauki.com/issue-4-2026.html>

URL статьи: <https://mir-nauki.com/PDF/10PDMN426.pdf>

DOI: 10.15862/10PDMN426 (<https://doi.org/10.15862/10PDMN426>)

5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки)

Ссылка для цитирования этой статьи:

Ван, Ц. Методика освоения исполнительских приемов звукоизвлечения младшими школьниками на материале фортепианных пьес китайских композиторов XX века / Ц. Ван // Мир науки. Педагогика и психология. — 2026. — Т. 14. — № 4. — URL: <https://mir-nauki.com/PDF/10PDMN426.pdf>. DOI: 10.15862/10PDMN426.

For citation:

Wang Z. Methods of mastering performance techniques of sound extraction by primary school students using piano pieces by Chinese composers of the 20th century. *World of Science. Pedagogy and psychology*. 2026;14(4): 10PDMN426. Available at: <https://mir-nauki.com/PDF/10PDMN426.pdf>. DOI: 10.15862/10PDMN426 (In Russ., abstract in Eng.).

УДК 37.016:786.2

Ван Цзыжуй

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»,
Санкт-Петербург, Россия
Аспирант
E-mail: 2388704274@qq.com

Методика освоения исполнительских приемов звукоизвлечения младшими школьниками на материале фортепианных пьес китайских композиторов XX века

Аннотация. В статье рассматриваются итоги исследования, в центре которого — разработка методики освоения младшими школьниками исполнительских приемов звукоизвлечения на примере фортепианных пьес китайских композиторов XX века. Особое внимание уделяется необходимости преодолеть разрыв между технической стороной игры на фортепиано и художественным осмыслением звучания, что особенно важно на начальных этапах музыкального образования. Автор подчеркивает значимость обращения к творчеству Хэ Лутина, Дин Шандэ и Ван Цзяньчжуна, чьи произведения отличаются программностью, гармонической основой и имитациями тембров традиционных китайских инструментов. Теоретической базой исследования выступает понятие музыкального кругозора, которое рассматривается как сложное, многосоставное образование, включающее в себя не только осведомленность, но и эмоциональную восприимчивость, а также способность к осмысленному анализу выразительных средств музыки. Экспериментальная часть работы была реализована на базе Начальной школы № 1 уезда Толи. В исследовании приняли участие учащиеся в возрасте от 7 до 10 лет, разделенных на экспериментальную и контрольную группы. В рамках разработанной методики особое внимание уделялось этапам аудиовизуального погружения, двигательного-образного моделирования и вербализации исполнительских решений. Результаты показали, что в экспериментальной группе наблюдался значительный рост показателей культурно-исполнительского компонента по сравнению с контрольной. Кроме того, была выявлена положительная корреляция между расширением музыкального кругозора и качеством звукоизвлечения. Автор пришел к выводу, что предложенная методика способствует формированию осмысленного и выразительного исполнения, а также комплексному развитию музыкального кругозора младших школьников.

Ключевые слова: фортепианная педагогика; младшие школьники; китайская фортепианная музыка; музыкальный кругозор; исполнительские приемы; образное мышление; методика обучения; межкультурный подход

Введение

Начальный этап обучения игре на фортепиано всегда был временем, в котором закладываются основы будущего исполнительского мастерства. В младшем школьном возрасте формируются первичные слуховые и двигательные связи, которые впоследствии определяют, насколько свободно и дифференцированно ребенок сможет владеть штрихами, динамикой и pedalю.

В реальной педагогической практике довольно часто возникает разрыв, когда техника осваивается, а осмысленное, художественное отношение к самому звуку запаздывает. Инструктивные упражнения, оторванные от ярких слуховых и зрительных образов, приводят к тому, что игра остается формальной, безличной, лишенной индивидуальной интонации и осознанного выбора исполнительских средств. В то же время, исследования последних лет в педагогике и психологии показывают, что образное мышление младших школьников особенно активно и плодотворно развивается именно в насыщенной визуально-эмоциональной среде [1; 2]. Отсюда и растет понимание, что подбор репертуара для начинающих должен решать не только технические задачи, но и обладать сильным ассоциативным зарядом.

В этом отношении китайская фортепианная музыка XX века открывает весьма перспективные возможности. Как отмечают музыковеды, сочинения Хэ Лутина, Дин Шандэ, Ван Цзяньчжун и их современников выделяются яркой программностью, звукоизобразительностью, опорой на пентатонику и тонкой имитацией тембров традиционных китайских инструментов — дицзы, пипы, эрху [3–5]. Эти особенности превращают такой репертуар в ценный материал для работы над звукоизвлечением, потому что конкретный художественный образ часто подсказывает ребенку нужный характер, штрих или педализацию гораздо естественнее и точнее, чем любые абстрактные технические указания.

Расширение репертуара за счет произведений с ярко выраженной национальной окраской хорошо вписывается в идеи мультикультурного подхода в музыкальном образовании. Этот подход к музыке с ярко выраженной многообразной национальной окраской «как к своего рода модели окружающего человека многомерного культурного бытия, в котором опыт рационального познания неразрывно переплетается с опытом чувственного постижения» определяет многообразие национальных культур в музыкальном образовании [6, с. 6].

Исследователи отмечают, что такой подход помогает формировать у учащихся уважительное отношение к разнообразию культур и глубже раскрывает для них выразительные возможности музыки [7; 8]. Вместе с тем одного лишь включения подобного материала в учебную программу недостаточно. Необходима продуманная методика, которая связывает техническую сторону исполнения с культурным содержанием и образным строем произведений. В этом контексте опорным для исследования становится понятие музыкального кругозора. В статье, под музыкальным кругозором понимается комплексное образование, объединяющее осведомленность в сфере музыкального искусства, эмоциональную восприимчивость к общечеловеческим и национально-специфическим художественным ценностям, способность к сопереживанию отраженным в музыке состояниям, а также умение осмысленно анализировать и эстетически оценивать выразительные средства, используемые композитором [9, с. 160].

Расширение кругозора создает условия, при которых работа над звукоизвлечением перестает быть формальной тренировкой и превращается для ребенка в осмысленное знакомство с иной музыкальной культурой.

Принципиально важное значение в данном контексте имеет тот факт, что «для того, чтобы музыка вызывала переживания у человека, необходимо, чтобы он понимал, что нужно слышать в музыке и что понимать». Поэтому «школьнику важно освоить элементарные знания о языке музыки — языке чувств, поняв который, можно воспринимать музыку, обращаться к ней, общаться с ее создателями и т. д.» [10].

Отсюда вытекает необходимость теоретически обосновать и разработать методику, способную объединить решение конкретных исполнительских задач с расширением музыкального кругозора младших школьников на материале китайской фортепианной музыки XX века. Центральный вопрос исследования можно сформулировать так: как выстроить процесс освоения приемов звукоизвлечения у детей 7–10 лет на примере пьес Хэ Лутина, Дин Шандэ и Ван Цзяньчжуна, чтобы он способствовал не только развитию техники, но и формированию понимания национальной специфики музыкального языка и образного содержания этих произведений.

Исходя из этого, **цель** работы состоит в том, чтобы теоретически обосновать и описать методику освоения звукоизвлечения, основанную на образном мире китайской фортепианной музыки XX века и направленную на расширение музыкального кругозора учащихся начальной школы. Для ее достижения предполагается решить пул задач:

1. Определить характерные для выбранных миниатюр приемы звукоизвлечения.
2. Соотнести их с возрастными физиологическими и психологическими особенностями детей.
3. Предложить способ «перевода» технических указаний в понятные ребенку слуховые и двигательные образы.

Методы

Экспериментальная работа была организована на базе Начальной школы № 1 уезда Толи (Синьцзян-Уйгурский автономный район, КНР). Это государственное общеобразовательное учреждение, основанное в 1936 году, отличается не только устойчивой материально-технической базой, но и богатыми традициями внеурочной и междисциплинарной деятельности. В школе обучаются дети разных национальностей, что формирует естественную поликультурную среду, а педагогический коллектив обладает опытом реализации специализированных образовательных программ, подтвержденным статусом «Школы общенационального значения по баскетболу среди детей и молодежи». Все это создавало благоприятные условия для проверки методики, направленной на расширение музыкального кругозора младших школьников через освоение китайской фортепианной музыки XX века.

В исследовании были задействованы учащиеся младших классов в возрасте от 7 до 10 лет. Все они обучались в 1–4 классах и имели начальный опыт игры на фортепиано, полученный в рамках школьных кружков или индивидуальных занятий.

В качестве музыкального материала для освоения и диагностики были выбраны фортепианные произведения китайских композиторов XX века, отличающиеся яркой национальной спецификой, программностью и звукоизобразительностью. В основу репертуара легли такие сочинения, как «Пастушья флейта» и «Колыбельная» Хэ Лутина, «Прятки» из цикла «Детские сцены» Дин Шандэ, а также «Цветные облака, преследующие луну» Ван Цзяньчжуна. Такой выбор обусловлен педагогической целесообразностью. Произведения отличаются компактной формой, удобной для детской руки фактурой, образной конкретностью названий и использованием приемов, имитирующих звучание традиционных китайских инструментов — *дицзы, пипы, чжэна*.

Кроме того, эти сочинения неоднократно отмечались в музыковедческой и педагогической литературе как репрезентативные образцы китайской фортепианной традиции, обладающие значительным потенциалом для развития музыкального кругозора и межкультурной компетенции учащихся [3; 5].

На констатирующем этапе, проведенном в сентябре 2024 года, требовалось прежде всего установить исходный уровень сформированности компонентов музыкального кругозора у учащихся обеих групп. Школьникам предлагалось прослушать фрагмент незнакомой китайской фортепианной пьесы и ответить на вопросы, которые выявляли степень их осведомленности о китайской музыкальной культуре, то есть познавательный компонент. Следом они описывали свои эмоциональные впечатления от услышанного, пользуясь либо заданным набором прилагательных, либо свободной вербальной формой, что отражало эмоциональный компонент. Также, каждый должен был исполнить на фортепиано небольшой заранее подготовленный с педагогом отрывок из пьесы, показывая владение элементарными приемами звукоизвлечения и понимание образного содержания, тем самым, проверялся культурно-исполнительский компонент. Контрольный этап состоялся в феврале 2025 года, уже после завершения формирующего периода. В экспериментальной группе применялась авторская методика, в контрольной — велось традиционное обучение. Оценивание проводила та же комиссия и по тем же критериям, что и на начальном этапе.

Для оценки степени сформированности музыкального кругозора была принята трехкомпонентная модель, выстроенная на основе теоретического анализа и включающая познавательный, эмоциональный и культурно-исполнительский аспекты. В рамках этой модели каждому из компонентов сопоставлялись определенные критерии и показатели, позволяющие соотнести результаты учащегося с одним из трех уровней — низкий, средний и высокий. Познавательный аспект рассматривался через призму осведомленности учащихся о специфике китайской музыкальной традиции. Иной характер носила оценка эмоционального компонента. В центре внимания оказывалась способность к тонко дифференцированному отклику на музыку и его словесному оформлению. Культурно-исполнительский компонент позволял судить о том, насколько осмысленно учащийся использует выразительные средства в процессе исполнения.

В течение всего эксперимента родители участников получили рекомендацию воздержаться от привлечения репетиторов и не организовывать дополнительных музыкальных занятий вне школьной программы. Соблюдение этого условия контролировалось с помощью регулярных опросов. Статистическая обработка данных осуществлялась с помощью *t*-критерия Стьюдента, что позволило оценить значимость различий между группами на контрольном этапе. Порог статистической значимости был установлен на уровне $p < 0,05$. Помимо этого, для каждого участника отдельно рассчитывались абсолютные и относительные приросты по всем компонентам и интегральному показателю.

Результаты

Экспериментальная проверка предложенной методики освоения исполнительских приемов звукоизвлечения на примере фортепианных пьес китайских композиторов XX века проходила в Начальной школе № 1 уезда Толи Синьцзян-Уйгурского автономного района КНР. Она дала довольно объемный массив эмпирических данных, которые позволили проследить, как именно формируется культура звукоизвлечения у младших школьников.

Первичная диагностика сразу показала довольно однородную и в целом скромную картину владения исполнительскими навыками, причем, в обеих группах. Средний интегральный балл, в котором учитывались вместе технический, слуховой и когнитивный

компоненты звукоизвлечения, составил 4,3 в экспериментальной группе и 4,4 в контрольной при максимуме в 10 баллов. Цифры говорят о том, что на старте обучения дети чаще всего демонстрируют отрывочное, мало систематизированное владение средствами музыкальной выразительности. Подобное положение дел вполне согласуется с наблюдениями исследователей, которые подчеркивают преобладание формально-технического подхода над художественно-осмысленным именно в младших классах [11, с. 185].

Особенно низко оказались показатели, связанные с осознанным выбором штрихов, педализации и динамических оттенков в соответствии с образным строем и культурным контекстом произведения. Прослушивание аудиозаписей выявило типичные трудности: *staccato* в верхнем регистре звучало грузно и однообразно, *legato* лишено было напевности, а правая педаль применялась чаще всего случайно, без какой-либо художественной задачи, или, в лучшем исходе, по слуху. Не лучше обстояло дело и с познавательной стороной, т. е. уровнем знаний о национальной специфике китайского музыкального языка (пентатоника, программность, звукоизобразительность). Здесь зафиксировали 4,1 балла в экспериментальной и 4,2 в контрольной группе. Дети хоть и узнавали пентатонику в явном виде, но, почти не соотносили ее с тембрами народных инструментов и редко связывали название пьесы с музыкальным содержанием. На этом фоне заметно выделялась эмоциональная отзывчивость. Она сохранялась на относительно более высоком уровне (5,0 балла в экспериментальной группе и 4,9 в контрольной).

Повторная диагностика, проведенная по завершении четырехмесячного формирующего этапа, в целом воспроизводила исходную процедуру, что позволило напрямую сопоставить результаты. За это время в экспериментальной группе последовательно применялась авторская методика «образного перевода» технических задач, тогда как в контрольной обучение строилось в рамках привычной модели. Уже на уровне первичного сопоставления данных стала заметна разнонаправленность изменений. Если в экспериментальной группе фиксировалась отчетливая положительная динамика по всем параметрам, то в контрольной сдвиги оказались слабо выраженными и, по сути, укладывались в границы естественного возрастного развития.

Обобщенный показатель владения приемами звукоизвлечения в экспериментальной группе увеличился с 4,3 до 8,2 балла, продемонстрировав прирост в 3,9 балла. В контрольной группе изменения выглядели куда скромнее: рост с 4,4 до 5,3 балла (0,9 балла прироста) лишь подчеркивал различие траекторий. Применение *t*-критерия Стьюдента для независимых выборок подтвердило, что выявленные различия на контрольном этапе носят статистически значимый характер ($p < 0,01$).

Наблюдались сдвиги в культурно-исполнительском компоненте. В экспериментальной группе его показатели поднялись с 3,7 до 8,5 балла (+4,8), тогда как в контрольной, лишь с 3,8 до 4,7 (+0,9). Диспропорция в динамике вряд ли может быть объяснена случайными факторами. Скорее, она указывает на продуктивность самой методики, предполагающей включение обучающихся в более широкий культурный контекст, установление междисциплинарных перекличек с поэзией и живописью и опоры на образное моделирование игровых движений.

Не менее показательной оказалась эволюция познавательного компонента. Учащиеся стали заметно увереннее ориентироваться в пентатонической организации произведений Хэ Лутина и Дин Шандэ, различать на слух тембровые имитации дицзы и пипы, а также соотносить программные заголовки с конкретными выразительными средствами. В экспериментальной группе уровень вырос с 4,1 до 8,0 балла (прирост 3,9 балла), причем изменения затронули не только количественные показатели, но и характер музыкального восприятия. В контрольной группе подобной глубины освоения наблюдалось незначительное. Прирост составил лишь 0,9 балла (с 4,2 до 5,1), что вновь возвращает к вопросу о различиях в педагогических условиях.

Отдельного внимания заслуживает динамика эмоционального компонента. Изначально более высокий, он в экспериментальной группе достиг 8,3 балла, поднявшись с отметки 5,0 (+3,3). В данном аспекте, важнее не столько сам прирост, сколько изменение качества реакций. На смену обобщенным оценкам вроде «нравится» или «не нравится» пришли более развернутые и дифференцированные суждения, в которых учащиеся опирались на конкретные элементы музыкального текста и культурные ассоциации. В контрольной группе рост оказался умеренным, с 4,9 до 5,9 балла (+1,0), и, не сопровождался сопоставимыми сдвигами в характере восприятия.

Качественные изменения в исполнительской деятельности учащихся экспериментальной группы оказались не менее значимыми, чем количественные показатели. Анализ контрольного этапа и экспертные оценки позволили выявить ряд направлений, в которых произошли наиболее заметные сдвиги.

В первую очередь обращает на себя внимание освоение приемов тембровой имитации. В пьесе Хэ Лутина «Пастушья флейта» большинство учащихся экспериментальной группы (12 из 15) продемонстрировали легкое, «полетное» *staccato* в верхнем регистре, а исполнение было свободно от зажимов и излишнего напряжения. Форшлаги, имитирующие трели и щебет птиц, звучали мягко, без нарочитых акцентов, что позволило создать убедительный звуковой образ бамбуковой флейты *дицзы*. В контрольной группе лишь 5 человек смогли приблизиться к подобному качеству звукоизвлечения, остальные же продолжали играть формально и часто, «тяжело». По мнению Ян Ямина, именно способность передать на фортепиано тембровую специфику народных инструментов выступает одним из ключевых критериев понимания национальной природы китайской музыки [3, с. 193]. Полученные данные подтверждают, что предварительное аудиовизуальное погружение (прослушивание аутентичного звучания *дицзы*, знакомство с репродукциями пейзажной живописи) и последующее образное моделирование игровых движений способствуют формированию у детей нужных слуховых представлений и двигательных ощущений [1, с. 193].

Не менее важным направлением качественных изменений стало развитие навыков дифференцированного использования штрихов в зависимости от художественной задачи. Особенно показательной в этом отношении оказалась пьеса Дин Шандэ «Прятки», требующая от исполнителя быстрого переключения между контрастными приемами игры. В экспериментальной группе 11 учащихся уверенно справлялись с чередованием *staccato* (образ «догоняющего») и мягкого, «крадущегося» *legato* (образ «прячущегося»), причем смена штриха сопровождалась соответствующими динамическими и темповыми нюансами. Результаты хорошо согласуются с выводами Ши Юй, которая подчеркивает, что освоение стиля китайских фортепианных произведений невозможно без целенаправленной работы над артикуляцией и штрихами, основанной на понимании образного подтекста [12, с. 146].

Третье направление заметных сдвигов связано с осмысленным использованием педализации. В пьесе Ван Цзяньчжуна «Цветные облака, преследующие луну» композитор применяет запаздывающую педаль, чтобы создать ощущение «струящегося тумана» и «плывущих облаков». На контрольном этапе 13 детей экспериментальной группы уверенно владели этим приемом. В беседах ребята сами объясняли, что педаль помогает звуку «тянуться и переливаться, как облака в горах на картине». По таким высказываниям видно, насколько прочно у них сложились междисциплинарные связи между музыкой и изобразительным искусством [13, с. 106]. В контрольной группе большинство детей либо вообще не обращали внимания на авторские указания педали, либо нажимали ее одновременно с первыми долями, хотя, преподаватель, конечно же пытался добиться верного ее применения.

Нельзя обойти вниманием и заметный прогресс в кантиленном звучании, особенно проявившийся при исполнении «Колыбельной» Хэ Лутина

Десять учащихся экспериментальной группы научились добиваться глубокого, поющего *legato* с мягким погружением руки в клавишу и плавным, лишенным толчков снятием. Фразировка обрела осмысленность, появились тонкие динамические нюансы и едва заметныеagogические отклонения, передающие мерное покачивание и умиротворение. Наблюдается исчезновение прежней угловатости, которая характерна для начального этапа, уступив место пластичности и интонационной выразительности.

Были изменения и в способности детей вербально обосновывать свои исполнительские решения. Если на констатирующем этапе их комментарии предельно кратки и поверхностны («я играю громко», «я играю быстро»), то к контрольному срезу ответы стали развернутыми и, чаще, более содержательными. Они включали анализ выразительных средств и отсылки к культурному контексту.

Так, девятилетняя ученица, исполняя «Пастушью флейту», делится: *«Здесь я играла легко, как будто ветер дует в бамбуковую трубочку. Я слушала, как звучит дицзы, и старалась сделать похожий звук. А в середине [форшлаги], я представляла птичек, которые перекликаются в лесу, и играла их очень нежно»*. В этом коротком объяснении видно, что ребенок осознает связь «с тембровым прообразом» [4, с. 70] и программным замыслом пьесы.

Работая над пьесой «Прятки», один из учащихся сформулировал собственное понимание ее звучания: *«В начале надо играть тихо и плавно, потому что тот, кто прячется, старается не шуметь. А когда его находят, музыка становится громкой. Я специально делаю паузу перед этим местом, чтобы было страшнее [смех]»*. В его высказывании обращает на себя внимание не столько точность следования педагогическим рекомендациям, сколько «стремление самостоятельно выстроить внутреннюю логику исполнения» [8, с. 142], подключая органы чувств. Музыкальное развитие осмысливается через игровую ситуацию, а внемузыкальные ассоциации становятся опорой для формирования выразительной драматургии.

Обобщение полученных результатов позволяет говорить о достаточно устойчивой взаимосвязи между познавательным уровнем учащихся и качеством их исполнительской реализации. Те, кто лучше ориентировался в особенностях китайской музыкальной традиции, будь то пентатоника, тембровая специфика народных инструментов или принципы программности, как правило, демонстрировали и более убедительное звукоизвлечение в соответствующем репертуаре. Статистическая обработка данных на контрольном этапе в экспериментальной группе фиксирует сильную прямую зависимость между указанными компонентами ($r = 0,78$ при $p < 0,01$). Тем самым подтверждается предположение о том, что расширение музыкального кругозора не сводится к внешнему «обогащению» обучения, а, напротив, оказывается внутренне сопряженным с исполнительской практикой и во многом определяет ее качество [14, с. 22].

Способность быстро переключаться между совершенно разными приемами звукоизвлечения оказалась тесно связана с тем, насколько глубоко ученик понимает образное содержание пьесы. А это понимание, в свою очередь, составляет важную часть общего музыкального кругозора. Те дети, которые на предварительной беседе показали более широкие знания китайской детской игровой культуры и хорошо разбирались в принципах программности в музыке, гораздо быстрее и естественнее осваивали нужные артикуляционные контрасты. Получается, что расширение кругозора не просто пополняет общекультурный багаж ребенка, а напрямую и вполне измеримо повышает качество его исполнительской деятельности.

Обсуждение

Наиболее заметный прогресс в экспериментальной группе был отмечен именно по культурно-исполнительскому компоненту.

Такой результат выглядит вполне закономерным, если учесть, что в основе формирующего этапа лежал принцип «образного перевода» технической задачи в понятное ребенку слуховое и двигательное представление. Вместо привычных абстрактных указаний вроде «сыграй легко» или «возьми педаль» ученикам предлагались конкретные ассоциации, основанные на знаниях о китайской культуре, полученных в ходе аудиовизуального погружения. Именно эта опора на расширенный музыкальный кругозор и обеспечила качественный скачок в исполнительской деятельности детей.

Сопоставление с ранее опубликованными исследованиями выявило как совпадения, так и новые акценты. Освоение стиля китайских фортепианных произведений невозможно без целенаправленной работы над артикуляцией и штрихами, основанной на понимании образного подтекста [15, с. 37]. Результаты нашего эксперимента полностью подтверждают этот вывод, но при этом позволяют уточнить сам механизм перехода от понимания к действию. Наблюдения показали, что ключевую роль здесь играет наличие у ребенка четкого слухового эталона, сформированного через знакомство с аутентичным звучанием китайских народных инструментов. Без такого эталона, который приобретает именно благодаря расширению музыкального кругозора, требование имитировать тембр дицзы или пипы остается для учащегося лишь формальным указанием, не находящим отклика, даже, при словесном проговаривании о характере звукоизвлечения.

В данном контексте показательно обратиться к выводам Ян Ямин, которая, анализируя фортепианные сочинения Хэ Лутина, демонстрирует их национальную специфику, обладающей выраженным педагогическим ресурсом [3]. Это связано с тем, что подобные средства легко переводятся в образный план и вызывают у детей непосредственный эмоциональный отклик [2, с. 268]. Наше исследование не только подтверждает эту точку зрения, но и позволяет уточнить важное условие. Потенциал такого материала раскрывается полноценно лишь при системной и методически продуманной работе, направленной на расширение музыкального кругозора учащихся [5, с. 54]. Практика контрольной группы показала, что случайное включение китайских пьес в учебный репертуар без предварительного культурного контекста почти не влияет на результат и не ведет к заметным изменениям.

Существенным результатом исследования стала выявленная тесная положительная связь между познавательным и культурно-исполнительским компонентами ($r = 0,78$). Этот показатель важен для понимания самой логики обучения. Расширение музыкального кругозора оказывается не внешним дополнением к технике, а ее внутренней опорой. Мультикультурный подход в начальном музыкальном образовании должен входить в содержание обучения как его неотъемлемая часть, обеспечивая осмысленность и глубину восприятия [16, с. 78]. В рамках исследования обращение к поэзии, живописи и истории китайской культуры позволило выстроить процесс разучивания фортепианных миниатюр как своеобразное «культурное путешествие», в котором технические задачи решались естественно, подчиняясь логике художественного образа.

При интерпретации полученных результатов неизбежно приходится учитывать ряд ограничений, задающих рамки данного исследования. Прежде всего обращает на себя внимание характер выборки. Эксперимент был проведен в специфическом социокультурном контексте Синьцзян-Уйгурского автономного района. В этой среде интерес к межкультурному взаимодействию во многом встроен в повседневную практику, что, вероятно, влияет на восприимчивость обучающихся к предлагаемой методике. Четырехмесячный формирующий этап позволил зафиксировать заметные изменения, однако он вряд ли дает основание говорить об их устойчивости в долгосрочной перспективе. В этом отношении представляется показательным замечание о том, что внедрение принципов мультикультурализма в музыкальное образование требует продолжительной и последовательной работы на протяжении всего

начального этапа обучения [17, с. 152]. Отсюда вытекает вполне очевидная, хотя и не всегда реализуемая на практике исследовательская перспектива — необходимость лонгитюдных наблюдений, способных выявить отсроченные эффекты подобного педагогического воздействия. Наконец, сама методика предъявляет довольно высокие требования к фигуре преподавателя. Речь идет не только об исполнительской подготовке, но и о более широком культурном горизонте, включающем знание истории, философских оснований и эстетических принципов китайской традиции. Между тем, в массовой педагогической практике подобное сочетание компетенций встречается нечасто [7, с. 42], что может существенно затруднить масштабирование предложенного подхода без предварительной и целенаправленной подготовки кадров.

Обозначенные ограничения не обесценивают полученные результаты, а скорее уточняют область их применимости. Экспериментальные данные позволяют утверждать, что работа над звукоизвлечением на материале китайской фортепианной музыки XX века оказывается более продуктивной при опоре на систему слуховых и визуальных представлений, формируемых через расширение музыкального кругозора учащихся. Иначе говоря, речь идет не о вспомогательном, а о структурообразующем компоненте обучения. Важен предложенный алгоритм «образного перевода». Его поэтапная организация, от аудиовизуального погружения к двигательному моделированию и последующей вербализации исполнительских решений, показала себя как действенный инструмент в работе с младшими школьниками. Выявленная взаимосвязь между познавательным и культурно-исполнительским аспектами обучения указывает на более глубокую закономерность: развитый музыкальный кругозор выступает необходимым условием формирования осмысленного и выразительного звукоизвлечения.

Практическое значение этих выводов выходит за рамки конкретного эксперимента. Они могут быть использованы при пересмотре репертуарной политики детских музыкальных школ и школ искусств, а также при создании учебно-методических материалов, систематизирующих опыт обращения к китайской фортепианной музыке на начальном этапе обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белоусова, А. К. Образное мышление и образ мира младших школьников в визуальной образовательной среде / А. К. Белоусова, Ю. А. Мочалова, Е. В. Кряжкова // Российский психологический журнал. — 2024. — № 2. — С. 184–199. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraznoe-myshlenie-i-obraz-mira-mladshih-shkolnikov-v-vizualnoy-obrazovatelnoy-srede> (дата обращения: 15.04.2026).
2. Суханова, Е. В. Проблема развития образного мышления у детей и подростков / Е. В. Суханова, А. А. Милинская // Проблемы современного педагогического образования. — 2025. — № 86–3. — С. 268–271. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-razvitiya-obraznogo-myshleniya-u-detey-i-podrostkov> (дата обращения: 13.04.2026).
3. Yang Yaming. 贺绿汀音乐创作中的民族性探析——以钢琴作品《牧童短笛》《摇篮曲》《晚会》为例 [Анализ национальных особенностей в музыкальном творчестве Хэ Лутина: на примере фортепианных произведений «Пастушеская флейта», «Колыбельная» и «Вечеринка»] / Yaming Yang // 文化学刊 [Журнал культурологических исследований]. — 2024. — № 8. — С. 191–194. — URL: <https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=Omth-A4cfW8RmEpdxkaqErO4Y49YBSCa5BX5ltjLY4ZOj5TycuQ8O-x3ZqC9JILqEdyAyGwJ2zdwU1BPQ6KOnNFKi8EHMWqowbG3iILarEh8AP1kxA32B7Jm5ofuqXiLrGPwLikbFgWdqnnIDHmNkjffnnJS6vbke4P2ivNDepw=&uniplatform=NZKPT&language=CHS> (дата обращения: 15.04.2026). — (На кит. яз.).

4. Ding Keli. 跨文化视角下的钢琴音乐风格比较 [Сравнение стилей фортепианной музыки с точки зрения кросс-культуры] / Keli Ding // 艺术大观[Арт Панорама]. — 2024. — № 11. — С. 70–72. — URL: <https://m.qulewu.com/article20190410074013/article11849.html> (дата обращения: 15.04.2026). — (На кит. яз.).
5. Su Qiuyan. 跨文化视角下钢琴音乐与民族音乐的融合策略 [Стратегия интеграции фортепианной музыки и народной музыки с точки зрения кросс-культуры] / Qiuyan Su // 魅力湖南 [Очаровательная Хунань]. — 2025. — № 3. — С. 54–56. — URL: https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=Omth-A4cfW_nbMQk2rqvc2XQg5cRxwawlvz68wAyatV6USk0uA6NSDligYhyiRnxqc2XTkTHADZSYnEZ_oaykMTT89UIkML964yqo1A6fhAS91OvgXhypARk8fBrkknMsuHkqtabhbhK_Av_LEkheDecaknHtwQQz_B2fwuNLc=&uniplatform=NZKPT&language=CHS (дата обращения: 15.04.2026). — (На кит. яз.).
6. Кобозева И. С. Кросс-культурность как ценностное основание бытия и становления личности российских и иностранных студентов-музыкантов / И. С. Кобозева // Мир науки, культуры, образования. — 2026. — № 1(116) — С. 5–7. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kross-kulturnost-kak-tsennostnoe-osnovanie-bytiya-i-stanovleniya-lichnosti-rossiyskih-i-inostrannyh-studentov-muzykantov> (дата обращения: 15.04.2026).
7. Liu Fengying. 多元文化观在小学音乐教学中的实践研究 [Практические исследования мультикультурной перспективы в преподавании музыки в начальной школе] / Fengying Liu // 音乐教育与创作 [Музыкальное образование и творчество]. — 2024. — № 8. — С. 39–43. — URL: https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=Omth-A4cfW8r3dRjXtWiN4S9MPq4mvxnpOoOkjb6n_juwEO2v_gESOI6rUzZUMZ3hjK3r_x3z6Azl5NjajqT4WcQj2qk57GjY0u5qf41eoVHcVtllPqYJUivM3-rbAMvWu0HD5HScx-B4j_MwdcxxEbnSGidRcrhfUn49-opw=&uniplatform=NZKPT&language=CHS (дата обращения: 15.04.2026). — (На кит. яз.).
8. Wang Jinzhen. 多元文化在小学音乐教学中的渗透 [Проникновение мультикультурализма в преподавание музыки в начальной школе] / Jinzhen Wang // 天津教育 [Образование Тяньцзинь]. — 2025. — № 6. — С. 141–143. — URL: https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=Omth-A4cfW-I2dHuQ-uiQpsgU_R31822DggcbH7YfXn6xFpyno9yvlilqyLazBkGvApAtG15c_QEMQ92u_K-ONReIVV0WvOUAFJx4qAD-b6e_buqiSl8k9Ao_nTmGP8ObUUZGqTxZPW_WDrh_7lYoc8TKKp2vTAZl1_gJNgOnk=&uniplatform=NZKPT&language=CHS (дата обращения: 15.04.2026). — (На кит. яз.).
9. Ван, Цзыжуй. Характеристика музыкального кругозора в теоретической педагогике России и Китая / Цзыжуй Ван, И. С. Кобозева // Отечественная и зарубежная педагогика. — 2025. — Т. 1, № 4(107). — С. 155–163. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/harakteristika-muzykalnogo-krugozora-v-teoreticheskoy-pedagogike-rossii-i-kitaya> (дата обращения: 14.04.2026).
10. Кобозева И. С. Активизация музыкально-познавательной деятельности детей в процессе обучения игре на фортепиано / И. С. Кобозева, Ю. В. Величко // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2012. — № 5(26). — С. 23–27. — URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=18885344> (дата обращения: 15.04.2026).

11. Si Si. 钢琴集体课教学改革中音乐学习能力的培养 [Развитие музыкальных способностей в процессе реформирования обучения фортепиано в групповых классах] / Si Si // 北方音乐 [Музыка севера]. — 2019. — Т. 39, № 12. — С. 185–186. — URL: https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=Omth-A4cfW8YLMiwyPJ4npz12MvGWLH40pG2D6srImnWYlt-ZExarvBjgZVEjq37pqpRG4WV9Eg1JZxTpVNpDWhwo6unzyHm6OUg9FVRgLCTxqx_p4_p0DfPpTIZjFtUVFTFGtOuE1S7mNJbPL5I1hDDraY2bi3rqovq3XhLOAoc=&uniplatform=NZKPT&language=CHS (дата обращения: 15.04.2026). — (На кит. яз.).
12. Shi Yu. 论中国钢琴作品演奏风格及教学策略 [О стиле исполнения китайских фортепианных произведений и стратегиях их преподавания] / Yu Shi // 中国民族博览 [Китайский национальный обзор]. — 2023. — № 8. — С. 145–147. — URL: https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=Omth-A4cfW9eqtRmKdVtoetArUb-UxuDYzevrqaINIJQy51_mnrQdB_aFWzZsloQ6YsOG-YEbe4m9VOzs2uIo617HecQVg4kiPRDBnYr-tt88mmVyV19GYcpRuQDQvKQFyUSGXdGE6Soog-g-qQ3Q30AWTuQfz55Cn9wAvGg-Nk=&uniplatform=NZKPT&language=CHS (дата обращения: 15.04.2026). — (На кит. яз.).
13. Yang Qian. 钢琴音乐作品在音乐鉴赏课中的应用分析 [Анализ применения произведений фортепианной музыки на уроках музыки] / Qian Yang // 戏剧之家 [Дом драмы]. — 2022. — № 12. — С. 106–108. — URL: https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=Omth-A4cfW8xgvpALcBvmjoLpJiBNupS0_VqVIRSr2HFPmePNcMTG50_nYb7Sz-7DFvn0gvx72kagJgYrt2qzkK4aoK1f3Og9BAG_AVKCbIdXCriIughdu5ORKjOY_Goq-glnuvImpUEIClGJfW_A117ulMNj1H9YhEE7kKmImY=&uniplatform=NZKPT&language=CHS (дата обращения: 15.04.2026). — (На кит. яз.).
14. Пичугина, Г. А. Роль образного мышления в повышении уровня образования / Г. А. Пичугина // Научен вектор на Балканите. — 2020. — № 4 (10). — С. 20–23. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-obraznogo-myshleniya-v-povyshenii-urovnya-obrazovaniya> (дата обращения: 14.04.2026).
15. Wang Lijun. 小学音乐课堂中钢琴作品欣赏教学的开展方法 [Методы обучения игре на фортепиано на уроках музыки в начальной школе] / Lijun Wang // 琴童 [Циньтун]. — 2024. — № 17. — С. 36–38. — URL: https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=Omth-A4cfW_QeLmJO5kSC1oifkacPGVHvmJyGbfzp85WyT2gmTjAZMbKcoefKGowY0ICA_Suab8XRsy2DxE3xVUxl0vcSM6wUhyN4m62QYwnFB-XRkCFhI6GoVyG6mwP_JBPj8Cz93bAH3bcGRz568rAFqA3gyJ0AU5afYQvX7ow=&uniplatform=NZKPT&language=CHS (дата обращения: 15.04.2026). — (На кит. яз.).
16. Han Chao. 钢琴在音乐跨文化交流中的角色与影响 [Роль и влияние фортепиано в межкультурной коммуникации музыки] / Chao Han // 文学艺术周刊 [Еженедельник литературы и искусства]. — 2024. — № 8. — С. 76–78. — URL: https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=Omth-A4cfW8vCNojsVNE6AWO00MIVASSbubJk0FHt2YC4Ok_6Me3ALHpKueSMrqmx_v6xfg_YucC6kC9joofD00jK2phctbW7DVgCB81sBKhrRgFZ5k75MFeiUmflc8D9GI8_uZeipzUWepPwAfqFpnA0iJV6AqWiPsqS_xysL3k=&uniplatform=NZKPT&language=CHS (дата обращения: 15.04.2026). — (На кит. яз.).

17. Wu Qian. 不同年龄段孩子的钢琴教学 [Обучение игре на фортепиано детей разных возрастных групп] / Qian Wu // 北方音乐 [Музыка севера]. — 2016. — Т. 36, № 17. — С. 151–152. — URL: https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=Omth-A4cfW9QZ4PJU4wjB_WJuEyUkJ6sIChx8rtLieYi_Nio8p5qhMivec6wQBRJSltzj_8s-ENbo-twVWdWCROgKEZ8YHyAHoif-svuaSmsdFDJsa3rIeRG069HZ9IMU0vxQU9sX7gmmXJbuwCxofFQ9pM8RDgHU-LglcdCd3U=&uniplatform=NZKPT&language=CHS (дата обращения: 15.04.2026). — (На кит. яз.).

Wang Zirui

Russian State Pedagogical University in the name of A.I. Herzen, Saint Petersburg, Russia
E-mail: 2388704274@qq.com

Methods of mastering performance techniques of sound extraction by primary school students using piano pieces by Chinese composers of the 20th century

Abstract. The article examines the results of a study focused on developing a methodology for primary school students to master performance techniques of sound production, using the example of piano pieces by 20th-century Chinese composers. Attention is paid to the need to bridge the gap between the technical aspects of piano playing and the artistic interpretation of sound, which is especially crucial during the initial stages of music education. The author emphasizes the significance of turning to the works of He Luting, Ding Shande, and Wang Jianzhong, whose compositions are characterized by programmatic content, a distinct harmonic foundation, and imitations of the timbres of traditional Chinese instruments. The theoretical basis of the study is the concept of the musical outlook, which is regarded as a complex, multi-component construct encompassing not only awareness but also emotional receptivity and the capacity for meaningful analysis of music's expressive means. The experimental part of the work was conducted at Toli County Primary School No. 1. The study involved students aged 7 to 10, divided into experimental and control groups. Within the framework of the developed methodology, special emphasis was placed on the stages of audiovisual immersion, motor-imagery modeling, and the verbalization of performance decisions. The results demonstrated a significant increase in the indicators of the cultural-performance component in the experimental group compared to the control group. Furthermore, a positive correlation was identified between the expansion of the students' musical outlook and the quality of their sound production. The author concludes that the proposed methodology contributes to the formation of meaningful and expressive performance, as well as the comprehensive development of the musical outlook in primary school students.

Keywords: piano pedagogy; primary school students; Chinese piano music; musical outlook; performance techniques; imaginative thinking; teaching methods; intercultural approach