

# МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

---

© Чайкин, С.Г., 2021

УДК 78

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-177-184

## ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

С.Г. Чайкин<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Сибирский государственный институт искусств им. Д. Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

**Аннотация.** Содержание статьи отражает взгляд автора на современную ситуацию в музыкальном образовании. Актуальность публикуемого материала связана с появлением новых условий работы на дистанте и необходимостью анализа опыта занятий с пианистами. Показ способов решения возникшей проблемы является целью работы. Вынужденный переход на удаленное обучение высветил проблемы с инструментарием (особенно с фортепиано), с психологической и технологической неподготовленностью многих участников образовательного процесса, преимущественно старшего возраста, к работе в условиях отсутствия живого контакта. Изменившиеся условия показали, что электронные средства связи способны, в определенной мере, передать итоговый результат творческого процесса – театральную постановку, концерт и т.п. Однако суть этого процесса, таинство рождения произведения, коллективная по определению (как минимум учитель-ученик) работа остаются, по большей части, недоступны общению на расстоянии. Изменились проверенные временем принципы подбора репертуара, организации исполнительской практики. Стали формироваться новые оценочные критерии в педагогической работе, так как кроме собственно исполнения программы пришлось учитывать непривычные, а подчас неприемлемые для творческой работы условия. Остро встал вопрос о функционировании исполнительского искусства как такового. Эти и некоторые другие темы, продиктованные новой реальностью, автор попытался осветить в статье, и на этой основе сделать некоторые обобщения.

**Ключевые слова:** дистанционное обучение, акустические и цифровые фортепиано, репертуар, исполнительская практика.

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Чайкин, С.Г. Первые опыты дистанционного обучения игре на фортепиано // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 3. С. 177–184. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-177-184.

## PIANO REMOTE EDUCATION: FIRST PRACTICES AND EXPERIENCE

S.G. Chaikin<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, 660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

**Abstract.** The paper presents the author's view upon the current situation in music education. Emerging educational circumstances of remote teaching-learning require the analysis of the obtained experience to meet the urgent needs in working with pianists. The paper's target is to present some methods to meet the challenge. Problems with the instruments (especially with piano), with low level of psychological and technological training to work in the absence of live personal contact in many participants of the educational process, mostly senior-aged ones. The final target result of the creative process – concert, or stage performance – distinctly prove

to be capable of rendering artistic impact by means of electronic communication devices. But the core of this process, the mystery of the musical piece emerging, essentially common work ('professor-student' at least) still remain problematic, or hardly possible at all. All this is still extremely difficult to get in remote interpersonal communication. Traditional principles and methods of selecting repertoire as well as arranging performing practice were to be changed. The new educational environment gave start to developing new assessment criteria, since it became necessary to take into consideration conditions that are highly unusual and often unacceptable for creative performing activity. Proper functioning of performing arts as such has become an issue of vital importance. These and some other related topics and aspects brought by the new reality are revealed and summarized in the paper.

**Keywords:** remote education, acoustic and digital piano, repertoire, performing practice.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Chaikin, S.G. (2021), "Piano remote education: first practices and experience", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 3, pp. 177–184. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-177-184.

---

Окончание 2019/20 учебного года и начало очередного 2020/21 охарактеризовалось введением новой формы обучения – дистанционной. Для ее полноценного осмысления требуется достаточное время, которое необходимо для подбора и систематизации фактического материала, связанного с обучением исполнительскому искусству, а также для изучения мнений всех сторон образовательного процесса – преподавателей, обучающихся и их родителей, администрации учебных заведений. Сегодня же мы можем наблюдать процесс «изнутри», анализировать его и пытаться делать некоторые предварительные обобщения.

Практика организации учебного процесса на исполнительских специальностях, в том числе у пианистов<sup>1</sup>, раскрыла три важнейших объективных фактора, влияющих на ход занятий и на их результативность. Первый связан с технической стороной обучения – часто низким качеством интернет-связи, второй – с неподготовленностью многих участников к работе на различных образовательных платформах (Microsoft Teams, Moodle, Zoom etc.), третий выявил плачевную ситуацию

с инструментами, на которых занимаются учащиеся, студенты вузов, а нередко и педагоги.

Дистанционные занятия проводятся, с обеих сторон, как правило, дома. В подобных условиях зачастую трудно организовать полноценную, интенсивную, и сосредоточенную исполнительскую работу.

Значительная часть инструментов представлена цифровыми фортепиано, как известно, непригодными для профессиональных занятий, о чем немало сказано и написано. Меньшая часть приходится на, казалось бы, более подходящие для учебного процесса акустические инструменты (пианино), однако почти все они не выдерживают критики в отношении строя и технического состояния в целом – работы механики, педалей и т.п.<sup>2</sup>

Несмотря на отмеченные сложности, необходимость *продолжить образовательный процесс* в условиях временной изоляции учащихся от преподавателей очевидна, она же является целью перевода учебных курсов на дистант. Новые условия диктуют определенные изменения как в формате проведения уроков, так и в методике занятий.

Обучение ведется, как правило, в двух форматах – онлайн и офлайн<sup>3</sup>. Преподаватели исполнительских дисциплин в зависимости от технических возможностей связи и личных предпочтений используют любой из них. Отметим, что занятия онлайн более энергозатратны, так как интернет-диалог требует большей концентрации внимания в сравнении с живым общением. Однако уроки могут быть и более эффективны относительно занятий офлайн (работой с записью), которые ограничиваются педагогическими комментариями и советами. При этом методика работы за инструментом, передача способов исполнительского совершенствования под наблюдением педагога практически недоступны для подобной формы занятий.

Дистанционная связь, несмотря на постоянное совершенствование, нацелена, в первую очередь, на передачу информации. Наряду с этим оттенки эмоций, атмосфера сиюминутной импровизации – то, что составляет сущность живого общения на традиционном уроке, в значительной мере теряется при «посредничестве» интернета или иных способов связи. По этой причине для удаленных занятий наиболее приемлемы информативные формы обучения – лекции, консультации, мастер-классы, концертные выступления – т.е. такие, где превалирует монологический тип высказывания, есть определенный итог, результат. При этом творческий процесс, заключающийся в так называемой «черновой» работе, когда пол-урока может быть посвящено поиску за инструментом единственно верно звучащей (на данный момент) интонации, остается за рамками дис-

танта. А именно *работа над звуком* лежит в основе профессиональных занятий музыкой.

Удаленное обучение затрудняет достижение высокохудожественного исполнительского результата также по следующей причине. Занятия в классе предполагают использование *синкретического* языка, состоящего из языка музыки, вербального языка и языка жестов. Очевидная сложность подобного средства общения требует своеобразной «дешифровки»: так, игра учащегося нередко сопровождается параллельными комментариями педагога, его синхронным показом за инструментом; в свою очередь, словесные пояснения «на ходу» преобразуются в музыкальное исполнение, а звучание музыки «переводится» непосредственно в словесный комментарий. Такая работа подразумевает постоянный контроль со стороны педагога, его мгновенную реакцию. К примеру, неточный аффтакт или исполнительский жест могут привести к неверному темпу и характеру звучания произведения в целом, поэтому важно вовремя скорректировать игру ученика. Известный педагог Евгений Тимакин писал: «Занятия с учеником – это творческий процесс. Все, чему мы хотим научить, следует не диктовать, а совместно как бы заново открывать (курсив наш. – С.Ч.), включая ученика в активную работу» (1984).

Передача исполнительского опыта предполагает не только *что*, но и *как* следует добиваться искомого звучания, т.е. важно *умение*, в то время как *знание* имеет вспомогательное значение (нисколько не умаляем роль последнего, так как именно оно формирует культуру лю-

бого музыканта). Иными словами, получение знаний в дистанционном образовании – более приемлемая форма, нежели восприятие умений и навыков, исключаящую любую посредническую деятельность.

В обучении творческим специальностям, к которым относится музыкальное исполнительство, огромную роль играют эмоциональное взаимодействие между участниками урока, передача «из рук в руки» тактильных ощущений и необходимость добиться адекватного ответа ученика на уроке. Тесная взаимосвязь «учитель-ученик» и сложный, комплексный язык, требующий реакции педагога в виде показа, комментария, эмоционального отклика и отражающий специфику обучения исполнительскому искусству, не могут полноценно быть переданы средствами дистанта, который далеко не в полной мере изображает подобные «тонкие материи». Приведем характерное высказывание Бернарда – популярного на западе, благодаря успешной частной практике, преподавателя фортепиано: «Во время урока я не столько учу... сколько наблюдаю за... занятиями как коршун, чтобы никакие ошибки и плохие привычки не вкрались в... игру»<sup>4</sup>. Преподаватели исполнительских дисциплин знают, сколь долог и труден процесс исправления неверных навыков, тормозящих развитие учащегося. Это еще раз подчеркивает важность правильной организации игровых движений на начальном этапе обучения (Бернштейн С., 2001).

Очевидно, что в силу перечисленных обстоятельств дистанционное обучение может рассматриваться как *дополнительное, общеразвивающее*, но никак не на начальном

этапе приобщения ученика к инструменту, а также не на профессиональном уровне.

Удаленные занятия свидетельствуют, что значительная часть обучающихся пользуется цифровыми фортепиано (это обусловлено, скорее, не профессиональными, а практически утилитарными обстоятельствами – удобством эксплуатации и меньшей, относительно акустических, стоимостью инструментов). Показательно, что положительные отзывы о них мы встречаем чаще среди преподавателей музыкальных школ, в отличие от представителей средних и высших профессиональных учебных заведений. Это объясняется, во-первых, разными целями и задачами на соответствующих ступенях обучения – приобщением к музыкальному искусству и желанием заинтересовать ученика предметом обучения на уроках в музыкальной школе, и, в свою очередь, совершенствованием исполнительских навыков и решением задач интерпретации музыкального произведения – на последующих образовательных ступенях. Во-вторых, имея дело с электронными фортепиано, дети увлекаются не только (а иногда не столько) музыкой, сколько инструментом с интересными возможностями, которые отсутствуют у акустического фортепиано. Подобная замена игры на инструменте игрой с инструментом воспринимается на определенном этапе обучения как положительное явление, что в некоторой мере объяснимо особенностями детской психологии<sup>5</sup>.

Главное отличие звучания цифровых инструментов от акустических –

заданность, запрограммированность звука. В первую очередь это касается важнейшей характеристики – тембра. Даже более современные модели известных производителей таких, как Roland, Yamaha, Casio, реагирующие на туше исполнителя, не способны передать связь между тактильными ощущениями пианиста и качеством звучания подобно тому, как это достигается на акустическом, «живом» инструменте.

Запрограммированность звучания ведет к типизации, а, следовательно, и к некоторому обезличиванию интонации. В этом отношении цифровой инструмент приближается к предшественникам современного рояля – органу и клавесину. Не случайно, именно барочный репертуар, наряду с раннеклассицистским, воспроизводится на цифровом фортепиано с меньшими потерями, так как эпоха органной и клавирной музыки – эпоха типизированной интонации. Отметим, что работа с тембрами имеет некоторые общие черты при исполнении на органе и цифровом фортепиано. В частности, процесс темброобразования на этих инструментах представляет собой комбинацию определенных звуков, которая может быть повторена без изменений неоднократно, в то время как звучание акустического фортепиано принципиально неповторяемо, бесконечно вариативно и изменчиво<sup>6</sup>. О «многоликости» фортепианного звука, о его подвижности, наполненности внутренней «жизнью» свидетельствуют музыканты разного профиля – исполнители, музыковеды, инструментальные мастера. Специалист по музыкальной акустике А.С. Галембо пишет: «Звуки традиционных музыкальных ин-

струментов – “живые” звуки, они радуют наш слух благодаря своей изменчивости. Едва родившись, такой звук начинает изменять все свои параметры... Звук фортепиано – ярчайший тому пример» (1987).

Романтический репертуар, как и сочинения композиторов-импрессионистов, теряют значительную часть своей содержательности при попытке их воспроизведения на электронном инструменте. XIX в. обогащает фортепианную музыку новыми смыслами и средствами выражения, начинают все чаще звучать излюбленные романтиками интонации вопроса, сомнений, недосказанности и т.п. Это становится возможным благодаря появлению индивидуализированной интонации, передаваемой с помощью тончайших градаций всех выразительных средств фортепиано, в особенности тех, которые наименее всего поддаются точной фиксации и расчету – агогике, тембра, педали (вспомним известное: «педаль – душа фортепиано»), а именно «в тонкостях часто заложено творческое начало...», по выражению Н. Голубовской (1985).

Электронное звучание нивелирует стилистические нюансы, (а понятие стиля включает в себе, наряду с элементом обобщения, также черты особенного, характерного – будь то целая эпоха или неповторимый почерк отдельного композитора); на цифровом инструменте практически исключена возможность передать особенности национальной исполнительской школы – как, к примеру, воспроизвести вокальную природу мелодики русских композиторов или «смуглый» виолончельный тон рахманиновских тем? Явления подобного порядка относятся к раз-

ряду звуковых иллюзий (в данном случае пения или окраски звука) и подвластны инструментам с возможностью создания иллюзорных звучаний, к которым, в первую очередь, относится акустическое фортепиано, об этом, в частности, пишут такие корифеи педагогики и исполнительства, как С. Фейнберг в своем исследовании «Пианизм как искусство» (2003) и Г. Нейгауз в книге «Об искусстве фортепианной игры» (1967).

Свойства инструмента влияют в значительной степени на исполнительские приемы. Игра на цифровом фортепиано предполагает такие из них, которые применяются в органном и клавирном искусстве: четкая пальцевая артикуляция (как при нажиме, свойственном игре на органе, так и при ударе, преимущественно клавиесинном способе звукоизвлечения), собранность кисти, вертикальная, как правило, атака пальцев. «Весовая» игра с участием всей руки, длина и объем дыхания, многообразии туше – от легких касаний до кластерных «взрывов», – все эти многочисленные атрибуты фортепианного исполнительства здесь практически неприменимы.

Практика подтверждает, что одно и то же сочинение требует разного исполнительского подхода и выработки тактильных ощущений при игре на акустическом фортепиано и на электронном инструменте. Зачастую длительные занятия на цифровой клавиатуре отрицательно сказываются при игре на «живом» инструменте, в то же время навыки, приобретенные благодаря традиционному фортепиано, не всегда применимы в работе с электронными.

В конце 2019/20 учебного года преподаватели столкнулись с необ-

ходимостью подведения итогов дистанционного обучения. Они свидетельствуют о *размывании критериев* оценки исполнения. Во внимание берется не столько художественный результат, который должен являться главным показателем профессионального роста ученика, сколько условия домашней работы, у большинства участников образовательного процесса далекие от идеальных, а также качество инструментов, не поддающееся критике, дисциплинированность учащегося и т.д. Все эти объективные обстоятельства привели к снижению требовательности при оценке работы. В конечном счете, реальные исполнительские достижения и их оценочное выражение в отчетных документах представили собой две разные картины, что недопустимо.

Дистанционное обучение высветило значимость исполнительского искусства как *социального явления*. Процесс удаленной работы происходит, как правило, в узком кругу: учащийся – педагог. Из исполнительства практически исключается важнейшая составляющая – *слушатель* (к примеру, преподаватель, работающий с видеозаписью или онлайн, не может заменить однокурсников и друзей, присутствующих на академических концертах или экзаменационных прослушиваниях). Вместе с уходом живой исполнительской практики перестают работать неотъемлемые *функции* исполнительского искусства – образовательная, просветительская, этическая, эстетическая<sup>7</sup>. Отсутствие сценического опыта пагубным образом сказывается на исполнителе, даже профессиональном, не говоря об обучающихся. Известно, что сцена «учит» тому, что

не способны дать даже многочасовые занятия в классе.

Дистанционный формат и занятия на цифровом инструменте, ограничив, с одной стороны, многие возможности обучения в сфере исполнительского искусства, позволили, с другой стороны, активизировать *способы развития* музыкантских навыков, недостаточно используемые в привычных условиях. Они не новы, однако их применение может способствовать увеличению исполнительского потенциала учащихся, поскольку эти виды музицирования связаны с развитием слуха, памяти, воображения и т.п. К ним относятся следующие.

1. Самостоятельная работа с собственными аудио- и видеозаписями, которая организует и мобилизует учащегося, позволяет объективнее оценивать свое исполнение.

2. Возможность на цифровом фортепиано выбора тембров, наложения голосов, многократного воспроизведения и варьирования звучания и т.п. Подобный вид деятельности развивает фантазию, гармоническое и тембровое мышление.

3. Чтение с листа, подбор по слуху, транспонирование, импровизация, аранжировка — то есть занятия такими видами исполнительской работы, которые расширяют кругозор, развивают молодого музыканта. В привычных условиях аудиторных уроков такой практике уделяется недостаточное внимание, а именно она определяет во многом подготовку профессионала.

В заключение отметим, что возникновение той или иной проблемы (а дистанционное обучение мы относим к разряду подобных явлений) влечет за собой поиск выхода из сложившейся ситуации. Если «обстоятельства непреодолимой силы», коими явилась пандемия и последовавшая за ней всеобщая изоляция, затрудняют решение проблемы, всегда есть возможность при творческом отношении к делу смягчить ее последствия и найти новые грани в педагогической и исполнительской деятельности, открывающие возможности для достижения намеченных результатов.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В статье мы опираемся на опыт работы преимущественно в вузе и в среднем образовательном звене.

<sup>2</sup> Справедливости ради отметим важное преимущество цифровых фортепиано перед домашними акустическими — это чистота строя.

<sup>3</sup> Термин «офлайн» мы используем в значении «не находящийся в данный момент на связи».

<sup>4</sup> Soltem. Глубина погружения в тему // LiveJournal. URL: <https://soltem.livejournal.com/tag/обучение> (дата обращения: 16.03.2021).

<sup>5</sup> Наиболее совершенная для дистанционных занятий система Дисклавир, вклю-

чающая в себя акустические фортепиано, недоступна большинству музыкантов и также не может полноценно заменить непосредственный контакт между ними. Подробнее об этом пишет И. Малыгина (2016).

<sup>6</sup> Здесь речь идет не об исполнительском процессе, а о звуковой материи как таковой.

<sup>7</sup> Многочисленные дистанционные конкурсы, заполнившие Интернет-пространство, представляют собой достаточно замкнутые образования между участниками и членами жюри, публика здесь не предполагается. Исполнительский уровень таких мероприятий, как правило, невысокий.

**ЛИТЕРАТУРА**

- Бернстайн С. 20 уроков клавиатурной хореографии. СПб.: Композитор, 2001. 152 с.
- Галембо А.С. Фортепиано. Качество звучания. М.: Легпромбытиздат, 1987. 167 с.
- Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Л.: Музыка, 1985. С. 52.
- Малыкина И.В. Дисклавир как инновационный тип музыкального инструмента: технологический и педагогический аспекты // Музыкальное искусство и образование. 2016. № 1. С. 160–171.
- Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1967. 312 с.
- Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. М.: Сов. композитор, 1984. С. 8.
- Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. М.: Классика-XXI, 2003. 340 с.

**REFERENCES**

- Bernstain, S. (2001), *20 urokov klaviaturnoi khoreografii* [20 lessons of keyboard choreography], Kompozitor, Saint Petersburg, 152 p. (in Russ.)
- Feinberg, S.E. (2003), *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism art], Klassika-XXI, Moscow, 340 p. (in Russ.)
- Galembo, A.S. (1987), *Fortepiano. Kachestvo zvuchaniya* [Piano. Sound quality], Legprombytizdat, Moscow, 167 p. (in Russ.)
- Golubovskaya, N. (1985), *O muzykal'nom ispolnitel'stve* [On musical performance], Muzyka, Leningrad, 52 p. (in Russ.)
- Malykhina, I.V. (2016), "Disklavier as an innovative type of musical instrument: technological and pedagogical aspects", *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* [Musical art and education], no. 1, pp. 160–171. (in Russ.)
- Neigauz, G. (1967), *Ob iskusstve fortepiannoï igry* [On the art of piano playing], Muzyka, Moscow, 312 p. (in Russ.)
- Timakin, E.M. (1984), *Vospitanie pianista* [Upbringing of a pianist], Sovetskii kompozitor, Moscow, p. 8. (in Russ.)

---

**Сведения об авторе**

Чайкин Сергей Германович, кандидат искусствоведения, профессор Сибирского государственного института искусств им. Д. Хворостовского  
E-mail: sergey.chaykin@mail.ru

**Author information**

Sergei G. Chaikin, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor at the Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)  
E-mail: sergey.chaykin@mail.ru

Поступила в редакцию 28.03.2021  
После доработки 13.09.2021  
Принята к публикации 14.09.2021

Received 28.03.2021  
Revised 13.09.2021  
Accepted for publication 14.09.2021