

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ имени А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

СЫ ЦЗЯЮЙ

**ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ РОЛЬ ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЙ НА
ТРАДИЦИОННОМ МАТЕРИАЛЕ В СОВРЕМЕННОМ
МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ КИТАЯ**

Специальность: 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания
(музыка, уровни общего и профессионального образования)
(педагогические науки)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата педагогических наук

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
кандидат педагогических наук, доцент
Е. Н. Яковлева

Санкт-Петербург — 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОБЛЕМЫ ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ СТУДЕНТАМИ-БАКАЛАВРАМИ В УНИВЕРСИТЕТАХ КИТАЯ	16
1.1. Европейские традиции фортепианных транскрипций фольклорных жанров: историко-теоретический аспект.....	16
1.2. Становление и развитие жанра фортепианных транскрипций в Китае. Периодизация.....	28
1.3. Роль традиционных жанров в китайской фортепианной транскрипции. Стилиевые черты.....	39
<i>Выводы по главе I</i>	66
ГЛАВА II. ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ РОЛЬ ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЙ НА ТРАДИЦИОННОМ МАТЕРИАЛЕ.....	68
2.1. Просветительское значение традиционной музыки в фортепианном классе.....	72
2.2. Психологическая роль транскрипций на фольклорном материале.....	82
2.3. Обретение исполнительских навыков при изучении фортепианных транскрипций.....	95
<i>Выводы по главе II</i>	104
ГЛАВА III. ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РОЛИ ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЙ ТРАДИЦИОННЫХ ЖАНРОВ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ КИТАЯ.....	106

3.1. Педагогические условия и авторская методика освоения фортепианных транскрипций традиционной музыки студентами-бакалаврами в университетах Китая.....	106
3.2. Диагностика готовности студентов-бакалавров к освоению жанра фортепианной транскрипции на традиционном материале.....	120
3.3. Реализация авторской методики (формирующий и контрольный эксперименты)	133
<i>Выводы по главе III</i>	141
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	143
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	149
ПРИЛОЖЕНИЯ	182
Приложение 1. Оригинал и ноты фортепианной транскрипции Ван Цзяньчжона «Сотни птиц поклоняются Фениксу»	182
Приложение 2. Дипломы, творческие достижения соискателя.....	199

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы. В начале нового тысячелетия в педагогике музыкального образования Китая наблюдается повышенный интерес к национальной культуре, традиционному творчеству, фольклору. Особый рост национального самосознания связан с усилением мировых процессов глобализации, социально-психологическими и политическими причинами. Сохранение национальной музыкальной культуры, своих традиций – актуальная задача, которая требует сегодня бережного отношения к музыкальным памятникам прошлого.

Наступившая эпоха культурной диверсификации расширила педагогические возможности национального музыкального образования, развитие которого в последние десятилетия было непростым. Засилье западного репертуара, техницистский подход к обучению заметно ограничили музыкальные ценности и предпочтения студентов. Внедрение китайских фортепианных произведений в преподавание игры на инструменте стало эффективной формой национального музыкального образования, придало национальную уверенность, повысило интерес и патриотические чувства обучающихся.

Знакомство с произведениями данного жанра способно обогатить общекультурный уровень, расширить кругозор, развить профессиональные навыки и умения, сформировать устойчивый интерес к национальному фортепианному репертуару. Кроме того, изучение транскрипций способствует приобщению обучающихся к культурным ценностям, аккумулированным в китайском музыкальном фольклоре, а также, в силу поликультурного характера данных произведений, прививает уважение к инациональным культурным традициям. Широкое включение в педагогический репертуар фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки способно

увлечь обучающихся, повысить мотивацию к занятиям и стать основой для приобщения к музыкально-просветительской деятельности.

Однако до сих пор педагогическая роль фортепианных транскрипций традиционной музыки в учебной практике Китая оказывается нереализованной, произведения данного жанра используются не так широко, как они того заслуживают. Необходимо научно-педагогическое осмысление этой роли, целенаправленная деятельность по внедрению транскрипций в учебный репертуар, разработка методик, направленных на освоение жанра транскрипции.

Степень научной разработанности проблемы. Фортепианным транскрипциям китайской традиционной музыки посвящен ряд исследований таких китайских музыковедов, как Чэнь Си, Чжан И, Лэй Цзя Син, Цю Ханьцзы, Го Линь, Го Цзань, Го Цинь, Ван Ин, Е Чаохуэй, Ло Мяо, Сун Чжаохань, Сюй Янцин, Тан Пин, Ту Синь, Тэн Минвэй, У Янь, Цы Цзин, Цуй Цин, Цю Ханьцзы, Чжан Нань, Чжан Сюань, Чжан Ягуан, Чжоу Тинтинг, Чжоу Чэнсуй, Юэ Вэй, Цюй Ва, Цай Чжиюнь, Фан Бин, Сюй Цинлин, Жэнь Пэйюань.

Кроме того, различные аспекты транскрипций отражены в исследованиях о китайской фортепианной музыке следующих авторов: Бянь Мэн, Ву Ян, Ян Хунбин, Ли Линцзюнь, Ван Чангуя, Дай Байшэн, Ли Минцян, Ли Цзин, Лу Янь, Лэй Цзя Син, Сунь Минчжу, Сюэ Вэйен, Хуа Минглинг, Чжан Инхуа, Чжао Цзяньпэй, Чжоу Вэйминь, Чэнь Хуэйлин, Ян Шу, Чэнь Шуюнь, Чжан Синмэй.

Методические вопросы исполнения транскрипций изложены в ряде статей китайских исследователей, среди которых Жэнь Юань, Ян И, Чжоу Ю, Лю Цин, Ма Юпин, Сюй Фан, Тань Цзяшэн, Чжан И.

С другой стороны, жанр фортепианной транскрипции основательно изучен в трудах российских музыковедов: Г. М. Когана, Н. В. Прокиной, Б. Б. Бородина, Н. П. Иванчей, Н. А. Рыжковой, Л. А. Стецкой, Т. И. Карачаровой. Различные проблемы, связанные с жанром транскрипции,

освещены также в диссертационных исследованиях и монографиях, научных статьях, посвященных композиторам, в творчестве которых жанр транскрипции занимал важное место, или непосредственно жанру транскрипции в творчестве того или иного композитора (Я. И. Мильштейна, А. М. Меркулова, Н. И. Лаврика, Е. А. Власовой, Ли Юнь, Бао Инань, Ло Ганцинь, Тан Инцзя, Цзян Чжуньи, У На).

В то же время специального исследования, посвященного раскрытию педагогической роли фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки, до настоящего времени не предпринималось.

Анализ научной литературы и современных подходов к изучению фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки показал, что, несмотря на современные процессы модернизации музыкального образования, педагогический потенциал и возможности транскрипций используются в нем недостаточно. Новых научно-педагогических представлений о роли, которую может сыграть фортепианная транскрипция на традиционном материале в повышении качества обучения студентов, пока еще нет. Это позволяет сформулировать **проблему исследования**, которая связана с необходимостью разработки теоретических основ, педагогических условий и инновационной методики освоения фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки студентами-бакалаврами в университетах Китая.

Актуальность данного исследования обусловлена **противоречиями**:

– между потребностью китайского общества в совершенствовании современного музыкального образования и не всегда соответствующим этому учебным процессом;

– между существующим педагогическим потенциалом фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки и недостаточным его использованием в современном музыкальном образовании Китая;

– между имеющимися возможностями успешного освоения фортепианных транскрипций на традиционном материале студентами-

бакалаврами и отсутствием научных разработок, создающих теоретическую и методическую базу для освоения жанра транскрипции.

Выявленные противоречия и проблема позволили определить тему диссертационного исследования: **«Педагогическая роль фортепианных транскрипций на традиционном материале в современном музыкальном образовании Китая».**

Объектом исследования является динамичный процесс обучения студентов-бакалавров в университетах Китая.

Предмет исследования: роль фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки в современном образовательном процессе.

Цель работы: исследование педагогической роли фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки в современном образовательном процессе.

Для достижения цели исследования сформулированы **задачи:**

1) изучить историко-теоретические аспекты освоения жанра фортепианной транскрипции в контексте европейских традиций и национальной музыкальной культуры, уточнить сущность понятия «фортепианная транскрипция»;

2) выявить узловые этапы периодизации становления и развития фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки и основные черты каждого из них;

3) определить роль традиционных жанров в китайской фортепианной транскрипции, охарактеризовать основные стилевые черты;

4) уточнить понятие «педагогический потенциал фортепианных транскрипций на традиционном материале» и определить педагогические функции фортепианных транскрипций на традиционном материале в условиях современного музыкального образования Китая;

5) раскрыть содержание научных представлений по применению фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки в современном музыкальном образовании Китая;

б) провести опытно-экспериментальное исследование педагогической роли фортепианных транскрипций традиционных жанров в современном музыкальном образовании Китая.

Теоретико-методологические основы исследования. Теоретико-методологическую основу исследования составляют несколько групп источников.

Прежде всего диссертация опирается на основные методические положения трудов, посвященных различным сторонам фортепианной педагогики и методики (работы Г. Г. Нейгауза, А. Г. Каузовой, Н. Е. Перельмана, Л. А. Баренбойма, А. А. Николаева, С. И. Савшинского, Г. М. Цыпина и др.).

Вторую группу источников, составивших теоретическую базу диссертационного исследования, образуют труды по истории фортепианного искусства: А. Д. Алексеева, М. С. Друскина.

В третью группу источников входят работы, посвященные исследованию жанра транскрипции в целом (труды Г. М. Когана, Б. Б. Бородина, Н. П. Иванчей, Н. В. Прокиной, н. А. Рыжковой, Я. Ю. Сорокиной и др.). На основе сопоставления теоретических положений этих работ автором диссертации были выделены наиболее существенные признаки музыкальной транскрипции.

Также в исследовании были учтены основные положения трудов, освещающих вопросы музыкальной педагогики и психологии (работы О. А. Апраксиной, Л. Л. Бочкарёва, Е. В. Назакинского, Б. М. Телова, Ю. А. Цагарелли, Г. М. Цыпина и др.), а также посвященные творчеству отдельных композиторов, в творчестве которых транскрипция занимает важное место (монография Я. И. Мильштейна о Ф. Листе, диссертация Ли Юнь о творчестве Ван Цзяньчжона и др.).

В четвертую группу входят монографии, диссертации и статьи о китайской фортепианной музыке в целом (китайских ученых Бянь Мэна, Чэнь Шуюнь, Ли Линцзюнь, Ван Чангуя, Сунь Минчжу, Чжан Инхуа и др.).

Пятую группу источников составляют исследования непосредственно о жанре фортепианной транскрипции в Китае: его становлении и развитии, периодизации, стилевых особенностях, методических проблемах, возникающих при работе над произведениями данного жанра (работы Л. А. Скафтымовой, Р. Г. Шитиковой, Чэнь Си, Цюй Ва, Цю Ханьцзы, Ли Юнь, Сюй Цинлин, Жэнь Юань, Чжан И и др.).

Для решения поставленных цели и задач, а также проверки гипотезы были применены следующие **методы исследования**: *теоретические* (анализ, синтез, аналогия, обобщение, метод периодизации); *эмпирические* (педагогическое наблюдение, анкетирование, беседа, педагогический эксперимент); статистические (экспертных оценок).

Гипотеза исследования: процесс освоения фортепианных транскрипций на традиционном материале студентами-бакалаврами в университетах Китая будет более эффективным, если:

- рассматривать фортепианную транскрипцию на традиционном материале как самостоятельный компонент содержания профессиональной подготовки студентов-бакалавров в контексте психологических, музыкально-исполнительских и просветительских идей;
- выявить педагогические условия, способствующие успешному изучению фортепианных транскрипций на традиционном материале;
- разработать авторскую методику освоения фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки студентами-бакалаврами;
- апробировать разработанную методику освоения фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки студентами-бакалаврами в университетах Китая в условиях опытно-экспериментального исследования.

Основные этапы исследования:

1 этап: *поисковый* (2019–2020 уч. г.). Теоретический анализ научной и методической литературы по проблеме исследования; изучение процессов развития фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки, их педагогического потенциала и возможностей в современном музыкально-

образовательном процессе Китая; постановка цели и задач, планирование опытно-экспериментальной работы.

2 этап: *экспериментальный* (2020–2021 уч. г.). Обоснование и разработка педагогических условий освоения фортепианных транскрипций на традиционном материале; разработка и внедрение авторской методики – организация работы творческого кружка по изучению фортепианных транскрипций на традиционном материале студентами-бакалаврами в университетах Китая; организация работы творческого кружка на базе Института музыки и хореографии Юньнаньского педагогического университета; организация и проведение констатирующего, формирующего и контрольного экспериментов.

3 этап: *аналитический* (2021–2022 уч. г.). Анализ проведенного эксперимента, обобщение результатов, формулировка выводов, подготовка текста диссертационного исследования и автореферата.

Опытно-экспериментальной базой диссертационного исследования является образовательная организация провинции Юньнань (город Куньмин): Институт музыки и хореографии Юньнаньского педагогического университета. В экспериментальной работе приняли участие всего 198 студентов, обучающихся по программе бакалавриата по направлению подготовки Педагогическое образование.

Достоверность результатов исследования достигнута за счет опоры на широкий круг авторитетных музыкально-исторических, музыкально-теоретических и методических источников, а также применения методов анализа, адекватных предмету, объекту, цели и задачам диссертации; обеспечивается логикой исследования; использованием теоретических и эмпирических методов в их совокупности; наличием опытно-экспериментальной базы; сопоставимостью разработанных теоретических положений с результатами эксперимента.

Апробация и внедрение результатов исследования. Основные положения и материалы диссертационного исследования нашли отражение

в публикациях 7 научных статей, из которых 4 – в изданиях, рецензируемых Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки РФ.

Основные положения и результаты диссертационного исследования обсуждались на международных научно-практических конференциях: IV Международной научно-практической конференции «Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве» (г. Белгород, 2021), XVII Международной научно-практической конференции «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (г. Санкт-Петербург, 2021), были опубликованы в международном альманахе «Гуманитарное пространство» (г. Москва, 2021).

Полученные данные прошли апробацию на международных конференциях, посвященных проблемам педагогики музыкального образования, на творческих конкурсах и проектах разного уровня, **внедрены** в учебный процесс института музыки и хореографии Юньнаньского педагогического университета в городе Куньмин провинции Юньнань Китая.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

- уточнено содержание понятий «фортепианная транскрипция» и «педагогический потенциал фортепианных транскрипций на традиционном материале»;
- выявлены узловые этапы периодизации становления и развития фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки;
- определены педагогические функции жанра фортепианной транскрипции на традиционном материале;
- разработана методика освоения фортепианных транскрипций традиционной музыки в университетах Китая (уровень бакалавриата) и выявлена инновационная внеаудиторная форма ее реализации – «Творческий кружок по изучению фортепианных транскрипций традиционной музыки»;
- выявлены педагогические условия, способствующие успешному освоению методики изучения фортепианных транскрипций традиционной музыки студентами-бакалаврами;

- разработан диагностический инструментарий, позволяющий определять уровни освоения жанра фортепианных транскрипций студентами-бакалаврами, включающий критерии и показатели.

Теоретическая значимость исследования: результаты и выводы работы вносят вклад в теорию музыкального образования в части, касающейся использования педагогического потенциала фортепианных транскрипций на традиционном материале для организации учебного процесса в университетах Китая. Расширены представления о педагогической роли и педагогических функциях транскрипций в процессе образовательной деятельности. Разработаны основы освоения фортепианных транскрипций традиционных жанров как педагогического процесса, направленного на повышение эффективности профессиональной подготовки студентов-бакалавров в университетах Китая: цель, задачи, методы и формы обучения. Обоснованы педагогические условия освоения жанра транскрипций, обеспечивающих их качественное изучение и подготовку к публичному исполнению.

Практическая значимость исследования заключается в реализации нового педагогического подхода, актуализирующего педагогическую роль транскрипций традиционных жанров; внедрении разработанной авторской методики освоения фортепианных транскрипций традиционной музыки в образовательную практику университетов Китая.

Содержащиеся в диссертационном исследовании теоретические выводы и методические разработки позволят повысить эффективность профессионального обучения студентов-бакалавров по программе музыкально-педагогического образования Китая.

При соблюдении методических рекомендаций, разработанных в данной диссертации, ее выводы могут быть использованы в процессе фортепианной подготовки студентов в колледжах и в системе дополнительного образования. Материалы исследования полезны для работы в других инструментальных классах университетов Китая, при проведении курсов повышения квалификации по программе «Руководитель творческого кружка в школе».

Положения, выносимые на защиту:

1. Транскрипции традиционной музыки – один из важнейших жанров фортепианного творчества китайских композиторов. В нем отражены наиболее существенные особенности китайского музыкального фольклора, духовные ценности, накопленные традиционной культурой, а также достижения западной академической музыки. Изучение сочинений жанра создает прочную основу для профессионального развития будущих педагогов-музыкантов. Работа над фортепианными транскрипциями традиционной музыки позволяет студентам-бакалаврам освоить наиболее характерные особенности стиля и приобщиться к национальной культуре, аккумулированной в китайском музыкальном фольклоре.

2. Введенное в настоящее исследование понятие «педагогический потенциал фортепианных транскрипций на традиционном материале» выявляет педагогическую роль транскрипций и понимается как возможность формирования у студентов-бакалавров комплекса профессиональных навыков и развития ряда личностных качеств (чувства общности с национальной культурой, толерантности, навыков социализации). Потенциал транскрипций реализуется в педагогических функциях. Освоение транскрипций на традиционном материале будет более успешным, если студенты осознают их просветительскую функцию, психологическую роль и значение в совершенствовании исполнительских навыков.

3. Педагогическими условиями изучения фортепианных транскрипций на материале традиционной музыки студентами-бакалаврами в университетах Китая являются:

- реализация изучения фортепианных транскрипций традиционной музыки как трех компонентов содержания профессиональной подготовки студентов-бакалавров в университетах Китая:

- фортепианная транскрипция как изучение комплекса выразительных средств музыкального произведения в ориентации на европейские традиции и национальные культурные традиции; освоение принципов работы с

фольклорным материалом, характерным для европейской академической музыки;

- фортепианная транскрипция как постижение содержания музыкального образа фортепианного произведения, его стиля и жанра в контексте соответствующего исторического периода своего становления и развития;

- фортепианная транскрипция как постижение ее основных стилевых черт и особенностей: гармонии, ритма, имитации тембров народных инструментов, мелизмов, принципов формообразования, полифонических приемов;

- внедрение в профессиональную подготовку студентов-бакалавров инновационной внеаудиторной формы работы – «Творческий кружок по изучению фортепианных транскрипций традиционной музыки» в интеграции с базовой дисциплиной «Фортепиано»;

- включение фортепианных транскрипций традиционной музыки в педагогический репертуар на регулярной основе и на всех курсах обучения студентов;

- организация практикума по освоению произведений данного жанра на основе учебной (концертной) практики и музыкально-просветительской работы, направленной на формирование у студентов-бакалавров педагогического опыта интерпретации фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки.

4. Эффективность изучения фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки зависит от применения комплекса методов, приемов, форм и средств обучения, содержание которых отражает современные требования к образованию в университетах Китая и направлено на профессиональное развитие студентов-бакалавров, повышение качества их обучения.

Личный вклад автора. Соискатель принимала активное участие в определении цели исследования и постановке задач работы, обсуждении

результатов диссертации и написании статей. Кроме этого автором был собран и проанализирован большой нотный материал (многие сочинения были введены в научный оборот впервые). Автор самостоятельно разработала авторскую методику освоения фортепианных транскрипций и организовала работу творческого кружка в университете Китая в качестве руководителя, где эта методика была апробирована. Результаты эксперимента неоднократно докладывались на международных научно-практических конференциях.

Структура исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (233 наименования, из них 97 – на китайском и английском языках) и двух приложений.

**ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИССЛЕДОВАНИЯ
ПРОБЛЕМЫ ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЙ
ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ СТУДЕНТАМИ-БАКАЛАВРАМИ
В УНИВЕРСИТЕТАХ КИТАЯ**

**1.1. Европейские традиции фортепианных транскрипций
фольклорных жанров: историко-теоретический аспект**

Определение фортепианной транскрипции. На сегодняшний день сложилось многообразное толкование термина «транскрипция». С одной стороны, его можно трактовать широко. В этом смысле «понятие транскрипции включает различные виды переработки ранее созданных произведений»¹.

По словам Г. М. Когана, «транскрипцией в широком смысле именуют нередко всякую переделку музыкального произведения – от простого переложения для другого инструмента или облегченной аранжировки для мало продвинутых исполнителей до вольной парафразы или фантазии на темы данного сочинения»². В статье «Фортепианная транскрипция в свете психологии музыкального восприятия» Н. П. Иванчей с широкой точки зрения трактует транскрипцию как «понятие, вбирающее весь корпус вторичных авторских произведений (дериватов) на основе первичных (оригинальных)»³.

¹ Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века : 17.00.02 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д., 2009. С. 4.

² Коган Г. М. О транскрипции // Коган Г. М. Избранные статьи. М., 1972. Вып. 2. С. 63.

³ Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в свете психологии музыкального восприятия // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Сер. 2 : Филология и искусствоведение. 2009. № 1. С. 193–196

С другой стороны, можно выделить ряд признаков, отличающих собственно транскрипцию от других близких ей видов музыкального творчества. По словам Н. П. Иванчей, «в рамках узкого представления транскрипция рассматривается как *жанр*, получивший распространение в культуре различных стран. Сущность фортепианной транскрипции в данном случае заключается в использовании композиторами хорошо известных мелодий и переработке их в виртуозном плане с сохранением формы оригинала»⁴.

В то же время Б. Б. Бородин считает, что транскрипцию нельзя назвать жанром, хотя и признает, что в «золотой век» транскрипций эти произведения частично отвечали «сложившимся представлениям о свойствах жанра»⁵. Однако большинство исследователей все же причисляют фортепианную транскрипцию к жанрам, так же как и другие виды вторичного музыкального творчества (аранжировки, обработки и т. д.)⁶.

Помимо этого, говоря о транскрипции, надо иметь в виду, что такие понятия, как «переложение», «обработка», «аранжировка», «транскрипция», «парафраза», не всегда можно четко разграничить, так как, несмотря на отличия, они имеют и общие черты, а «различия между ними в известной мере условны»⁷. В результате нередко даже сами авторы затрудняются определить, к какому именно жанру относится их произведение⁸. На то, что градации между разными вторичными жанрами «зачастую оказываются трудноуловимыми», указывает Н. В. Прокина⁹.

⁴ Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века. С. 4.

⁵ Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : 17.00.02 : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2006. С. 34.

⁶ См.: Прокина Н. В. Фортепианная транскрипция. Проблемы теории и истории жанра : 17.00.02 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1988; Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века. и др.

⁷ Шитикова Р. Г., Ли Юнь. Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия. С. 41. URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/4-shitikova.pdf> (дата обращения: 22.09.2021).

⁸ Там же.

⁹ Прокина Н. В. Фортепианная транскрипция... С. 8.

Тем не менее рядом исследователей неоднократно предпринимались попытки разграничить различные виды музыкального творчества, основанные на переработке того или иного исходного музыкального материала¹⁰. Так, Г. М. Коган считает, что «транскрипция означает такую обработку оригинала, которая, сохраняя в основном (в отличие от парафразы) его форму и другие характерные особенности, стремится в то же время (в отличие от аранжировки) стать не буквалистски «подстрочным», а свободным, художественным переводом данного произведения на язык другого инструмента и другой творческой индивидуальности, имеющим значение и ценность самостоятельного явления в художественно-музыкальной литературе»¹¹.

По словам Н. В. Прокиной, транскрипция представляет собой «вторичный жанр музыкального творчества, возникающий в результате взаимодействия различных стилей и представляющий своеобразную “вариацию” на произведение-оригинал при типизированном сочетании неизменных и обновляемых компонентов»¹². К неизменным компонентам исследователь относит форму и мелодию.

На сохранение (хотя бы частичное) формы оригинала как существенный признак транскрипции указывает и Б. Б. Бородин. По его мнению, «транскрипциями являются такие производные оригинала, в которых сохраняется или, по крайней мере, остается узнаваемой изначальная форма»¹³.

Я. Ю. Сорокина считает, что «под термином “транскрипция” <...> подразумевается переложение, переработка музыкального произведения,

¹⁰ Коган Г. М. О транскрипции...; Рыжкова Н. А. Транскрипция: теорет. аспекты жанра // Памяти М. А. Этингера. Астрахань, 2006. Вып. 1. С. 70–77; Сорокина Я. Ю. Роль жанра фортепианной романтической транскрипции в педагогическом репертуаре современного музыкального вуза // Музыкальное образование и наука. 2016. № 1 (4). С. 42–46; Шитикова Р. Г., Ли Юнь. Музыкальная аранжировка... и др.

¹¹ Коган Г. М. О транскрипции... С. 63–64.

¹² Прокина Н. В. Фортепианная транскрипция... С. 11.

¹³ Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции... С. 35.

имеющая самостоятельное художественное значение»¹⁴. Автор отмечает синтетичность данного жанра, так как в нем «сочетаются вокальное и инструментальное начало, театральный и концертный стили»¹⁵, присутствие стилевого диалога с первоисточником, а также то, что транскрипция испытала влияние других виртуозных жанров (этюда, концерта и т. д.).

Р. Г. Шитикова и Ли Юнь указывают на то, что транскрипция – это произведение, по художественному уровню не уступающее оригиналу. Как и Н. В. Прокина, и Я. Ю. Сорокина, авторы подчеркивают то, что обязательным элементом данного жанра является «диалог, состязание творческих личностей»¹⁶.

Обобщая разные точки зрения и определения, можно выделить следующие характерные признаки транскрипции:

- виртуозное начало;
- достаточно высокий художественный уровень;
- стилевой диалог;
- сохранение формы оригинала или более точное следование ей, чем

в таких жанрах, как фантазия, парафраза или рапсодия.

Вышеназванные примеры позволяют сформулировать собственное определение жанра фортепианной транскрипции: **фортепианная транскрипция** – это музыкальное произведение виртуозного склада на заимствованном материале с сохранением контуров формы оригинала, включающее диалог между стилем автора транскрипции и стилем первоисточника, имеющее педагогическую и художественную ценность.

Европейские традиции фортепианных транскрипций фольклорных жанров. Как свидетельствуют исторические исследования, музыка для клавишных инструментов начала свое существование именно с транскрипций (в широком смысле). Так, М. С. Друскин пишет, что истоки

¹⁴ Сорокина Я. Ю. Роль жанра фортепианной романтической транскрипции в педагогическом репертуаре... С. 42.

¹⁵ Там же. С. 42.

¹⁶ Шитикова Р. Г., Ли Юнь. Музыкальная аранжировка ... С. 44.

клавирной музыки следует искать в табулатурах – сборниках инструментальных переложений вокальных пьес, самые ранние из которых относятся к XIV веку¹⁷.

Однако становление транскрипции как концертной пьесы виртуозного характера, отличающейся рядом специфических жанровых признаков, происходит значительно позже, в XIX веке. По-видимому, это связано с развитием пианистического искусства. Характерным явлением европейской музыкальной культуры того времени стало появление на концертной эстраде множества блестящих пианистов-виртуозов, имевших большой успех у публики: И. Н. Гуммеля, Ф. В. Калькбреннера, И. Мошелеса и др. С деятельностью этих музыкантов в первую очередь и связана возросшая популярность разного рода транскрипций, которые они создавали прежде всего в концертных целях.

Достижения по-настоящему высокого художественного уровня в транскрипторской сфере, безусловно, связаны с именем Ф. Листа. Произведения, основанные на заимствованном материале, занимают весьма значительное место в творчестве знаменитого венгерского композитора и пианиста. Лист выделял семь жанровых разновидностей такого рода музыки в своем творчестве: обработки, фантазии, реминисценции, иллюстрации, парафразы, фортепианные партитуры и переложения (Transkriptionen, U-bertragungen)¹⁸.

Несмотря на то, что деление на вышеперечисленные разновидности было в значительной степени условным, и композитор часто затруднялся точно определить жанр своего сочинения, все же жанровые определения имели для него определенный смысл, который необходимо учитывать. Так, слово «transkribiert», введение которого, по словам Я. И. Мильштейна, было

¹⁷ Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии и Германии XVI–XVIII веков. Л.: Музгиз, 1960. С. 12.

¹⁸ Мильштейн Я. И. Ф. Лист : в 2 ч. М. : Музыка, 1956. Ч. 1. С. 183.

предметом особой гордости композитора, «выражало у него нечто среднее между более или менее строгой обработкой и свободной фантазией»¹⁹.

По мнению Я. И. Мильштейна, в листовском понимании слово «транскрипция» означало «переложение музыкального сочинения, написанного для голоса, одного инструмента или группы инструментов, на другой, свободную передачу содержания этого сочинения “иными звуковыми средствами”»²⁰. С другой стороны, Р. Г. Шитикова и Ли Юй справедливо отмечают, что инструмент в транскрипции может остаться тем же самым, что и в оригинале, приводя в пример именно листовское произведение: транскрипцию C-dur'ной фортепианной фантазии «Скиталец» Ф. Шуберта²¹.

Пожалуй, самым главным качеством листовских транскрипций, как и других произведений из области «музыка на музыку», можно считать их высокий художественный уровень, который значительно превосходил произведения его современников в этих жанрах. Своим творчеством композитор доказал, что «художественная транскрипция – это искусство, требующее такого же напряженного труда, как и оригинальное творчество»²².

Как отмечает Мильштейн, принципы работы с заимствованным музыкальным материалом, сформировавшиеся в творчестве Листа, стали основой для последующих поколений композиторов, обращавшихся к этим жанрам²³. Забегая вперед, укажем на то, что и китайские композиторы XX века, создавая свои фортепианные транскрипции, во многом ориентировались на творческие приемы Листа²⁴.

Значительную роль в творчестве Листа играют обработки народных мелодий. Разумеется, главным образом его интересовала венгерская музыка. Однако, путешествуя по разным странам, композитор записывал

¹⁹ Там же. С. 185.

²⁰ Там же. С. 184.

²¹ Шитикова Р. Г., Ли Юнь. Музыкальная аранжировка... С. 45.

²² Мильштейн Я. И. Ф. Лист : в 2 ч. Ч. 1. С. 187.

²³ Там же.

²⁴ Стилистическим особенностям китайских фортепианных транскрипций посвящен 3-й параграф данной главы.

и обрабатывал также французские, швейцарские, русские, чешские, украинские мелодии и часто исполнял свои на концертах обработки, а также импровизации на народные темы. Таким образом он хотел проявить уважение к музыкальной культуре тех стран, где он бывал и концертировал.

В частности, перу Листа принадлежат «Романтическая фантазия на 2 швейцарские темы» (1835–1836), «Фантастическое рондо на испанскую тему “Контрабандист”» (*Rondeau fantastique sur un theme espagnol* «*El contrabandista*», 1836 г.), «Гуситская песня XV века» (*Hussitenlied aus dem XV. Jahrhundert*, 1840), Испанская рапсодия (*Rhapsodie espagnole*, 1863 г.), «На прощание. Русская народная песня» (*Abschied. Russisches Volkslied*, 1885).

Венгерский патриотизм является важной гранью личности и творческой деятельности Листа. Интерес к венгерской музыкальной культуре композитор пронес через всю жизнь. Лист жил и творил в эпоху подъема национального самосознания, и его творческие устремления во многом резонировали и с общественными событиями, и с художественными идеями того времени.

Материалом для изучения и источником вдохновения для Листа был прежде всего городской фольклор, представленный главным образом инструментально-танцевальным венгерско-цыганским стилем вербункош, танцем чардаш (выросшим из этого стиля) и бытовых песней. Для вербункоша характерна обильная мелодическая фигурация, острые пунктирные ритмы, характерный звукоряд «венгерская гамма» (отличающаяся от обычного минора повышением IV ступени) и типичные кадансовые мелодико-гармонические формулы. Произведения этого стиля обычно состоят из двух частей – медленной и быстрой (эту структуру Лист сохраняет в «Венгерских рапсодиях»). Для бытовых песен характерны синкопированные ритмы, а также сочетание двух видов пунктиров – прямого и обратного.

Венгерский фольклор отражен в двух масштабных циклах Листа: «Венгерские национальные мелодии» и «Венгерские рапсодии». Весьма прогрессивной для того времени идеей было стремление Листа изучать

и фиксировать в музыке характерные особенности венгерского фольклора, а не «подгонять» их под общеевропейский стиль.

Более того, включение фольклорных элементов значительно обогащало музыкальный язык композитора. Так, использование пентатоники и «венгерской гаммы», способствовавшее расширению рамок классической мажоро-минорной системы, помогло композитору в нахождении новых выразительных возможностей гармонии²⁵. В некоторых фрагментах «Венгерских рапсодий» можно услышать подражание тембрам и манере игры венгерско-цыганского инструментального ансамбля – звучанию цимбал и искусной скрипичной орнаментике.

Дальнейшее развитие традиции создания высокохудожественных фортепианных произведений на основе народной музыки в Западной Европе связано с творчеством И. Брамса²⁶. Композитор всегда с большим вниманием относился к фольклору. «Народная песня – мой идеал», – говорил он²⁷. В его музыке нашел отражение не только немецкий, но и австрийский, славянский, венгерский фольклор.

Широкую популярность завоевали «Венгерские танцы» Брамса для фортепиано в 4 руки (в 4-х тетрадах). Как и рапсодии Листа, это произведение основано на городском венгерско-цыганском фольклоре. М. С. Друскин замечает, что, несмотря на то что композитор скромно назвал свое произведение «аранжировкой», он использует более искусные формы работы с музыкальным материалом, чем обычно предполагает это жанровое обозначение: сочетание нескольких контрастных тем, среди которых

²⁵ Мильштейн Я. И. Ф. Лист : в 2 ч. Ч. 1. С. 269.

²⁶ Поскольку нас интересуют в данном случае прежде всего методы работы с фольклорным материалом, выработанные европейскими композиторами и оказавшие влияние на китайских музыкантов, мы не будем ограничиваться произведениями, имеющими в названии слово «транскрипция», а будем рассматривать все сочинения, основанные на широком включении цитированных народных мелодий (то есть термин транскрипция будем трактовать в широком смысле).

²⁷ Цит. по: Друскин М. С. История зарубежной музыки : [учеб. для консерваторий : в 5-ти вып.]. Изд. 6-е. М. : Музыка, 1983. Вып. 4 : Вторая половина XIX век: [Германия, Австрия, Венгрия, Италия, Франция, Чехия, Норвегия, Испания]. С. 70.

встречаются не только народные, но и сочиненные им самим, разнообразные приемы фактурного варьирования, в 3-й и 4-й тетрадах довольно далеко отходящие от бытовых прообразов²⁸.

Яркие примеры фортепианных циклов на основе народных мелодий содержатся в творчестве наиболее выдающихся чешских композиторов XIX века – Б. Сметаны и А. Дворжака. Б. Сметане принадлежит цикл «Чешские танцы» (в двух тетрадах, 1877 и 1879). По мнению А. Д. Алексеева, наиболее виртуозные из этих пьес можно считать своеобразной параллелью к листовским венгерским рапсодиям²⁹. В большинстве пьес цикла композитор ориентируется главным образом на ритм народного танца, но в некоторых цитирует подлинные мелодии (например, № 3 – «Овес», № 4 – «Медведь», № 7 – «Улан»).

В свою очередь, цикл «Славянские танцы» А. Дворжака (две тетради, 1878, 1886) перекликается как с «Венгерскими танцами» И. Брамса, так и с чешскими танцами Б. Сметаны. Произведение было написано по заказу издателя Ф. Зимрока, предложившего композитору написать цикл для фортепиано в 4 руки по типу «Венгерских танцев» Брамса.

В соответствии с названием, в данном цикле отражен не только чешский фольклор. Так, 2-я пьеса из 1-й тетради основана на украинской думке. Как отмечает А. Кенигсберг, Дворжак нечасто использовал подлинные народные мелодии, а ориентировался прежде всего на характерный ритм³⁰. Однако он настолько правдиво воспроизвел особенности чешского фольклора, что его мелодия из 3-го танца 1-й тетради впоследствии стала народной песней «Солнышко над мельницей» и даже была включена в фольклорный сборник³¹. Традиции Б. Сметаны и А. Дворжака продолжает сюита Л. Яначека «Моравские народные танцы» (1893).

²⁸ Друскин М. С. История зарубежной музыки. М., 1983. Вып. 4.

²⁹ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учеб. : в 3-х ч. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. Ч. 1–2. С. 268.

³⁰ Среди цитированных мелодий: «Тетушка, куда идете» и «Любил тебя я, девушка» (1-я тетрадь, № 7).

³¹ Кёнигсберг А. К. Музыка эпохи романтизма СПб. : Композитор, 2007. 86 с.

Весьма важную роль сыграла транскрипция в истории русской музыки. Как указывает Н. П. Иванчей, в XIX веке этот жанр был чрезвычайно популярен в России и выполнял несколько функций: просветительскую, дидактическую, адаптационную и концертную³².

Транскрипции создавали как музыканты-профессионалы, так и любители. Материалом для фортепианных обработок служили народные песни, бытовые романсы, оперная, камерная и симфоническая музыка.

Анализируя музыкальную практику России XIX века, Н. П. Иванчей приходит к выводу, что все наименования жанров вторичного творчества (обработки, переложения, транскрипции и др.) использовались в то время как синонимы и дифференцировать их по отношению к русской музыкальной культуре этого периода некорректно. Поэтому автор считает целесообразным широкое толкование термина «транскрипция», основанное на его этимологии: «transcriptio» (лат.) – «переписывание». В этом смысле к транскрипциям можно отнести также поппури, каприччио, фантазии, вариации, этюды и другие произведения, основанные на переработке ранее созданных сочинений³³.

Самым распространенной формой обработки народных мелодий в России XIX века были вариации. По словам А. Д. Алексеева, для русских композиторов вариации на темы народных песен были «творческой лабораторией по созданию национально-самобытных средств выразительности»³⁴. Так, например, в вариациях на тему песни «Что девушке сделалось» А. Л. Гурилёв подчеркивает свойственную мелодии ладовую переменность.

Новаторской находкой М. И. Глинки стало использование в фортепианной музыке характерной для русского народного многоголосия подголосочной полифонии (Вариации на тему русской народной песни «Среди долины ровныя» и, в особенности, «Каприччио на русские темы» для фортепиано в 4 руки). В области формообразования новым для русской

³² Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века.

³³ Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века. С. 13–15.

³⁴ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : в 3 ч. Ч. 1-2. С. 274.

фортепианной музыки стало сочетание вариационного принципа (идущего от народной песни) с мотивно-разработочными приемами, характерными для классических сонатно-симфонических циклов. Эта идея будет воспринята и творчески развита М. А. Балакиревым.

Образцом виртуозного концертного произведения на народные темы является фантазия М. А. Балакирева «Исламей» (1869). Как отмечает А. Д. Алексеев, в нем отразились разнообразные стилевые влияния: Ф. Листа, Ф. Шопена, М. И. Глинки. Новаторство произведения заключается в том, что в нем впервые в фортепианной литературе так ярко запечатлелись образы народов Востока³⁵.

Фантазия основана на двух народных темах: плясовой (бытовавшей на Кавказе под названием «Исламей») и любовно-лирической. Оригинальность фортепианного стиля Балакирева заключена в сочетании монументальной манеры письма (продолжающей традиции Листа) с орнаментальной изысканностью, обусловленной влиянием народной музыки Востока. Кроме того, в произведении встречаются фрагменты, в которых имитируется звучание кавказских инструментов. Произведение является одним из самых виртуозных в мировой фортепианной литературе и ставит перед исполнителем сложные технические и образные задачи.

Среди композиторов XX века жанр фортепианной обработки народных песен и танцев занимает значительное место в творчестве Б. Бартока, много лет профессионально занимавшегося сбором и расшифровкой фольклора. Как и З. Кодай, Б. Барток стал одним из первооткрывателей древнего пласта венгерской народной музыки. Композитор изучал не только венгерский, но и румынский, словацкий, украинский, хорватский, сербский, болгарский, арабский, турецкий фольклор. Он также мечтал о фольклорной экспедиции в Россию, но осуществлению этого замысла помешала Первая мировая война³⁶.

³⁵ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : в 3 ч. Ч. 1-2.

³⁶ Луганская Э. А., Зайцева Е. А. Бела Барток. Наследие фольклориста // Южно-Российский муз. альманах. 2019. № 2. С. 62–66.

На материале народных песен и танцев созданы такие произведения Бартока, как масштабный цикл «Детям» (1908–1909, в 4-х тетрадях: 1-я и 2-я основаны на венгерских народных песнях, 3-я и 4-я – на словацких), «15 венгерских крестьянских песен» (1914–1917), «Импровизации на венгерские крестьянские песни» (1920), «Два румынских танца», представляющие собой виртуозные концертные пьесы токкатного типа на фольклорной основе, и др.

Эти произведения стали для Бартока своеобразной творческой лабораторией по изучению особенностей венгерского крестьянского фольклора и помогли формированию его оригинального стиля. В фольклоре Бартока привлекали метрическая нерегулярность, возможность построения альтернативной ладовой системы, отличной от классической мажорно-минорной, выход за пределы темперированного строя.

В целом для музыкальной культуры XX века характерен, с одной стороны, интерес к архаичным пластам фольклора, а с другой – замена метода цитирования народных мелодий сочинением оригинальных произведений, в которые органично включен весь комплекс выразительных средств народной музыки: интонационных, ритмических, фактурных, формообразующих и др. (это направление получило название неофольклоризм).

Соответственно, жанр фортепианной транскрипции народной музыки по сравнению в XIX веке значительно теряет популярность. Однако для стран, где национальная композиторская школа только формируется, жанр фортепианных транскрипций, основанных на фольклорном материале, остается актуальным. В качестве примера можно привести сюиту сербского композитора Марко Тайчевича «Семь балканских танцев» (1927). В 3-й пьесе из этой сюиты сочетаются такие характерные черты, как лад с II и VI пониженными ступенями, движение параллельными квинтами, переменный

размер. А. Д. Алексеев также обращает внимание на то, что в фактуре пьесы заметно подражание звучанию народного ансамбля³⁷.

Обобщая вышесказанное, можно выделить следующие принципы работы с фольклорным материалом, характерные для европейской профессиональной музыки:

- 1) использование народных ладов;
- 2) приспособление гармонии к ладовым особенностям народной музыки;
- 3) имитация звучания народных инструментов;
- 3) полифонизация фактуры;
- 4) включение характерных ритмов и метрических особенностей (переменный размер, ритмически свободные эпизоды и др.);
- 5) использование вариационного принципа в формообразовании.

В заключении параграфа отметим, что эти принципы будут впоследствии применяться и китайскими композиторами при создании фортепианных транскрипций традиционной музыки, о чем будет более подробно рассказано в 3-м параграфе первой главы.

1.2. Становление и развитие жанра фортепианных транскрипций в Китае. Периодизация³⁸

В развитии профессионального музыкального творчества, исполнительства и педагогики Китая XX–XXI веков фортепианные

³⁷ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : в 3-х ч. М. : Музыка, 1982. Ч. 3. С. 177.

³⁸ Материалы данного раздела легли в основу статьи : Сы Цзяюй. Развитие и значение китайских фортепианных транскрипций в музыкальной педагогике КНР // Гуманитарное пространство : междунар. альм. 2021. Т. 10, № 3. С. 357-362.

транскрипции традиционной музыки сыграли заметную роль, способствуя формированию и мощному развитию китайской композиторской и исполнительской школы. Жанр фортепианной транскрипции в стране имеет 100-летнюю историю, истоки которой восходят к началу прошлого века.

Необходимо сразу оговориться, что в китайской музыкальной практике все произведения из области «музыка на музыку» обычно называют аранжировками³⁹. Однако, поскольку среди них есть немало виртуозных концертных пьес, в которых достаточно ярко проявляет себя авторская индивидуальность, представляется уместным использовать вместо этого жанровое определение «транскрипция», имея в виду, что данный термин может трактоваться и широко, а, следовательно, к непритязательным пьесам простой фактуры (с которых начиналась история китайской фортепианной музыки) также применим.

Процесс становления и развития китайских фортепианных транскрипций можно условно разделить на несколько этапов. Среди китайских музыковедов пока нет единого мнения относительно периодизации. Так, Чэнь Си выделяет следующие 4 этапа:

- 1) до основания Нового Китая (1949);
- 2) от основания Нового Китая до периода Культурной революции;
- 3) период Культурной революции;
- 4) с 1980-х годов до нашего времени⁴⁰.

Основанием для такой классификации автор считает стилистические особенности: так, по мнению Чэнь Си, до момента основания Нового Китая фортепианные транскрипции в основном представляли собой простые гармонизации песен. После 1949 года китайские композиторы начинают активно адаптировать западные техники к национальному музыкальному материалу, в результате чего гармонический язык произведений усложняется,

³⁹ Шитикова Р. Г., Ли Юнь. Музыкальная аранжировка... С. 50.

⁴⁰ Чэнь Си. О создании и преподавании фортепианной музыки, адаптированной из китайских народных песен / Хэбэйский пед. ун-т. Шицзячжуан, 2010. 40 с.

а масштаб увеличивается. В период Культурной революции форма фортепианных транскрипций становится более масштабной.

С 1980-х годов происходит значительное обновление и обогащение музыкального языка транскрипций, что связано с активным освоением композиторами современных западных композиторских техник. Это стало возможным благодаря снятию многих идеологических ограничений (вследствие провозглашения политики реформ и открытости).

В статье Ли Юнь «Фортепианная аранжировка в истории китайской музыки»⁴¹ приводится похожий вариант периодизации:

- эпоха от начала XX века до 1949 года (период до освобождения Китая и провозглашения КНР);
- первое время после освобождения;
- период культурной революции;
- период политики реформ и открытости⁴².

Необходимо отметить, что названные варианты периодизации коррелируют с историей становления и развития китайской фортепианной музыки в целом. Однако деление на этапы в данном случае тоже не отличается единообразием, так как разные исследователи руководствуются различными критериями.

В частности, Бянь Мэн в кандидатской диссертации «Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры» выделяет следующие этапы:

- 1) Истоки и зарождение;
- 2) Создание первых государственных музыкальных учреждений по европейской системе (1919–1937);
- 3) Военные годы (1937–1949);
- 4) В Китайской Народной Республике (1949–1966);

⁴¹ Ли Юнь. Фортепианная аранжировка в истории китайской музыки // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7, № 5А. С. 296–303.

⁴² В указанной статье используется термин «аранжировка», но это не меняет сути проблемы.

- 5) Период «Культурной революции» (1966–1976);
- 6) Новые пути (с 1976 г.)⁴³.

Практически такую же периодизацию предлагает Ян Хунбин в работе «Китайское фортепианное искусство»:

- 1) Зарождение фортепианной музыки Китая (до 1910-х годов);
- 2) Поиски «китайского стиля» (20–30-е годы XX века);
- 3) Развитие в военное время (1937–1949);
- 4) Период расцвета (1949–1966);
- 5) Период Культурной революции (1966–1976);
- 6) Всестороннее развитие фортепианной музыки Китая (1976–1996 до настоящего времени) – музыкальное образование, творчество и др.⁴⁴.

Очевидно, что оба приведенных выше варианта периодизации в значительной степени «привязаны» к общественно-политическим событиям, которые, действительно, оказывали сильное влияние на культурную жизнь Китая. По тому же принципу построены периодизации развития жанра фортепианной транскрипции, предлагаемые Чэнь Си и Ли Юнь, – не случайно в обоих вариантах временные рамки периодов совпадают.

Однако возможен и другой подход. Так, музыковед Чэнь Шуюнь, основываясь на концепции Г. С. Кнабе о трех уровнях восприятия иной культуры (заимствование отдельных элементов, воздействие и поглощение)⁴⁵, предлагает следующую периодизацию развития китайского фортепианного искусства:

- 1) 1915 до 1950-х;
- 2) 1950-е–1970-е;

⁴³ Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1994.

⁴⁴ Ян Хунбин. Китайское фортепианное искусство. Пекин : Изд-во университета Цинхуа, 2012. 309 с.

⁴⁵ Кнабе Г. С. Русская античность: содерж., роль и судьба антич. наследия в культуре России : прогр.-конспект лекц. курса. М. : Музыка, 1999. 238, [1] с.

3) 1980-е–2010-е годы⁴⁶.

Учитывая все приведенные выше варианты и основываясь на анализе стилистических особенностей китайских фортепианных транскрипций, созданных в разные годы, представляется возможным предложить следующий способ периодизации процесса становления и развития жанра фортепианной транскрипции в Китае:

- 1) 1915–1920-е годы – период зарождения;
- 2) 1930-е–1950-е годы – период развития;
- 3) 1960-е–1970-е годы – период расцвета жанра;
- 4) с 1980-х годов до настоящего времени – развитие жанра в условиях значительного обновления музыкального языка.

Основанием для данной периодизации являются в основном стилистические характеристики китайских фортепианных транскрипций, созданных в разные годы, в том числе степень самостоятельности художественных решений (по отношению к зарубежной музыке) и органичность соединения западных композиторских приемов с особенностями традиционной китайской музыки. При этом частично отражено и влияние на развитие жанра социально-политических событий.

Так, ранние образцы китайских фортепианных транскрипций (1915–1920-е годы) отличаются подражательным характером (по отношению к европейской музыке) и незамысловатыми художественными приемами – как правило, это мелодии с простейшей гармонизацией. Но уже в 1930-е годы (начало 2-го периода) появляется ряд произведений, отличающихся зрелостью композиторской техники и значительной художественной ценностью. Среди них – Малая флейта для пастушка Хэ Лутина. Процесс освоения зарубежного опыта и попытки соединения с особенностями китайской традиционной музыки продолжают и в последующие десятилетия.

⁴⁶ Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2020. С. 15.

К 1960-м годам китайские композиторы накопили уже достаточно большой опыт для того, чтобы создавать масштабные и художественно ценные фортепианные произведения в китайском стиле. Кроме того, важную роль в интенсивном развитии жанра в 1960-е–1970-е годы сыграло то, что в условиях многочисленных жестких ограничений в период Культурной революции транскрипция была одним из немногих жанров, в котором китайские композиторы могли реализовать свои творческие устремления.

Что касается последнего этапа, то он практически совпадает во всех приведенных выше периодизациях. Это объясняется тем, что вследствие провозглашения политики реформ и открытости для китайских музыкантов вновь стали возможными активное изучение современных западных произведений и интенсивный обмен опытом с зарубежными коллегами, что привело к значительному обновлению музыкального языка.

Рассмотрим более подробно каждый из этапов развития китайских фортепианных транскрипций.

1. *Период зарождения фортепианных транскрипций.* История развития фортепианных транскрипций в Китае берет начало в 1910-х годах. Точкой отсчета в развитии жанра принято считать 1915 год, когда композитор Чжао Юаньжэнь опубликовал в «Научном журнале» произведение «Марш мира». В этом сочинении китайские мелодии сопровождаются гармонизацией, основанной на закономерностях европейской гармонической системы. Есть также сведения о том, что двумя годами ранее, во время учебы в США, Чжао Юаньжэнь исполнял на клавишных инструментах свою аранжировку китайской песни «Синцзяньские волны»⁴⁷.

Еще одно произведение, автором которого стал Шэнь Янтянь, было опубликовано в 1921 году в «Музыкальном журнале». Оно также

⁴⁷ Чэнь Си. О создании и преподавании фортепианной музыки, адаптированной из китайских народных песен. С. 20–21.

представляло собой народные мелодии с простым аккомпанементом в левой руке⁴⁸.

2. Период развития фортепианных транскрипций (1930-е – 1950-е годы). В сочинениях рассматриваемого периода происходит интеграция национальной и зарубежной музыкальных традиций. Это время накопления опыта создания произведений для фортепиано, развития пианистической техники, что способствовало процветанию китайской фортепианной транскрипции.

Важным событием для китайской фортепианной музыки стал конкурс на лучшее сочинение в китайском стиле, идея которого принадлежала русскому композитору и пианисту А. Н. Черепнину, который в 1934–1938 годах жил и работал в Китае. Разносторонняя деятельность Черепнина сыграла весьма важную роль в развитии китайской фортепианной музыки. Будучи почетным профессором Шанхайской консерватории, композитор в педагогических целях создал такие инструктивные произведения, как «Учебное пособие по пентатонике для фортепиано» и «Технические упражнения на основе пентатонической гаммы». Кроме того, он написал «Пять концертных этюдов», в которых отразились его впечатления от музыки Китая.

После организованного им конкурса Черепнин также основал в Токио музыкальное издательство, где печатались произведения молодых китайских авторов⁴⁹. Его учениками были Хэ Лутин, Цзян Динсянь, Лю Сюэань, Чэнь Тяньхэ и другие известные в Китае композиторы. Даже уехав из страны, Черепнин продолжал поддерживать китайских музыкантов.

Первую премию на упомянутом выше конкурсе фортепианных произведений в китайском стиле завоевала пьеса Хэ Лутина «Малая флейта

⁴⁸ Там же. С. 21.

⁴⁹ *Пенфей Сунь, Мин Мин Лян. Черты китайского стиля в произведении А. Н. Черепнина «Пять концертных этюдов» (Op. 52) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 49. С. 87. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/cherty-kitayskogo-stilya-v-proizvedenii-a-n-cherepnina-pyat-kontsertnyh-etyudov-or-52>. (дата обращения: 03.02.2022).*

для пастушка». Наградами также были отмечены «Музыка пастушка», написанная Лао Чжичэном, и «Колыбельная» Цзян Динсяня.

Данные произведения свидетельствуют о поисках путей органичного синтеза национального музыкального материала и западных приемов композиции. В частности, в «Малой флейте для пастушка», в отличие от ранних опытов обработок народных песен, Хэ Лутин использовал полифонический склад – крайние части пьесы (написанной в трехчастной форме) представляют собой двухголосный контрапункт. В целом можно сказать, что конкурс полностью выполнил свою задачу: он воодушевил китайских музыкантов и стал хорошим стимулом для поисков национального стиля, сочетающего в себе китайские и европейские черты.

В качестве примера удачного соединения западной и китайской музыкальных традиций назовем Третью фортепианную сонату «Пейзаж Цзяннань», созданную Цзян Вэнье в 1945 году. Соната стала образцом адаптации древней песни «Лунная ночь Сюнь Ян», написанной для национального струнного инструмента пипы. Композитор сохранил мелодическую структуру оригинальной песни, используя в аранжировке различные приемы имитации традиционного инструмента, что позволяет слушателю представить прекрасный пейзаж Цзяннань.

Исследователь творчества Цзян Вэнье Шао Ян подчеркнул, что «стиль эстетики его произведения характеризуется движением вперед, новаторством и всесторонностью. Здесь имеется в виду, что, взяв за основу жанр западной музыки (сонату), Цзян соединил его с прекрасной традиционной музыкой Китая»⁵⁰. Третья фортепианная соната «Пейзаж Цзяннань» стала значимым произведением, основанным на традиционной музыке, и заняла прочное место в репертуаре китайских пианистов.

Необходимо назвать также пьесу «В том далеком месте» Сан Туна (1947). Данное произведение интересно тем, что впервые в китайской музыке

⁵⁰ *Шао Ян*. Третья фортепианная соната Цзян Вэнье и ее национальные истоки // Университетский научный журнал. 2020. № 56. С. 139.

здесь применена техника свободной атональности. Композитор отказывается от терцовой структуры аккордов и часто применяет кварто-тритоновые сочетания в гармонии. Пьеса отличается также богатой и разнообразной фортепианной фактурой.

После провозглашения Китайской Народной Республики в 1949 году китайское искусство и культура получили надежную поддержку со стороны государства, а фортепианное искусство – возможность для более широкого развития. Это время стало периодом подъема китайских фортепианных транскрипций и появления многих превосходных произведений, среди которых: «Размышления о весне» Чэнь Пэйсюня, «Песни рыбака» Ма Сикуна, «Семь народных песен Внутренней Монголии» Сан Туна, «История синего цветка» Е Лушэна и др.

Китайские фортепианные транскрипции названного периода имеют большую художественную ценность, чем более ранние. Поиск новых средств выразительности и приемов композиторской техники позволил китайским авторам удачно соединить европейский музыкальный опыт и национальные музыкальные традиции в своих фортепианных сочинениях.

3. Период расцвета жанра фортепианной транскрипции (1960-е – 1970-е годы). Начало 1960-х годов отмечено появлением таких произведений, как «Счастливый урожай» Дин Шаньдэ (1962), «Небо в освобожденном районе» Чу Ванхуа (1963), «Фантазия красной гвардии Хунху» Цюй Вэя (1964). В них композиторы продолжают развивать художественные приемы, найденные в предыдущие годы.

Дальнейшее развитие жанра фортепианной транскрипции связано с периодом Культурной революции, которая заметно осложнила развитие искусства в стране, фортепианной музыки особенно. В этот период было уничтожено множество литературных и музыкальных произведений. Фортепианное исполнительство (поскольку фортепиано – западный инструмент) попало под запрет. Однако исполнение Инь Чэнцзуном своей

фортепианной транскрипции по мотивам яньбань-спектакля⁵¹ «Красный фонарь» вызвало настоящую сенсацию. Произведение было высоко оценено Мао Цзэдуном, и фортепианная музыка в стране получила новую жизнь⁵².

После этого Инь Чэньцзуну было предложено сделать фортепианную транскрипцию кантаты Сянь Синхэя «Река Хуанхэ». Фортепианный концерт «Река Хуанхэ», созданный Инь Чэньцзуном в сотрудничестве с композиторами Лю Чжуаном, Чу Ванхуа, Шэн Лихуном, Ши Шучэном и Сюй Фейпином, был исполнен с большим успехом. Произведение также оказало значительное влияние на развитие жанра фортепианного концерта в Китае⁵³.

Как отмечает Чэнь Шуюнь, концерт «Река Хуанхэ», все части которого имеют программные заголовки, по сути, является транскрипцией одноименной кантаты⁵⁴. Таким образом, можно сказать, что именно благодаря жанру транскрипции фортепианная музыка в Китае смогла сохраниться и развиваться. Данный жанр стал важнейшей формой творческого самовыражения китайских музыкантов. Несмотря на то что во многих произведениях, в соответствии с требованиями времени, присутствовала политическая тематика, в области музыкального языка продолжается процесс органичной интеграции творческих традиций национальной культуры с достижениями западной музыки.

Как отмечает Чэнь Си, именно в это тяжелое для искусства время полностью формируется уникальный китайский стиль. Многие композиции, завоевавшие впоследствии всемирную популярность, были созданы в период Культурной революции. Среди них «Звуки флейты и барабана на закате»

⁵¹ «Яньбань-спектакли – это произведения на политическую тематику, созданные в духе национальных музыкальных драм, которые имели черты преемственности с ними в языковом отношении». См.: Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков... С. 55.

⁵² Чэнь Си. О создании и преподавании фортепианной музыки, адаптированной из китайских народных песен. С. 26–27.

⁵³ Го Хао. Эволюция концерта для фортепиано с оркестром в китайской музыке : 17.00.02 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2018.

⁵⁴ Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков... С. 50.

Ли Иньхая (1975), «Отражение Луны в источнике» Чу Вануха (1972), «Сотни птиц поклоняются Фениксу», а также цикл «Четыре народные песни Северной Шэньси» Ван Цзяньчжона (1973) и другие.

4. *Период с 1980-х годов по настоящее время.* Этот период характеризуется уменьшением количества фортепианных транскрипций и появлением новых художественных форм. Благодаря накопленному опыту синтеза национальных традиций и приемов западной музыки китайские композиторы смогли быстро освоить современные западные композиторские техники, и фортепианная транскрипция стала более новаторской, чем раньше.

Среди транскрипций, созданных в этот период, необходимо отметить сюиту «Впечатление от Южного Китая» Чжу Цзяньера, «Танец золотой змеи» Вэй Тинге, «Угадай мелодию» Чэнь И, «Счастливый пастушок» Хуан Хувэя, «В том далеком месте» и «Жасмин» Чу Ванхуа.

Благодаря неустанному поиску и творческой активности профессионалы и музыканты-любители создали большое количество выдающихся фортепианных произведений с ярко выраженным китайским стилем. Заметную долю среди них заняли транскрипции традиционной музыки. Эти сочинения значительно обогатили содержание национальную фортепианную литературу и способствовали расширению учебного репертуара китайских пианистов.

1.3. Роль традиционных жанров в китайской фортепианной транскрипции. Стилиевые черты⁵⁵

Фортепианные транскрипции, основанные на фольклорном материале, имеют важное значение не только для китайской музыки, написанной для этого инструмента, но и в целом для музыкальной культуры страны. Среди музыковедов распространено мнение, что «развитие фортепианной музыки в Китае является воплощением развития современной китайской музыки»⁵⁶. Глубокое изучение национального фольклора помогло композиторам создать в фортепианных произведениях неповторимый стиль, который отличается сочетанием элементов национальной музыки, хорошо знакомой китайской аудитории, с западными техниками композиции.

Гармония. Одной из наиболее сложных проблем формирования национального фортепианного стиля стало противоречие между гармонической природой инструмента и линейностью китайской народной музыки. Как пишет Ли Линцзюнь, «по своим основным параметрам фортепиано, как темперированный, многозвучный, полифонический, многотембровый инструмент, совершенно не соответствует традиционной китайской ментальности»⁵⁷.

Можно также сказать, что возникшие трудности явились следствием фундаментальных различий, существующих между принципами

⁵⁵ Материалы данного раздела легли в основу статьи : *Си Цзяюй*. Гармонические и композиционные особенности фортепианной транскрипции Ван Цзяньчжона «Сотни птиц поклоняются Фениксу» // *Bulletin of the International Centre of Art and Education = Бюллетень Междунар. центра «Искусство и образование»* : электрон. науч.-метод. журн. теории, методики и практики худож. образования и эстет. воспитания. 2021. № 3. С. 222–237. URL: <http://www.art-in-school.ru/bul/2021-3.pdf> (дата обращения: 09.05.2022).

⁵⁶ *Чэнь Си*. О создании и преподавании фортепианной музыки, адаптированной из китайских народных песен. С. 33.

⁵⁷ *Ли Линцзюнь*. История развития фортепиано в Китае: пед. аспект // *Современное педагогическое образование*. 2019. № 4. С. 128.

музыкального мышления, сформировавшимися в разных культурах: традиционной китайской и европейской профессиональной (классического периода). Как указывают исследователи, перенимая европейский музыкальный опыт, китайские мастера поначалу ориентировались на классико-романтические произведения⁵⁸. Однако нормы музыкального мышления, на которые опирается китайская традиционная музыка, во многом противоречат тем, которые сложились в творчестве западных композиторов в классическую эпоху.

В частности, в ладовом отношении для китайской народной музыки наиболее характерна пентатоника. При этом своеобразие лада определяется в большей степени не количеством ступеней, а их соотношением друг с другом. Как пишет Дин Фейфей, в китайской музыке встречаются и шестиступенные звукоряды, но в мелодиях, основанных на таких звукорядах, ладовой основой все равно является пентатоника, а ее «ядром», в свою очередь, служит трихорд, состоящий из большой секунды и малой терции⁵⁹.

Очевидно, что такая ладовая структура сильно отличается от европейского мажора и минора, где опорой служит тоническое трезвучие. Поэтому, как пишет Чжан Сяньлян, «в 50-е гг. XX в. китайские композиторы отказались от полного заимствования классической западной гармонии и стали применять видоизмененные аккорды, соответствующие мелодическому стилю пентатоники»⁶⁰. В частности, стремлением отразить ладовое своеобразие национальной музыки в фортепианных произведениях обусловлено применение в фортепианных транскрипциях китайских композиторов (Ван Цзяньчжона, и др.) аккордов без терцового тона, а также созвучий нетерцовой структуры.

⁵⁸ Чжан Сяньлян. Авторское мышление современных китайских композиторов как сочетание элементов традиционной китайской музыки и западной композиторской техники // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусства пед. аспект // Современное педагогическое образование. 2017. № 2 (28). С. 118–126.

⁵⁹ Дин Фейфей. О национальных особенностях фортепианных произведений Ван Цзяньчжона // Журнал университета Вэйфан. Шаньдун, 2011. Вып. 1. С. 41–43.

⁶⁰ Чжан Сяньлян. Авторское мышление современных китайских композиторов как сочетание элементов традиционной китайской музыки... С. 123.

Кроме того, если европейская гармоническая система, которая используется в произведениях западных композиторов классическо-романтической эпохи, основана на функциональных связях аккордов, то традиционной китайской музыке свойственны линейные, мелодические закономерности. Поэтому композиторам прошлого столетия пришлось проявить незаурядную изобретательность, чтобы сочетать эти национальные особенности с западными гармоническими закономерностями.

Одним из тех, кому это блестяще удалось, стал Ван Цзяньчжон. Не случайно Ли Юнь сравнивает его роль в китайской музыке с той, которую сыграл М. Глинка и композиторы «Могучей кучки» в русской музыкальной культуре⁶¹.

Ван Цзяньчжон был знаком с традиционной китайской музыкой не понаслышке. В 1950-х–1960-х годах он неоднократно ездил в фольклорные экспедиции, собирая и записывая народную музыку⁶². Результатом его работы явились произведения для фортепиано, которые стали образцом органичного синтеза китайских и европейских закономерностей музыкального мышления. В частности, композитору удалось создать гармонический язык, который соответствует ладовым особенностям китайской народной музыки.

Кроме того, китайские композиторы осваивали и неклассические модели звуковысотных систем. Так, в 1947 году появляется пьеса Сан Туна «В том далеком месте», которая стала первым китайским произведением, написанным в технике свободной атональности.

В транскрипции Чэнь Минчжи «Восемь фортепианных пьес» (1982) фольклорный музыкальный материал объединен 12-тоновой техникой композиции. Нередко применяются политональные эффекты (например, во второй и третьей частях сюиты Гун Яоняна «Четыре китайские народные песни»).

⁶¹ Ли Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2019. С. 81.

⁶² Ло Ганцин. Анализ национального стиля фортепианных произведений Ван Цзяньчжона // Искусство исследования. Фуцзянь, 2013. Вып. 2 (38). С. 77–79; Дин Фейфей. О национальных особенностях фортепианных произведений Ван Цзяньчжона...

Структура аккордов. Как отмечает Чжан Сяньлян, структура аккордов в традиционной китайской музыке «преимущественно представляет собой сочетание кварт, квинт и секунд»⁶³. Такого рода созвучия чрезвычайно часто можно встретить в фортепианных транскрипциях традиционной музыки (примеры 1 и 2).

Пример 1. Чжу Цзяньер. Впечатления от Южного Китая. Танец цветов



Пример 2. Е Лушэн. История синего цветка



Также в фортепианных транскрипциях китайских композиторов часто используются аккорды, не включающие терцовый тон (состоящие из квинты и кварты; пример 3).

Пример 3. Ли Инхай. Звуки флейты и барабана на закате



⁶³ Чжан Сяньлян. Авторское мышление современных китайских композиторов как сочетание элементов традиционной китайской музыки и западной композиторской техники. С. 124.

По словам Ван Цзяньчжона, применение таких аккордов в пьесе «Сотни птиц поклоняются Фениксу» было вызвано стремлением передать на фортепиано звучание дуэта соны и шена⁶⁴.

Кроме того, в композиции «Сотни птиц поклоняются Фениксу» (см. Приложение 1) часто встречаются аккорды нетерцовой структуры. Так, уже в первом такте наряду с квинто-квартовыми аккордами и минорным трезвучием звучит аккорд $\text{cis}^1\text{-fis}^1\text{-gis}^1\text{-h}^1\text{-cis}^2\text{-fis}$ (пример 4).

Пример 4. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу



Во втором разделе произведения значительную роль играют кварто-секундовые созвучия e-fis-h и e-fis-h-cis .

При этом важной особенностью гармонического колорита пьесы являются моменты синтеза принципов структурной организации аккордов, заимствованных из западной и традиционной китайской музыки. Так, на первую долю 7-го такта приходится аккорд $\text{A-e-a-cis}^2\text{-gis}^2\text{-cis}^3$, который, с одной стороны, можно трактовать как сочетание двух квинто-квартовых созвучий, а с другой – как особое расположение аккорда терцовой структуры (Б. маж.7; см. пример 4).

В тактах 132–160 используется распространенный прием западного многоголосия – гармоническая фигурация, но она движется как по звукам

⁶⁴ Ло Ганцзинь. Анализ национального стиля фортепианных произведений Ван Цзяньчжона.

трезвучий, так и аккордов нетерцовой структуры и пентатонного звукоряда (примеры 5 и 6).

Пример 5. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу



Пример 6. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу



Такие гармонические и фактурные приемы, с одной стороны, обогащают звучание народной мелодии, а с другой – позволяют создать национальный стиль в области фортепианной музыки.

Функциональность. В фортепианных транскрипциях китайские авторы не буквально копируют манеру народного музицирования, а, как правило, соединяют ее с некоторыми закономерностями европейского гармонического мышления. Поэтому функциональные связи между аккордами присутствуют, но они гораздо слабее, чем это обычно бывает в рамках европейской гармонической системы, что, безусловно, объясняется стремлением композитора сохранить национальную специфику при перенесении народного музыкального материала в область фортепианной музыки. В пьесе «Сотни птиц поклоняются Фениксу» Ван Цзяньчжона это качество проявляется, в частности, в ослаблении тяготения доминанты в тонику.

Так, вместо традиционных для западной классической музыки V_{53} , V_7 или VII_7 (или их обращений) роль доминанты в данном произведении часто выполняет созвучие, состоящее из двух квинто-квартовых аккордов: H_1 – Fis –

$H-fis^1-cis^2-fis^2$ (впервые он появляется во втором такте, см. пример 4). Данный аккорд не создает сильного тяготения в тонику, поскольку, во-первых, лишен вводного тона, а во-вторых, его можно трактовать как полифункциональное созвучие – наложение на доминанту (квинто-квартовый аккорд V ступени) аккорда из сферы субдоминанты (квинто-квартовый аккорд II ступени).

Если для классической европейской музыки настойчивое утверждение тоники характерно для заключительных, кодовых разделов музыкальных произведений, то в данной композиции такой прием встречается и в экспозиционных, и в развивающих участках формы. Например, во втором разделе произведения (*Allegro vivace*) тоника звучит сначала в окончании каждого четырехтакта (тт. 29–40), а затем и каждого двутакта (тт. 41–44; пример 7).

Пример 7. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу

Allegro vivace

В четвертом разделе (*Poco meno mosso*) оборот, утверждающий тонику, звучит сначала в каждом такте (187-й и 188-й), затем он занимает два такта (189–190), затем полтора (с вариантным повторением, тт. 191–193), затем четыре такта (194–197; пример 8).

Пример 8. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу



Характерно также, что произведение не содержит активного модуляционного развития, часто многократно повторяются одни и те же гармонические обороты и последовательности. Так, в первом разделе произведения после изложения начального восьмитакта следует несколько вариантных повторов его второго предложения (с сохранением гармонии). Также во втором и четвертом разделах композиции многократно проводится одна и та же тема, причем гармоническая последовательность, на которой она основана, существенно не меняется (такты 51–62, 64–75, 132–146, 148–159). Та же тема с той же гармонией еще дважды в разных вариантах повторяется в четвертом разделе.

Однако гармонические контрасты в произведении все же есть. Например, важную роль в разделе *Allegro vivace* играет сопоставление эпизодов, где преобладают аккорды терцовой структуры, с теми, которые основаны на кварто-секундовых созвучиях.

Ритм. Как отмечают исследователи, в ритмическом отношении для традиционной китайской музыки не характерен регулярно-акцентный метроритм, свойственный европейской классической музыке. Очень распространенным приемом является свободное в ритмическом отношении, импровизационное исполнение⁶⁵. Эти черты ритмической организации также нашли отражение в фортепианных транскрипциях традиционной музыки.

⁶⁵ Ло Ганцинъ. Анализ национального стиля фортепианных произведений Ван Цзяньчжона; Ян Лили. Исследование национальных особенностей китайских фортепианных

Например, в 1-й пьесе из сюиты Сан Туна «Семь народных песен Внутренней Монголии» («Траурная песня») используется переменный размер (пример 9).

Пример 9. Сан Тун. Семь народных песен Внутренней Монголии.

Траурная песня

Andante parlando

p espress.

pp

pp

В другой пьесе из того же цикла – «Тоска по дому» – композитор с помощью фразировочных лиг и группировки длительностей создает эффект скрытой полиметрии, так как акценты и группировка в нижнем голосе не совпадают с выписанным метром (пример 10).

Пример 10. Сан Тун. Семь народных песен Внутренней Монголии.

Тоска по дому

Moderato tranquillo

pp

p

poco rit.

a tempo

poco rit.

mf

a tempo

Первый раздел пьесы Ли Инхая «Звуки флейты и барабана на закате» содержит ремарку *Tempo a piacere*. Вместо сплошных тактовых черт используются пунктирные (в моментах смысловых цезур; пример 11).

Пример 11. Ли Инхай. Звуки флейты и барабана на закате

The image shows a musical score for piano and bass. The tempo is marked *Tempo a piacere*. The score includes dynamic markings such as *mp*, *m.d.*, *p*, *pp*, and *mf*. Performance instructions include *poco meno mosso accel.* and *poco a poco*. The notation features dotted lines indicating caesuras and slurs over phrases.

Интересно, что, несмотря на отсутствие размера и сплошных тактовых черт, в 3-й строчке пунктирная тактовая черта оказывается внутри группы из 4-х восьмых, объединенных одним ребром. Вероятно, таким образом композитор хочет подчеркнуть ритмическую свободу и стремится избежать спонтанного возникновения в процессе исполнения регулярно-акцентного метроритма в данном фрагменте (пример 12).

Пример 12. Ли Инхай. Звуки флейты и барабана на закате

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part features a dotted line indicating a caesura within a group of four eighth notes. The bass part has a similar dotted line. The score is marked with a dynamic of *p*.

Центральный раздел транскрипции Ван Цзяньчжона «Сотни птиц поклоняются Фениксу» записан мелкими длительностями без тактовых черт, что указывает на необходимость ритмически импровизационного исполнения (пример 13).

Пример 13. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу



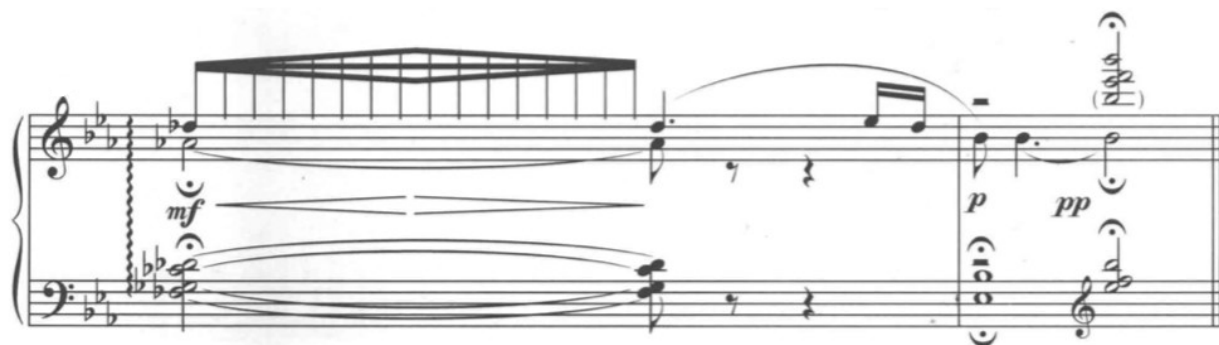
Помимо этого, эпизод *Tempo rubato*, также предполагающий вариативное исполнительское прочтение ритма, есть на грани четвертого и пятого разделов, а во втором и четвертом встречается переменный размер.

Третья часть сюиты Чжу Цзяньера «Впечатления от Южного Китая» снабжена ремаркой *senza misura, con rubato*. Смысловые цезуры в этой части обозначены пунктирными тактовыми чертами. Ритм в большей части пьесы также свободный, о чем говорят обозначения *ad libitum*, *accelerando*, *ritenuto* и др., сопровождающие пассажи, выписанные ровными длительностями (пример 14).

Пример 14. Чжу Цзяньер. Впечатления от Южного Китая. Песня любви

В конце пьесы встречается современное нотографическое обозначение ускорения с последующим замедлением, играющееся на одном звуке (пример 15).

Пример 15. Чжу Цзяньер. Впечатления от Южного Китая. Песня любви



Имитация тембров китайских народных инструментов. Подражание различным народным инструментам является одним из наиболее распространенных приемов в фортепианных транскрипциях китайских композиторов, так как помогает созданию в музыке яркого национального колорита. Например, в пьесе «Отражение луны в источнике» Чу Ванхуа имитируется звучание эрху. В среднем разделе пьесы Хэ Лутина «Малая флейта для пастушка» отражено звучание поперечной флейты (ди), при игре на которой часто используются морденты (пример 16).

Пример 16. Хэ Лутин. Малая флейта для пастушка



В транскрипции Ли Инхая «Звуки флейты и барабаны на закате» можно заметить подражание игре на пипе, флейте (сяо), гучжене, барабане. Уже в самом начале произведения репетиционные повторения звука h с характерными двойными форшлагами и последующим ускорением

(очевидно, переходящим в дробь) вызывают недвусмысленные ассоциации с игрой на барабане (см. пример 11).

Также в данном произведении, оригиналом которого является старинная инструментальная композиция для пипы, воспроизведены различные приемы игры на этом инструменте, в том числе «постукивание» и «укол»⁶⁶ (пример 17).

Пример 17. Ли Инхай. Звуки флейты и барабана на закате



Одним из наиболее распространенных приемов игры на гучжене является глиссандо – быстрое перебирание струн правой рукой⁶⁷. Имитация этого приема также встречается в пьесе «Звуки флейты и барабана на закате» (пример 18).

Пример 18. Ли Инхай. Звуки флейты и барабана на закате



Сходные приемы используются и в других произведениях (пример 19).

⁶⁶ Сюй Цинлин. Имитация звучания щипковых народных инструментов в сочинениях современных китайских композиторов // *Chronos*. 2020. № 9 (47). С. 41.

⁶⁷ Там же. С. 42.

Пример 19. Ван Цзяньчжон. Цветные облака бегут за луной



Основным объектом имитации в транскрипции Ван Цзяньчжона «Сотни птиц поклоняются Фениксу» является сона, которая солирует в фольклорном оригинале. Кроме того, как уже говорилось выше, кварто-квинтовые аккорды в первом разделе являются результатом имитации на фортепиано дуэта соны и шена.

Помимо этого, по мнению Ло Ганцин⁶⁸, в заключении пьесы композитор воспроизводит характерные эффекты игры на национальных ударных инструментах: «куан» ("𦉳") и «сай» ("𦉳")⁶⁹ (пример 20).

Пример 20



Звучание ударных инструментов имитируется и в пьесе Цюй Вэя «Цветочный барабан» (пример 21).

⁶⁸ Ло Ганцин. Анализ национального стиля фортепианных произведений Ван Цзяньчжона.

⁶⁹ Куан (𦉳) – буквально: «дребезжание» – звук, издаваемый столкновением двух ударных инструментов. Сай (𦉳) – звук, создаваемый трением двух тарелок друг о друга.

Пример 21. Цюй Вэй. Цветочный барабан



Следовательно, пианисту, исполняющему китайские фортепианные транскрипции, необходимо иметь четкое представление о звучании народной инструментальной музыки. Отметим также, что некоторые композиторы-пианисты владели также навыками игры на народных инструментах. Так, Чу Ванхуа некоторое время обучался игре на эрху под руководством известного исполнителя Чэнь Чжэньдо⁷⁰. Ли Инхай в детстве самостоятельно научился играть на нескольких народных инструментах⁷¹.

Мелизмы. Влиянием народного музицирования обусловлено такое качество китайских фортепианных транскрипций, как обилие мелизмов. Их широкое применение, как считают исследователи, прежде всего связано с переносом в область фортепианной музыки характерных приемов игры на народных инструментах⁷². Так, например, в транскрипции «Сотни птиц поклоняются Фениксу» Ван Цзяньчжона многочисленные форшлаги, морденты, трели служат для имитации звучания соны – инструмента, солирующего в народном оригинале произведения (пример 22).

⁷⁰ *Цюй Ва.* Фортепианные транскрипции китайских композиторов на темы из национальной инструментальной музыки 1970-х годов // Сравнительное искусствознание – XXI век : сб. статей и материалов / Рос. ин-т истории искусств. СПб. : Изд-во Рос. ин-та истории искусств, 2015. Вып. 1. Ч. 2: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания. С. 76.

⁷¹ *Ли Линцзюнь.* Фортепианная музыка современного китайского композитора Ли Инхая для детей : пед. и метод. аспекты // Современная наука : актуальные проблемы теории и практики. Сер. : Гуманитарные науки. 2020. № 1 (янв.). С. 68–73. URL: <http://www.nauteh-journal.ru/files/63885035-e19a-44a2-8cd4-d2c39758f669> (дата обращения: 20.01.2022).

⁷² *Жэнь Юань.* Художественные особенности и преподавание декоративных тонов в фортепианных адаптациях из китайской инструментальной музыки // Национальный китайский основной журнал. 2011. Вып. 8. С. 393–395; *Чжан И.* Краткий отчет об исполнительских характеристиках китайских фортепианных адаптаций // Журнал Шаньдунского университета искусств. Шаньдун, 2005. Вып. 3. С. 49–50.

Пример 22. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу



В свою очередь, сона в данном произведении подражает звукам природы: пению различных птиц, стрекоту цикад и т. д.

В транскрипции Ван Цзяньчжона «Три полосы цветения сливы» октавные форшлаги в низком регистре помогают симитировать тембр гуциня (пример 23).

Пример 23. Ван Цзяньчжон. Три полосы цветения сливы



Однако применение мелизмов может быть и не связано напрямую с имитацией какого-либо конкретного народного инструмента. Дело в том, что разнообразная орнаментика является одной из основополагающих черт стиля Жун-цянь, характерного для китайской музыки в целом, как вокальной, так и инструментальной⁷³. Как отмечает Ли Юнь, Ван Цзяньчжон принадлежит к числу композиторов, на высоком уровне владевших характерными приемами стиля Жун-цянь⁷⁴.

Принципы формообразования. Формообразование в западной классической музыке во многом определяется гармоническими закономерностями. Соответственно, в условиях отсутствия сильных функциональных связей, что характерно для произведений китайских

⁷³ Понятие «Жуй-цянь» введено китайским музыковедом Юй Хуэйюнем. См.: Ли Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления... С. 95.

⁷⁴ Там же. С. 96.

композиторов в национальном стиле, заимствование классических форм западной музыки также не будет органичным. Более естественным является использование структур и методов работы с музыкальным материалом, свойственных народному музицированию.

В то же время композиторы, как и в области гармонии, как правило, не копируют структуры первоисточника, а соединяют принципы формообразования китайской традиционной музыки с западными. Так, в транскрипции Ли Инхая «Звуки флейты и барабана на закате» по сравнению с первоисточником сокращено количество частей и усилены контрасты между ними. По мнению Цюй Ва, это сделано для того, чтобы облегчить восприятие произведения слушателям, не привыкшим к восточно-медитативной музыке⁷⁵.

Чжан Сяньлян считает, что слабость функциональных связей между аккордами является причиной того, что формообразование в китайской музыке определяется чередованием разделов с разным темпо-ритмом⁷⁶. Ян Лили говорит о том, что для китайской музыки характерно «поэтапное и взаимосвязанное постепенное развитие», а основным методом формообразования называет «принцип наследования и трансформации»⁷⁷. Цю Ханьцзы пишет, что природе национального музыкального материала наиболее органично соответствует метод варьирования⁷⁸.

Все эти особенности можно проследить в транскрипции Ван Цзяньчжона «Сотни птиц поклоняются Фениксу». Произведение состоит из пяти разделов. В центре находится эпизод импровизационного характера, записанный без тактовых черт. Окружают его две пары разделов, основанных на регулярно-акцентном метроритме и соединенных между собой

⁷⁵ Цюй Ва. Фортепианные транскрипции китайских композиторов на темы из национальной инструментальной музыки 1970-х годов... С. 76.

⁷⁶ Чжан Сяньлян. Авторское мышление современных китайских композиторов как сочетание элементов традиционной китайской музыки и западной композиторской техники. С. 124.

⁷⁷ Ян Лили. Исследование национальных особенностей китайских фортепианных аранжировок Ван Цзяньчжона.

⁷⁸ Цю Ханьцзы. Анализ фортепианной адаптации китайской национальной культуры // Журнал Хунаньского университета. Цзянсу, 2020. Вып. 3. С. 81–84.

по принципу темпового контраста: Moderato – Allegro vivace и Poco meno mosso – Prestissimo. Таким образом, можно сказать, что композиционный профиль произведения в значительной степени определяется изменениями ритма и темпа.

Композитор также использует масштабнo-тематические структуры, характерные для народной музыки. Так, Ло Ганцинъ отмечает использование «джуджу шуан» – структуры, которая заключается в повторении мелодической фразы в виде своеобразного «эха»⁷⁹. Этот прием использован, например, при видоизмененном повторе материала 5–8 тактов в 9–12 тактах.

Также можно сказать, что самые разнообразные способы варьирования тематического материала являются основным методом организации музыкального процесса в данной композиции. Выше уже говорилось о том, что в первом разделе композиции после изложения начальной темы (12 тактов) следует несколько вариантных повторов ее второго предложения (с сохранением гармонии).

Второй, наиболее развернутый раздел произведения (Allegro vivace) также основан на вариационном методе работы с музыкальным материалом. В целом этот раздел состоит из пяти эпизодов, четвертый и пятый из которых являются вариантами второго и третьего соответственно. Такую структуру можно отобразить схемой abc_1c_1 . Кроме того, внутри каждого эпизода также происходит варьирование музыкального материала.

Так, начальная фраза первого эпизода (тт. 29–32) сначала дважды вариантно повторяется (в тт. 33–36 и 37–40), затем из нее вычленяются однотоковые мотивы (тт. 41–42), а образовавшаяся из них двутактовая фраза повторяется октавой ниже (тт. 43–44).

Далее следует эпизод *b*, основанный на новом материале, который некоторые исследователи называют «средней темой»⁸⁰ (пример 24).

⁷⁹ Ло Ганцинъ. Анализ национального стиля фортепианных произведений Ван Цзяньчжона // Искусствоведение. Фуцзянь, 2013. Вып. 2 (38). С. 77–79.

⁸⁰ Там же.

Пример 24. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу

Интересно, что вступление новой темы не создает значительного контраста, а наоборот, максимально сглажено. Двум полным проведением темы предшествует одно сильно сокращенное (тт. 47–50; пример 25).

Пример 25. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу

При этом появление нового тематического материала не подчеркивается ни ритмическим, ни фактурным, ни регистровым контрастом. Подобное обращение с музыкальным материалом может служить убедительной иллюстрацией принципа постепенного, поэтапного развития, который, как утверждают исследователи, наиболее характерен для китайской музыки⁸¹.

⁸¹ Ян Лили. Исследование национальных особенностей китайских фортепианных аранжировок Ван Цзяньчжона // Журнал Технологического института Чанчжоу. Цзянсу, 2010. Вып. 3. С. 52–57.

В полном виде тема проводится дважды, причем второе проведение отличается от первого лишь незначительными регистровыми изменениями. Единственным существенным событием, отличающим этот вариант темы, является появление баса A_1 в октавном удвоении, который подчеркивает произошедшую смену тоники (пример 26).

Пример 26. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу



После контрастирующего эпизода «с» следует еще два проведения этой темы (такты 133–160). Их объединяет прием гармонической фигурации, который сначала звучит в партии левой руки, а в следующем проведении попадает в верхний голос. Мелодия темы, за исключением небольшого изменения ритма в самом начале, сохранена, как и ее гармоническая схема (пример 27).

Пример 27. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу



Что касается эпизода «с» (такты 75–131), то главной его отличительной особенностью является то, что он основан на аккордах нетерцовой структуры ($e-fis-h$ и $e-fis-h-cis$) и, таким образом, представляет собой существенный гармонический контраст по отношению к предыдущему музыкальному материалу. Здесь нет развернутой темы, но вариационный метод развития сохраняется: значительную часть данного эпизода (такты 85–121) составляют варьированные повторы мелодических оборотов, имитирующих птичье пение,

на фоне ритмо-гармонического остинато на основе кварто-секундовых созвучий (пример 28).

Пример 28. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу

При вариантном повторении (такты 161–185) данный эпизод значительно сокращен.

Третий раздел транскрипции «Сотни птиц поклоняются фениксу» представляет собой импровизационную, ритмически свободную «интермедию», записанную без тактовых черт, а в четвертом (Росо meno mosso) возвращается тематический материал второго, Allegro vivace (эпизодов «а» и «б»). При этом, если «средняя тема» произведения в данном разделе вполне узнаваема, то в начальном эпизоде раздела Росо meno mosso (см. пример 8) буквальных повторений тематического материала первого фрагмента из Allegro vivace нет.

Однако ряд свойств данного эпизода (структура, представляющая собой цепь коротких мотивов и фраз, утверждающих тонику, мелодические обороты, также подчеркивающие основной устой лада, – опевание тоники, постепенное движение к ней) позволяет считать его свободно трактованной версией начального фрагмента («а») из второго раздела произведения (примеры 7 и 8).

Характерно также, что если в эпизоде b_1 из Allegro vivace использовалась гармоническая фигурация, то в двух полных проведений «средней темы» в Росо meno mosso фигурируется уже мелодия (пример 29).

Пример 29. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу



Поэтому можно сказать, что здесь также применяется «принцип наследования и трансформации», который, по словам Ян Лили, присущ китайской музыке⁸².

В пятом разделе (*Prestissimo*) напоминаются некоторые уже звучавшие ранее тематические элементы. Например, гармонический оборот и мелодический рисунок первых тактов *Prestissimo* отсылают к началу четвертого раздела (*Poco meno mosso*, см. пример 8), где также и гармоническими, и мелодическими средствами происходит утверждение тоники, а в ритмическом отношении этот фрагмент является буквальным повторением тактов 41–44 из второго раздела композиции (*Allegro vivace*, см. пример 7). Фактически *Prestissimo* является развернутой кодой всего произведения (пример 30).

⁸² Ян Лили. Исследование национальных особенностей китайских фортепианных аранжировок Ван Цзяньчжона // Журнал Технологического института Чанчжоу. Цзянсу, 2010. Вып. 3. С. 52–57.

Пример 30. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу



Кроме того, один из мотивов начального эпизода четвертого раздела (ремарка *strigendo*, см. пример 8) напоминает в заключительном отрезке произведения (ремарка *allargando*; пример 31).

Пример 31. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу



Таким образом, принцип постепенного развития музыкального материала сохраняется.

Проведенный анализ позволяет составить представление о том, насколько богатыми средствами воспользовался композитор, чтобы отразить в своей фортепианной транскрипции ладовое своеобразие, характерные приемы голосоведения, принципы развития музыкального материала и структурно-композиционные особенности народной музыки Китая.

В результате ему удалось создать произведение, для которого характерен органичный синтез некоторых важнейших закономерностей традиционной китайской и западной музыки. Поэтому Ван Цзяньчжон по праву считается одним из основоположников китайского фортепианного стиля, а его произведения пользуются заслуженной популярностью у исполнителей и слушателей.

Полифонические приемы. Широкое использование полифонических приемов в китайских фортепианных транскрипциях вполне закономерно

и обусловлено линейностью традиционной музыки. Композиторы используют разные виды полифонии: гетерофонию, контрастную и имитационную полифонию.

Гетерофония. В китайских фортепианных транскрипциях широко используются параллелизмы. В частности, параллельное голосоведение часто встречается композиции Ван Цзяньчжона «Сотни птиц поклоняются Фениксу». Обычно автор использует движение параллельными квартами или аккордами, состоящими из кварты и квинты. Следует отметить, что такой тип голосоведения не характерен для западного многоголосия классической эпохи. В то же время параллелизмы являются одним из основных приемов широко распространенной в фольклоре разных стран гетерофонии⁸³.

Данный архаичный тип многоголосия возникает как результат совместного исполнения мелодии, при котором исполнители (певцы или инструменталисты) озвучивают несколько разные ее варианты. При этом точное совпадение мелодического рисунка и ритма в сочетании с тесситурным различием голосов (или инструментов) дает строго параллельное движение, а отклонения от основной мелодии приводят к образованию самых разных вертикалей, имеющих, таким образом, результативный характер.

Подтверждением гетерофонной природы параллелизмов в композиции Ван Цзяньчжона могут служить как слова самого автора о стремлении отразить манеру игры китайского народного инструментального ансамбля (о чем уже говорилось выше), так и многочисленные примеры одновременного сочетания различных вариантов основной мелодии.

Например, в тактах 10–11 нижний голос дает более простой, а верхний – более мелодически развитый вариант мелодии (пример 32).

⁸³ *Фраёнов, В. П.* Гетерофония / В. П. Фраёнов // Большая российская энциклопедия. URL: <https://w.histrf.ru/articles/article/show/gietierofoniia> (дата обращения: 07.08.2021).

Пример 32. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу



В 15-м такте опевание звуков h и e^1 в партии левой руки приводит к появлению диссонирующего созвучия, включающего две малых ноты: $ais-h^1$ и dis^1-e^2 (пример 33).

Пример 33. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу



В 42-м такте в результате сочетания различных вариантов опевания тоники в верхнем и паре нижних голосов также образуются диссонирующие созвучия ($dis^1-ais^1-e^2$ и $fis^1-cis^1-e^2$). Те же созвучия повторяются октавой ниже в 44-м такте (примеры 34 и 35).

Пример 34

Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу



Пример 35

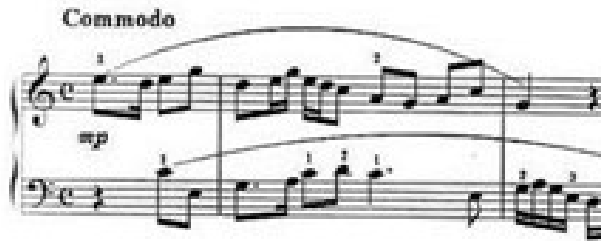
Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу



Такие сочетания обогащают интервальный состав вертикали и освежают гармонический колорит произведения. Они также делают естественными использование кварто-секундовых созвучий наравне с аккордами терцовой структуры.

Контрастная полифония. Контрастная полифония, пожалуй, чаще других видов используется китайскими авторами. Так, например, первая часть и реприза пьесы Хэ Лутина «Малая флейта для пастушка» представляет собой сочетание двух различных мелодий (пример 36).

Пример 36. Хэ Лутин. Малая флейта для пастушка



Двухголосный контрапункт содержится и в пьесе из сюиты Сан Туна «Семь народных песен Внутренней Монголии». При этом, как уже говорилось выше, с помощью фразировочных лиг композитор подчеркивает самостоятельность каждой мелодии, так как их метрические акценты не совпадают (см. пример 10).

Имитационная полифония. Довольно часто китайские композиторы пользуются и приемами имитационной полифонии. Так, в 9–16 тактах транскрипции Е Лушэна «История синего цветка» крайние голоса представляют собой канон в октаву с расстоянием вступления голосов в одну четверть (пример 37).

Пример 37. Е Лушэн. История синего цветка



Во второй части цикла Гун Яоняна «Четыре китайские народные песни» («Маленькая иволга») сочетаются приемы контрастной и имитационной полифонии. Так, например, если в тактах 14–17 мелодии верхнего и нижнего

голосов контрастируют между собой, то в 18–22-м применяются неточные имитации. Тонкость состоит в том, что в тактах 18–19 нижний голос повторяет мелодию верхнего с ритмическими изменениями, но на той же высоте, а в тактах 19–20 верхний голос повторяет мелодию нижнего почти точно по ритму и мелодическому рисунку, но в другой тональности (пример 38).

Пример 38. Гун Яоян. Четыре китайские народные песни. Маленькая иволга



В целом можно сказать, что в фортепианных произведениях, созданных китайскими композиторами в 1980-х годах и позднее, гармонический склад зачастую уступает место так называемому характерному для западной музыки XX века типу строения звуковой ткани, который отличается сочетанием нескольких мелодически самостоятельных планов фактуры (полифонический принцип) с закономерностями гармонического мышления. В качестве примера можно привести кульминационное проведение темы в 1-й пьесе («Танец цветов») из сюиты Чжу Цзяньера «Впечатления от Южного Китая» (пример 39).

Пример 39. Чжу Цзяньер. Впечатления от Южного Китая. Танец цветов



Выводы по главе I

Проведенное исследование позволяет прийти к следующим выводам:

1. Транскрипция сыграла важную роль в развитии клавирной (а позже – фортепианной) музыки. Пик популярности данного вида творчества в европейской музыке приходится на XIX век. Транскрипция имела важное значение для становления многих национальных композиторских школ в XIX и XX веках: русской, чешской, венгерской и др.

2. Термин «транскрипция» имеет по отношению к музыкальной культуре как широкое значение (любая переработка первоисточника), так и узкое – сочинение виртуозного характера с сохранением (хотя бы частичным) формы оригинала.

3. Становление и развитие фортепианных транскрипций в Китае можно разделить на несколько этапов. Эта периодизация совпадает с развитием китайской фортепианной музыки в целом.

4. Китайские фортепианные транскрипции сыграли важную роль в становлении национальной композиторской и пианистической школы. В рамках этого жанра китайские композиторы вырабатывали комплекс художественных приемов, который помог им создать оригинальный стиль, совмещающий черты национальной традиционной музыки и западной композиторской техники.

ГЛАВА II. ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ РОЛЬ ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЙ НА ТРАДИЦИОННОМ МАТЕРИАЛЕ

Фортепианные транскрипции на традиционном материале являются важным *средством* современного музыкального образования. Их *педагогическая роль* проявляется в реализации педагогических функций транскрипций и способствует формированию творческой личности студента-бакалавра в качестве компетентного, грамотного специалиста, способного самостоятельно мыслить и быть готовым к успешной профессиональной деятельности.

Фортепианные транскрипции на традиционном материале имеют большой *педагогический потенциал*, который можно трактовать как *возможность формирования у студента-бакалавра комплекса специальных знаний, умений и навыков, высоких художественных вкусов и идеалов, нравственных ориентиров; активизация внутренних механизмов развития будущего педагога-музыканта как гармоничной и эрудированной личности в разных отраслях профессиональной деятельности за счет апеллирования к традиционным ценностям и идеалам на основе самобытности национальной культуры. Педагогический потенциал фортепианных транскрипций на традиционном материале обусловлен философско-эстетической основой, заложенной историческим опытом и национальными традициями народа.*

Педагогическая роль фортепианных транскрипций на традиционном материале в процессе образовательной деятельности обусловлена тем, что эта деятельность рассматривается нами как педагогический процесс, направленный на включение как можно большего количества людей в сферу воздействия китайской традиционной музыки; приобретение специальных умений, активизирующих личностный рост и индивидуальное развитие

студента; межличностное общение и сотрудничество; самоопределение в реализации собственных возможностей, творческих способностей.

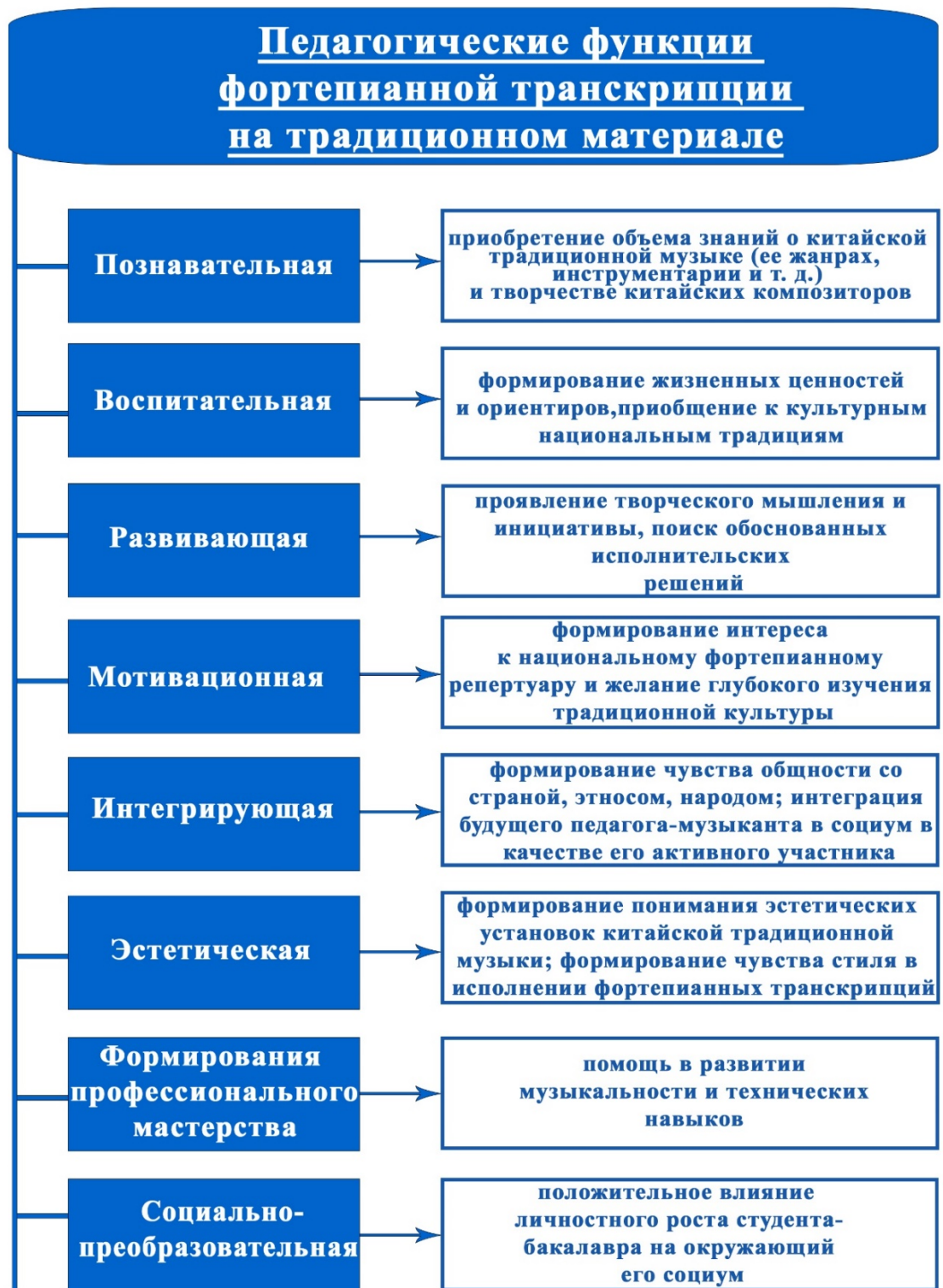
В целом обобщение и систематизация изложенных данных дали возможность определить и сформулировать ряд значимых *педагогических функций* фортепианной транскрипции на традиционном материале, отражающих ее педагогический потенциал как средство современного музыкального образования. Педагогический потенциал фортепианной транскрипции на традиционном материале в условиях современного музыкального образования Китая раскрывается в свойственных ему педагогических функциях: познавательной, воспитательной, развивающей, мотивационной, интегрирующей, эстетической, формирования профессионального мастерства, социально-преобразовательной.

Рассмотрим более подробно содержание каждой из выделенных нами педагогических функций:

1. *Познавательная функция* заключается в приобретении студентом значительного объема знаний о китайской традиционной музыке (ее жанрах, инструментарии и др) и творчестве китайских композиторов, а также о разнице моделей музыкального творчества, характерных, с одной стороны, для традиционной китайской музыки, и с другой, – для западной профессиональной и путях их совмещения.
2. *Воспитательная функция* заключена в том, что помогает формированию у студентов жизненных ценностей и ориентиров вследствие приобщения к сохраненным в транскрипциях культурным традициям Китая.
3. *Развивающая функция* заключается в том, что некоторые особенности транскрипций провоцируют студентов на проявление творческого мышления и инициативы. К таким особенностям, в частности, относятся свободные в метроритмическом отношении эпизоды, отсутствие единых правил исполнения мелизмов и т. д. Такие «неясности» побуждают к поиску обоснованных

исполнительских решений, что повышает степень самостоятельности и ответственности в работе.

4. *Мотивационная функция* заключена в том, что транскрипции традиционной музыки помогают сформировать у студентов интерес к национальному фортепианному репертуару и желание глубже изучить традиционную национальную культуру.
5. *Интегрирующая функция* состоит в формировании у студентов чувства общности со своей страной, этносом, народом. Эта функция реализуется через приобщение обучающихся к культурным ценностям, заложенным в фольклоре и сохранным в транскрипциях. Изучение фортепианной транскрипции на традиционном материале открывает будущим педагогам-музыкантам путь интеграции в социум в качестве его активного участника, благодаря чему он становится частью социокультурного процесса.
6. *Эстетическая функция* заключается в формировании у обучающихся понимания эстетических установок, на которые опирается китайская традиционная музыка и которые отражены в фортепианных транскрипциях. На этой основе формируется чувство стиля, которым молодые пианисты должны руководствоваться при исполнении фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки.
7. *Функция формирования профессионального мастерства* заключается в том, что работа над транскрипциями в фортепианном классе помогает развитию музыкальности и технических навыков студентов, формирует педагогический опыт интерпретации.
8. *Социально-преобразовательная функция* проявляется в том, что личностный рост студента в процессе работы над фортепианными транскрипциями оказывает положительное влияние и на окружающий его социум (см. Схема 1).



2.1. Просветительское значение традиционной музыки в фортепианном классе⁸⁴

Одной из приоритетных задач современной музыкальной педагогики является личностное развитие учащегося, которое должно осуществляться параллельно с формированием специальных профессиональных умений и навыков. Об этом неоднократно писали выдающиеся педагоги.

В частности, Г. М. Цыпин утверждает, что развитие всего комплекса способностей ученика должно выдвигаться как самостоятельная цель в педагогике, так как понятие «развитие» не тождественно понятию «обучение»⁸⁵. Г. Г. Нейгауз считал, что педагогика, ставящая себе целью научить пианиста играть так, чтобы его исполнение по-настоящему волновало слушателей, «перестает быть только педагогикой, но становится воспитанием»⁸⁶.

Выражая свое несогласие с методом преподавания выдающегося пианиста Л. Годовского, который часто проводил уроки весьма формально, Нейгауз утверждает, что «задача укрепить и развить талантливость ученика, а не только научить “хорошо играть”, то есть сделать его более умным, более чутким, более честным, более справедливым, более стойким <...> есть реальная, если не вполне осуществимая, то диктуемая законом нашего времени и самого искусства, в любое время диалектически оправданная задача»⁸⁷. Средствами достижения этой цели выдающийся музыкант считал

⁸⁴ Материалы данного раздела легли в основу статьи : *Сы Цзяюй*. К вопросу о просветительской роли фортепианных транскрипций традиционной музыки в современной китайской педагогике. – Текст : электронный // Ученые записки : электрон. науч. журн. Курск. гос. ун-та. 2022. № 1 (61). С. 221–227. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_48224720_63461892.pdf (дата обращения: 16.05.2022).

⁸⁵ *Цыпин Г. М.* Обучение игре на фортепиано. М., 1984. 176 с.

⁸⁶ *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Изд. 5-е. М., 1988. С. 28.

⁸⁷ *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры : записки педагога. Изд. 5-е. М., 1988. С. 29.

создание на уроке обстановки, способной заинтересовать, эмоционально увлечь ученика, пробудить его фантазию (в том числе с помощью образных ассоциаций). Важное значение Нейгауз придавал расширению художественного и общекультурного кругозора студентов путем их знакомства с произведениями других видов искусств, научными и философскими идеями и т. д.

По словам авторов пособия «Теория и методика обучения игре на фортепиано» (А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой и др.), процесс обучения пианиста, наряду с решением чисто практических задач, преследует и высшие цели, важнейшей из которых является «воспитание человеческой личности»⁸⁸. Исследователи подчеркивают важность развивающего компонента в фортепианном обучении, необходимость формирования общей исполнительской культуры, развития личностного потенциала каждого учащегося. Не случайно вторая часть пособия посвящена стилевому подходу в фортепианном исполнительстве, который рассматривается как средство воспитания личностных качеств ученика, расширения его культурного кругозора, формирования ответственного отношения к своей исполнительской деятельности⁸⁹.

Однако приходится признать, что в рядовой учебной практике до сих пор решение чисто технических задач, обучение непосредственно игровым навыкам зачастую преобладает над целостным развитием музыкальных способностей и личностных качеств ученика. Об этом свидетельствуют исследования как российских, так и китайских специалистов⁹⁰. Поэтому

⁸⁸ Теория и методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / под общ. ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой. М., 2001. С. 5.

⁸⁹ Там же. С. 6.

⁹⁰ *Цытин Г. М.* Обучение игре на фортепиано. М., 1984 ; *Цагарелли Ю. А.* Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб., 2008 ; *Дин И.* Система фортепианного образования в современном Китае : структура, стратегии развития, национальный репертуар : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2020; *Сюй Бо.* Китайские пианисты на рубеже XX-XXI веков : исполнительские достижения и система обучения // Южно-Российский муз. альм. 2011. № 1. С. 59–68. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskie-pianisty-na-rubezhe-hh-hhi-vekov-ispolnitelskie-dostizheniya-i-sistema-obucheniya> (дата обращения: 26.02.2021).

методические разработки, посвященные развивающему компоненту в музыкальной педагогике, в том числе просветительской функции фортепианного обучения, являются весьма актуальными в настоящее время.

Современная китайская педагогика придает чрезвычайно важную роль воспитательному компоненту в образовании, в том числе и музыкальном. Так, обязательным элементом обучения в Китае (на всех его этапах) является воспитание патриотизма, что отражено, в частности, в законе КНР об образовании⁹¹. В свою очередь, патриотическое воспитание «предусматривает воспитание китайского духа, уважение и соблюдения китайских традиций»⁹².

Обращаясь в данном контексте к китайской фортепианной педагогике, можно увидеть, что работа с учащимися над транскрипциями традиционной музыки в полной мере отвечает заявленной выше цели, так как предполагает ознакомление будущих пианистов с различными сферами национальной музыкальной культуры. С одной стороны, учащиеся приобщаются к фольклору, так как работа над транскрипцией предполагает в том числе и изучение первоисточника, с другой – знакомятся с профессиональным творчеством китайских композиторов.

Таким образом, можно заключить, что китайские фортепианные транскрипции заключают в себе большой педагогический потенциал. В данном случае целесообразно исходить из широкой трактовки понятия «потенциал» как совокупности «средств, способностей, запасов, источников, ресурсов, которые могут быть приведены в действие и использованы для решения какой-либо задачи»⁹³. В свою очередь, в трактовке понятия

⁹¹ Бессарабова И. С., Лю Дзэ. Педагогический потенциал вокальных произведений в патриотическом воспитании обучающихся в КНР // Азимут научных исследований (АНИ): педагогика и психология. 2018. № 4 (25). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskiy-potentsial-vokalnyh-proizvedeniy-v-patrioticheskom-vospitanii-obuchayuschihya-v-knr> (дата обращения: 27.02.2022).

⁹² Там же. С. 42.

⁹³ Реанович Е. А. Смысловые значения понятия «потенциал». URL: <https://research-journal.org/economical/smyslovye-znachenie-ponyatiya-potencial/> (дата обращения: 20.01.2021).

«ресурс» можно опереться на определение В. И. Андреева, который считает, что оно означает «неиспользованные возможности, условия, средства, личностные качества и так далее, то есть все то, что потенциально, но вместе с тем и реально может быть задействовано и использовано для повышения гарантированности качества образования»⁹⁴.

В контексте данного исследования, рассматривая педагогический потенциал китайских фортепианных транскрипций традиционной музыки как ресурс развития обучающихся в современном педагогическом процессе, мы будем анализировать те качества данных произведений, которые определяют их *просветительское значение* как в музыкально-образовательной среде, так и в социокультурном пространстве в целом.

Просветительское значение фортепианных транскрипций традиционной музыки заключается прежде всего в приобщении учащихся к национальному фольклору. Китай обладает чрезвычайно богатой музыкальной культурой, хорошо сохранившейся до наших дней. Фольклор Поднебесной отличается большим разнообразием жанров и форм как вокальной, так и инструментальной музыки. Например, знаменитая на весь мир китайская опера насчитывает свыше 300 разновидностей. Не менее развито и инструментальное исполнительство.

Важным аспектом китайского фольклора является также этническое многообразие: каждый регион страны имеет собственные музыкальные традиции, отличающиеся своими характерными чертами. Как показывают исследования, в фортепианных транскрипциях китайских авторов находят отражение элементы самых разных жанров традиционной музыки, а также характерные особенности фольклора того или иного региона. Так, Чэнь Си отмечает, что в цикле Ван Цзяньчжона «Четыре народные песни Северной Шэньси», а также в «Вариациях на тему народной песни Северной Шэньси»

⁹⁴ Николаева Е. И. Ресурсы развития ценностных ориентаций обучающихся во внеурочной деятельности // Психопедагогика в правоохранительных органах. 2018. № 4 (75). С. 79. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/resursy-razvitiya-tsennostnyh-orientatsiy-obuchayushchih-sya-vo-vneurochnoy-deyatelnosti>. (дата обращения: 26.01.2022).

Чжоу Гуанжэнь отражено ладовое своеобразие фольклора данного региона⁹⁵. В транскрипции Чу Ванхуа «В том далеком месте» заметно влияние особой манеры пения, характерной для Пекинской оперы⁹⁶.

Во многих произведениях слышно подражание тембрам и манере игры на народных инструментах. Также для фортепианных транскрипций традиционной музыки характерна изысканная орнаментика. В исследовании о творчестве Ван Цзяньчжона Ли Юнь связывает это качество с влиянием «стиля Жун-цянь», характерного как для вокальных, так и для инструментальных жанров китайского фольклора⁹⁷. Таким образом, изучение произведений, ставших первоисточниками для фортепианных транскрипций, может дать учащимся представление о богатстве и разнообразии китайской традиционной музыки, помогая воспитанию уважения к музыкальной культуре своей страны.

Помимо знакомства с различными характеристиками народной музыки, изучение фольклора также способствует формированию у обучающихся целостного мировосприятия. Согласно современным исследованиям, интегративная связь между предметами значительно повышает эффективность освоения учебной программы⁹⁸. В то же время интегративность является неотъемлемым качеством фольклора.

Музыка в народной культуре не существует сама по себе. Она тесно связана с обрядами, в процессе которых она звучит, а также со всем жизненным укладом традиционных сообществ. Как отмечает Д. В. Корнев, «фольклор – это не столько песни, сказки, народные танцы и т. п., сколько образ жизни, ценностное восприятие мира, алгоритм определенных правил

⁹⁵ Чэнь Си. О создании и преподавании фортепианной музыки, адаптированной из китайских народных песен. Шицзячжуан, 2010.

⁹⁶ Там же. С. 82.

⁹⁷ Ли Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления. С. 95.

⁹⁸ Корнев Д. В. Поликультурное образование в начальной школе : педагогический потенциал музыкального фольклора // Начальная школа. 2015. № 9. С. 23–27.

взаимодействия и норм поведения в социуме»⁹⁹. Соответственно, приобщение китайских учащихся к музыкальному фольклору способствует эффективному усвоению ими духовно-нравственных ценностей своего народа: таких, как любовь к родине, уважение к труду, коллективизм.

Таким образом, можно сделать вывод, что знакомство с фольклором, осуществляемое в процессе работы над фортепианными транскрипциями китайской традиционной музыки, способствует патриотическому воспитанию студентов, формированию у них нравственных качеств. Помимо этого, глубокое знание национального фольклора формирует также и уважительное отношение к культурам других стран и народов. Следовательно, приобщение к фольклору помогает формированию у обучающихся таких важных в современном мире качеств, как этническая толерантность, а также «готовность к межличностному, межэтническому взаимодействию»¹⁰⁰.

В данном контексте очень важное значение имеет поликультурный характер фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки. С одной стороны, они транслируют в современную культуру эстетические ценности национального фольклора, богатый духовный опыт, накопленный китайским народом. Для того чтобы отразить в транскрипциях характерные черты фольклора, китайские композиторы проводили большую работу по изучению традиционной музыки. Некоторые из них играли на народных инструментах (например, Чу Ванхуа, Ли Инхай), ездили в фольклорные экспедиции (Ван Цзяньчжон).

С другой стороны, создавая музыку, предназначенную для инструмента европейского происхождения, китайские композиторы не могли обойтись без обращения к западным приемам композиции. На пути поисков «китайского стиля» в фортепианном творчестве они достигли впечатляющих результатов, создав произведения, которые могут служить образцом

⁹⁹ Корнев Д. В. Поликультурное образование в начальной школе: педагогический потенциал музыкального фольклора. С. 25.

¹⁰⁰ Там же. С. 24.

органичного синтеза принципов традиционной китайской и западной профессиональной музыки.

Соответственно, можно сказать, что включение в репертуар студентов-пианистов фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки помогает в решении таких важных для современной педагогики задач, как поликультурное образование, формирование навыка межкультурного взаимодействия, и в целом способствует «воспитанию человека средствами музыки»¹⁰¹.

Учитывая все вышесказанное, можно сделать вывод, что работа над фортепианными транскрипциями традиционной музыки в процессе обучения педагога-музыканта способствует формированию его профессионального педагогического потенциала. Согласно современным исследованиям, под профессиональным потенциалом педагога понимается «интегральное личностное образование с выраженной прогностической направленностью, создающее возможность специалисту транслировать культурный опыт и способствовать его присвоению субъектами культуры и образования»¹⁰².

Включение в учебный репертуар транскрипций традиционной музыки, с одной стороны, выполняет просветительскую функцию по отношению к обучающимся, помогая им овладеть большим объемом знаний, а также в целом сориентироваться в современном культурном контексте, а с другой стороны, в силу приобретаемых студентами в процессе этой работы знаний и навыков, помогает им вести собственную просветительскую деятельность в образовательном учреждении. К такой деятельности относятся разного рода мероприятия музыкально-образовательной и творческой направленности: концерты, фестивали, лекции, посвященные какой-либо теме и др.

¹⁰¹ Корнев Д. В. Поликультурное образование в начальной школе: педагогический потенциал музыкального фольклора. С. 26.

¹⁰² Киселёва О. О. Теория и практика развития профессионально-педагогического потенциала учителя : 13.00.08 : автореф. дис. ... д-ра пед. наук. М., 2002. С. 12.

Одной из наиболее популярных форм просветительской деятельности в музыкальном вузе являются концерты, организованные силами студентов и педагогов. В рамках этих мероприятий выступающие на сцене музыканты знакомят коллег с интересными в художественном отношении произведениями. Такие концерты способствуют как развитию профессиональных исполнительских качеств студентов (например, приобретению сценического опыта), так и просвещению аудитории, повышению культурного уровня слушателей.

Надо признать, что в современном Китае такие формы просветительской работы в вузах пока недостаточно развиты. В то же время в России к настоящему времени накоплен уже богатый опыт в данной области.

В связи с этим можно вспомнить плодотворную деятельность Русского музыкального общества (РМО), которое организовывало в том числе и лекции о музыке¹⁰³. Выдающимся примером просветительского проекта в XIX веке является цикл Исторических концертов, проведенный А. Г. Рубинштейном в 1885–1886 годах в Петербурге, Москве, Вене, Париже, Берлине и ряде других европейских городов. В рамках данного цикла музыкант представил обширную панораму фортепианной музыки, начиная от французских клавесинистов и заканчивая современными ему композиторами. О том, какое глубокое впечатление на слушателей производили эти концерты, можно судить по воспоминаниям С. М. Майкапара¹⁰⁴.

В XX веке работа по музыкальному воспитанию широкой аудитории велась еще более активно. В качестве примеров такой деятельности можно назвать беседы о музыке, проводимые музыковедом М. Л. Гольденштейн, концерты для школьников, теле- и радиопередачи с участием композитора

¹⁰³ Яковлева Е. Н. Возрождение традиций музыкального просветительства в молодежной среде (на материале региональной культуры Курской области) : 17.00.09 : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2016. 59 с.

¹⁰⁴ Майкапар С. М. Годы учения. М. ; Л. : Искусство, 1938. 200 с.

и педагога Д. Б. Кабалева¹⁰⁵. Безусловно, заслуживает упоминания цикл телепередач «Беседы у рояля», который в течение нескольких лет вел профессор Петербургской (Ленинградской) консерватории Н. Е. Перельман.

Музыкально-просветительская деятельность активно протекает и в российских вузах. Среди современных региональных проектов отметим Международный фестиваль-конкурс творческой молодежи им. Т. Н. Хренникова, проводимый по инициативе Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина, а также проект «Студенческая филармония», реализующийся в данном вузе¹⁰⁶.

Как справедливо отмечают Е. Н. Борисова и О. Е. Мишина, в настоящее время традиционные формы музыкально-просветительской деятельности воспринимаются подрастающим поколением как скучные, не вызывают у них живого эмоционального отклика¹⁰⁷. Возможно, это обусловлено тем, что концепция «разделения труда» между исполнителями и слушателями постепенно теряет актуальность в современной культуре. Данное явление вполне закономерно и обусловлено естественным ходом развития музыкального искусства¹⁰⁸. В связи с этим для достижения наилучших результатов в музыкально-просветительской деятельности целесообразно применять интерактивные методы, позволяющие так или иначе вовлечь аудиторию в процесс совместного музицирования.

В качестве примера Е. Н. Борисова и О. Е. Мишина приводят концерт «Накануне Рождества», организованный кафедрой музыкальной педагогики Российской академии музыки им. Гнесиных. На этом концерте текст

¹⁰⁵ Пиджоян Л. А. Ефремова И. В., Кириченко Т. Д. Профессиональная подготовка в вузе будущего педагога к музыкально-просветительской деятельности // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 5. С. 119–123.

¹⁰⁶ Там же.

¹⁰⁷ Борисова Е. Н., Мишина О. Е. Культурно-просветительский проект как форма коммуникативной деятельности студента в вузе в условиях изменяющейся социокультурной среды // Проблемы современного педагогического образования. 2017. № 55-6. С. 31–41.

¹⁰⁸ Литвиц Е. В. Коммуникативная система «композитор–исполнитель–слушатель» в контексте современной музыкальной культуры // Наукосфера. 2021. № 10-2. С. 15–20.

финальной песни («Тихая ночь» Ф. Грубера) организаторы раздали зрителям, и зал получил возможность петь ее вместе с исполнителями. Таким образом, одной из основных задач педагога-музыканта, осуществляющего в настоящее время просветительскую деятельность, является «вовлечение слушателя/зрителя, особенно юного, в происходящее на сцене путем разнообразных творческих комбинаций, которые затрагивают его когнитивную, эмоциональную, поведенческую, ценностно-мотивационную сферы»¹⁰⁹.

Возвращаясь к фортепианным транскрипциям китайской традиционной музыки, необходимо подчеркнуть, что их включение в репертуар может принести большую пользу для студентов в плане их подготовки к просветительской деятельности. Этому способствуют такие качества данных произведений, как опора на фольклорные истоки, поликультурность, доступность для восприятия широкой аудитории. Тот факт, что транскрипции основаны на хорошо знакомых слушателям произведениях, позволяет музыканту, осуществляющему просветительскую деятельность, предусмотреть и использовать различные интерактивные формы общения с аудиторией.

Обобщая вышесказанное, можно сделать следующие выводы:

- работа над транскрипциями китайской традиционной музыки позволяет решать как музыкально-исполнительские, так и воспитательные задачи, в том числе задачу музыкального просвещения обучающихся;
- изучение фольклорных первоисточников фортепианных транскрипций дает студентам возможность познакомиться с комплексом характерных черт народной музыки;
- работа над фортепианными транскрипциями китайской традиционной музыки помогает целостному восприятию обучающимися

¹⁰⁹ Борисова Е. Н., Мишина О. Е. Культурно-просветительский проект как форма коммуникативной деятельности студента в вузе в условиях изменяющейся социокультурной среды. С. 38.

культурно-нравственных ценностей своего народа, а также способствует воспитанию этнической толерантности;

- комплекс знаний, навыков и личностных качеств, приобретаемых обучающимися в процессе освоения транскрипций китайской традиционной музыки в фортепианном классе, повышает профессиональный педагогический потенциал студентов;

- работа над фортепианными транскрипциями традиционной музыки помогает подготовить студентов к участию в просветительских проектах как в процессе обучения в вузе, так и в будущей профессиональной деятельности.

2.2. Психологическая роль транскрипций на фольклорном материале¹¹⁰

Транскрипции традиционной музыки составляют очень важную часть фортепианного творчества китайских композиторов. Многие из них заняли достойное место в учебном и концертном репертуаре китайских пианистов. Так, пьеса «Счастливый пастушок» Хуан Хувэя была включена в репертуарный сборник, составленный Ассоциацией китайских музыкантов¹¹¹. Широко используются в педагогической практике также

¹¹⁰ Материалы данного раздела легли в основу статей : *Сы Цзяюй*. Исполнительские и педагогические методы работы над китайскими фортепианными транскрипциями // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 5 (90). С. 162–165; *Сы Цзяюй*. Фортепианные транскрипции традиционной музыки в учебной практике будущих пианистов в КНР // Ученые записки : электрон. науч. журн. Курск. гос. ун-та. 2021. № 4 (60). С. 217–223. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_47429844_96199777.pdf (дата обращения: 10.05.2022).

¹¹¹ *Чэнь Си*. О создании и преподавании фортепианной музыки, адаптированной из китайских народных песен. С. 79.

«Махамук» Вэй Ли, «Пять фортепианных пьес на основе детских народных песен» Се Гунчэна, «Четыре китайские народные песни для фортепиано» Гун Яоняна, часто исполняются «Река Люян» и цикл «Четыре народные песни Северной Шэньси» Ван Цзяньчжуна и другие произведения.

Однако приходится признать, что, по сравнению с общим количеством транскрипций, в учебном и концертном репертуаре используется все же лишь небольшая часть произведений данного жанра¹¹². Между тем, анализ некоторых существенных особенностей китайских фортепианных транскрипций позволяет установить, что работа над данными произведениями помогает в решении ряда важнейших педагогических и воспитательных задач.

Комплексное развитие музыкальности. Сравнивая различные виды музыкальной деятельности с целью выявить их общий компонент, Ю. А. Цагарелли приходит к выводу, что «музыкальность – это проявление одаренности, отражающее общий компонент всех видов музыкальной деятельности – творческое восприятие и переработку музыки с целью создания идеального (мысленного) музыкального образа»¹¹³. В структуру музыкальности ученый включает следующие компоненты:

- музыкальный слух;
- музыкально-ритмическая способность;
- эмоциональная отзывчивость на музыку;
- музыкальная память;
- музыкальное мышление;
- музыкальное воображение¹¹⁴.

Как показывает педагогическая практика, работа над транскрипциями традиционной музыки в фортепианном классе способствует развитию всех

¹¹² Чэнь Си. О создании и преподавании фортепианной музыки, адаптированной из китайских народных песен. С. 10.

¹¹³ Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб., 2008. С. 21.

¹¹⁴ Там же. С. 22.

компонентов музыкальности, в особенности музыкального слуха, чувства ритма, музыкального мышления и воображения.

Развитие музыкального слуха. Музыкальный слух включает в себя три основные разновидности: звуковысотный, мелодический и гармонический. При этом мелодический и гармонический слух занимают иерархически более высокое положение, чем звуковысотный, так как связаны с восприятием сложных синтетических образований¹¹⁵.

Кроме того, существует так называемый «внутренний» слух (музыкально-слуховые представления). Г. М. Цыпин выделяет также тембродинамический слух¹¹⁶.

Педагогический потенциал фортепианных транскрипций традиционной китайской музыки для развития мелодического слуха обусловлен прежде всего их ладовым своеобразием, а именно сочетанием ладовых особенностей китайского фольклора и европейской мажоро-минорной ладовой системы.

Ладовой основой китайской народной музыки является пентатоника, в том числе в тех случаях, когда используются шести- и семиступенные звукоряды. При этом «ядром» лада является трехтоновая группа, состоящая из большой секунды и малой терции¹¹⁷, а тяготения между звуками выражены довольно слабо.

Такая ладовая структура сильно отличается от мажоро-минорной системы в европейской классической музыке с ее ясно выраженным тональным центром, отчетливыми ладовыми тяготениями, особенно вводных звуков в тонику, и функциональными связями между аккордами. Поэтому, адаптируя народные мелодии для фортепиано, китайские композиторы часто применяют ряд специальных приемов: например, пропуск терцового тона в аккордах, параллелизмы, использование созвучий нетерцовой структуры. Это позволяет сохранить ладовое своеобразие оригинала и в то же время

¹¹⁵ Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. С. 28.

¹¹⁶ Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. Указ. изд.

¹¹⁷ Дин Фейфей. О национальных особенностях фортепианных произведений Ван Цзяньчжуна.

соединить фольклорный материал с некоторыми принципами западной музыки гармонического склада.

Для того чтобы лучше понять ладовое своеобразие фортепианных транскрипций китайской народной музыки, очень полезно сравнить их, с одной стороны, с фольклорными прототипами, а с другой – с западной музыкой, написанной в мажоро-минорной системе. Это позволит лучше понять специфику обеих ладовых систем, что, несомненно, будет способствовать совершенствованию ладового чувства у пианистов.

Развитие гармонического слуха. Многоголосие в китайской народной музыке имеет линейную, мелодическую природу. Это положение отражено в ряде научных исследований¹¹⁸.

В исполнительской и педагогической деятельности линейная природа китайской народной музыки, безусловно, должна учитываться при работе над многоголосной фактурой в фортепианных транскрипциях. Так, например, в произведениях китайских композиторов в народном стиле часто встречаются параллелизмы. Данный тип голосоведения не характерен для западной классической музыки, но, как уже говорилось в первой главе, является одним из признаков распространенной в фольклоре гетерофонии.

Очевидно, что такую фактуру нельзя воспринимать и исполнять как мелодию с сопровождением, несмотря на наличие аккордовых вертикалей. Например, для того, чтобы ощутить линейную природу многоголосия в первом разделе транскрипции Ван Цзяньчжона «Сотни птиц поклоняются Фениксу», чрезвычайно полезно будет при разучивании проиграть каждый из многочисленных вариантов основной мелодии отдельно, а также вычленить из фактуры некоторые пары голосов. Это поможет сформировать у учащегося восприятие многоголосия как сочетания множества самостоятельных

¹¹⁸ Ло Ганцинъ. Анализ национального стиля фортепианных произведений Ван Цзяньчжуна; Чжан Сяньлян. Авторское мышление современных китайских композиторов как сочетание элементов традиционной китайской музыки и западной композиторской техники.

мелодических линий, каждая из которых является вариантом основного напева.

В то же время, поскольку в данном произведении присутствуют и гармонические закономерности, пренебрегать ими нельзя. Функциональные связи между аккордами также должны быть осмыслены исполнителем. Для этого при разучивании первого раздела транскрипции «Сотни птиц поклоняются Фениксу» будет полезно проиграть гармонический «костяк» темы, который составляют аккорды, приходящиеся на сильные доли 1-го, 2-го, 3-го, 4-го, 5-го, 7-го и 8-го тактов.

Развитие тембро-динамического слуха. Подражание различным народным инструментам является одним из наиболее распространенных приемов в фортепианных транскрипциях китайских композиторов, так как помогает созданию в музыке яркого национального колорита. Следовательно, пианисту, исполняющему данные произведения, необходимо находить в рамках звучания фортепиано различные «краски», которые помогали бы отобразить тембр имитируемого инструмента. Такая работа чрезвычайно способствует развитию тембрового слуха пианистов.

Развитие «внутреннего» слуха (музыкально-слуховых представлений). Говоря о музыкально-слуховых представлениях, необходимо иметь в виду, что их распространенное название – внутренний слух – не соответствует сути явления. Как справедливо указывает Ю. А. Цагарелли, в данном случае «отсутствует феномен перцепции звуковых колебаний из-за отсутствия их внешнего физического источника»¹¹⁹. Внутренние слуховые представления было бы правильнее отнести к функции памяти (когда они имеют репродуктивный характер) или к функции мышления (продуктивные слуховые представления).

Обращаясь к фортепианным транскрипциям китайской традиционной музыки, необходимо отметить, что работа над данными произведениями стимулирует студентов к формированию и активному использованию

¹¹⁹ Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. С. 55.

в исполнительской деятельности большого объема музыкально-слуховых представлений. Это в первую очередь обусловлено тем, что исполнитель вынужден в процессе работы сравнивать оригинал произведения с его фортепианной обработкой.

Соответственно, чтобы убедительно передать замысел произведения, пианисту необходимо иметь ясное представление о звучании народных инструментов. Как пишет Жэнь Юань, «если ученик никогда не видел и не слышал исполнения соны, он не сможет показать тембровые характеристики соны на фортепиано»¹²⁰.

Развитие музыкально-ритмической способности. В широком смысле музыкальный ритм можно определить как «закономерное распределение во времени ритмических единиц (ритмический рисунок), подчиненное регулярному чередованию опорных и переходных долей (метр), которые совершаются с определенной скоростью (темп)»¹²¹.

Как и в других музыкально-выразительных аспектах, в ритмическом отношении традиционная китайская музыка значительно отличается от европейской. Так, в частности, для нее характерна «неупорядоченность и свободная изменчивость»¹²² ритма. Эта черта музыкального фольклора находит разнообразное отражение в фортепианных транскрипциях.

В частности, в них нередко используется полиметрия, встречаются фрагменты текста, записанные без тактовых черт или с пунктирными тактовыми чертами. Такое отсутствие регулярно-акцентной упорядоченности предъявляет весьма высокие требования к умению пианиста контролировать течение музыкального времени. Очевидно, что для стилистически достоверного исполнения подобных эпизодов пианист должен быть хорошо знаком с импровизационной манерой исполнения народных музыкантов.

¹²⁰ Жэнь Юань. Художественные особенности и преподавание декоративных тонов в фортепианных адаптациях из китайской инструментальной музыки.

¹²¹ Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972. С. 187.

¹²² Чжан Сяньлян. Авторское мышление современных китайских композиторов как сочетание элементов традиционной китайской музыки и западной композиторской техники. С. 124.

Немаловажно и то, что в отсутствие ярко выраженных функциональных закономерностей темповые соотношения разделов произведения нередко берут на себя формообразующие функции (о чем уже говорилось в первой главе). Данная особенность китайских фортепианных транскрипций предъявляет повышенные требования к умению пианиста правильно устанавливать темповые соотношения, так как от них в значительной степени зависит композиционная целостность произведения. Соответственно, можно сделать вывод, что работа над фортепианными транскрипциями традиционной китайской музыки способствует совершенствованию у пианистов чувства ритма и умения выстраивать композиционный профиль произведения.

Развитие музыкального мышления и воображения. Работа над китайскими фортепианными транскрипциями также помогает развитию музыкального мышления и воображения исполнителей, что обусловлено рядом особенностей данных произведений. В частности, поскольку китайская народная музыка имеет в основном линейную природу, в ее фортепианных обработках, как правило, используются различные виды полифонии. Как пишет Чэнь Си, «с точки зрения композиции сочинение фортепианных транскрипций на основе народной музыки – это процесс изучения полифонического мышления и создания полифонических техник в китайском стиле»¹²³.

Изучение же полифонии имеет огромное значение в обучении пианистов, так как им, как правило, приходится иметь дело с многослойной фактурой. По словам С. И. Савшинского, «вся фортепианная музыка в известном смысле полифонична»¹²⁴, поэтому работа над полифонией является «превосходной школой для развития навыков мышления, слуха и техники исполнения многоголосной фактуры любого склада»¹²⁵.

¹²³ Чэнь Си. О создании и преподавании фортепианной музыки, адаптированной из китайских народных песен. С. 34.

¹²⁴ Савшинский С. И. Пианист и его работа. М. : Классика-XXI, 2002. С. 78.

¹²⁵ Там же.

Соответственно, можно сказать, что изучение фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки существенно способствует развитию умения слышать и «вести» несколько мелодических линий одновременно, а также навыка дифференцированного исполнения многоплановой фактуры (с помощью использования динамических, тембровых, артикуляционных средств), что пригодится пианистам отнюдь не только при исполнении произведений данного жанра.

Немаловажно также то, что, как отмечает А. Г. Каузова, полифоническая логика является одним из важных компонентов современного музыкального языка¹²⁶. Поэтому умения, приобретенные пианистами при работе над китайскими фортепианными транскрипциями, будут полезны им при исполнении как классических, так и современных произведений разных стилей.

Кроме того, изучение фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки может стимулировать обучающихся к самостоятельной музыкально-аналитической и интерпретационной работе, что обусловлено некоторыми характерными свойствами данных произведений. Так, в частности, многообразие элементов фольклора, отраженных в китайских фортепианных транскрипциях, зачастую не позволяет унифицировать правила исполнения тех или иных используемых в них приемов.

Например, отличительной особенностью произведений данного жанра является обилие мелизмов. Однако, по общему мнению исследователей, не существует универсальных способов исполнения мелизмов в китайских фортепианных транскрипциях, так как в каждом конкретном случае оно зависит от ряда факторов, среди которых происхождение данного

¹²⁶ Теория и методика обучения игре на фортепиано / под общ. ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой.

мелодического приема (например, от имитации того или иного народного инструмента) и общий характер музыки¹²⁷.

Поэтому пианисту следует исходить из собственного понимания произведения. Соответственно, исполнителю при работе над фортепианной транскрипцией необходимо провести собственные аналитические изыскания, чтобы выяснить природу того или иного мелизма и связать его с музыкальным контекстом.

Кроме того, у пианиста должно сформироваться многоплановое слуховое представление о звучании данного произведения. Например, если речь идет об имитации звучания народных инструментов, то нужно слушать не только собственное исполнение на фортепиано, но и соотносить его с имеющимся в сознании представлением о тембровом прототипе данного фортепианного произведения, а также о желаемом звучании фортепиано, которое позволяло бы узнать этот прототип, что предъявляет высокие требования к музыкальному воображению. Таким образом, можно сделать вывод, что работа над китайскими фортепианными транскрипциями способствует развитию музыкального мышления и воображения пианиста.

Расширение музыкально-стилевого кругозора. Исполнение фортепианных транскрипций традиционной китайской музыки требует от студентов как глубокого знания китайского фольклора, так и основательного знакомства с различными стилями западной музыки. Поэтому можно сказать, что работа над данными произведениями способствует расширению музыкального кругозора студентов, так как в процессе этой работы обучающиеся соприкасаются с различными явлениями национальной и мировой культуры.

Изучение народных легенд. Некоторые фортепианные транскрипции написаны на основе произведений, опирающихся на древние китайские

¹²⁷ Жэнь Юань. Художественные особенности и преподавание декоративных тонов в фортепианных адаптациях из китайской инструментальной музыки; Чжан И. Краткий отчет об исполнительских характеристиках китайских фортепианных адаптаций.

легенды. Например, материалом транскрипции Ван Цзяньчжона «Сотни птиц поклоняются Фениксу» служит инструментальная композиция, сюжетной основой которой является легенда о Фениксе. Соответственно, в процессе изучения данных транскрипций исполнителям необходимо познакомиться с легендами, лежащими в основе произведений (или вспомнить их, если исполнители уже с ними знакомы). Это будет способствовать формированию у юного пианиста ощущения тесной связи с национальной культурой.

Знакомство с особенностями фольклора разных этнических групп.

Китай – многонациональная страна, и в фортепианных транскрипциях отражены особенности фольклора различных этнических групп. В частности, в мелодиях некоторых фортепианных транскрипций можно уловить характерные признаки тех или иных диалектов, приемов игры или пения, распространенных в местной традиционной опере и т. д. Так, например, Чэнь Си считает, что в транскрипции Ван Цзяньчжона «Алые пионы расцвели» запечатлен фонетический спад, характерный для народных песен жителей Северной Шэнси¹²⁸.

В транскрипции того же автора «Река Люян», по мнению Чэнь Си, отражены некоторые особенности диалекта, на котором говорят в провинции Хунань (например, подчеркивание удлиненного слогового ударения), а также имеется сходство с декоративной манерой пения, распространенной в местной опере.

В транскрипциях «Цветные облака бегут за луной» Ван Цзяньчжона и «Осенняя луна над спокойным озером» Чэнь Пэйсюня Чэнь Шуюнь отмечает характерные признаки «гуаньдуньского стиля», к которым относятся «обилие орнаментальных украшений, построение мелодии по принципу опевания основного тона, отсутствие широких интервалов (не более терции) в мелодической линии»¹²⁹.

¹²⁸ Чэнь Си. О создании и преподавании фортепианной музыки, адаптированной из китайских народных песен.

¹²⁹ Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления. С. 71.

Чэнь Шуюнь также усматривает черты «синцзянского стиля» в транскрипциях Дин Шаньдэ, «шанбэйского стиля» в творчестве Ван Лисаня, «сычуаньского стиля» в произведениях Ли Иньхая и Хуан Хувэя¹³⁰. Такое многообразие фольклорных традиций, отраженных в фортепианных транскрипциях китайских композиторов, может послужить хорошим стимулом для изучения различных музыкальных традиций Китая, что существенно обогащает кругозор учащихся.

Знакомство с музыкально-инструментальной музыкой Китая.

В фортепианных транскрипциях традиционной музыки китайские композиторы отразили звучание множества народных инструментов. Не случайно, как уже говорилось в первой главе, некоторые композиторы, создававшие фортепианные транскрипции традиционной музыки, владели также игрой на народных инструментах. Соответственно, исполнителю фортепианных транскрипций необходимо, как минимум, иметь ясное представление о тембре, манере игры, характерных технических приемах имитируемых инструментов, что служит стимулом к изучению богатой музыкально-инструментальной культуры Китая.

Знакомство с характерными особенностями современного музыкального языка. Отталкиваясь от классико-романтических традиций европейской музыки, китайские композиторы постепенно стали осваивать элементы музыкального языка, характерные для западной музыки XX века. Так, в транскрипции Сан Туна «В том далеком месте» (1947) впервые в китайской музыке применена свободная атональность. В произведении Чэнь Минчжи «Восемь фортепианных пьес» (1982) дан образец соединения народного музыкального материала с додекафонной техникой композиции. Так, в пьесе «Поле» из этого цикла двенадцатитоновая серия состоит из двух

¹³⁰Там же.

сегментов, представляющих собой шестиступенные звукоряды, включающие пять основных тонов и один дополнительный¹³¹.

Некоторые фортепианные транскрипции дают возможность познакомиться с политональностью. В частности, этот прием использован в пьесе «Солнце выходит и счастливо» из цикла «Четыре китайские народные песни для фортепиано» Гун Яоняна, а также в «Угадай мелодию» Чэнь И.

Как уже говорилось выше, частым явлением в китайских фортепианных транскрипциях являются ритмически свободные эпизоды. Они запечатлевают импровизационную манеру народных музыкантов.

В то же время метрическая нерегулярность и ритмическая свобода является одним из характерных признаков музыки XX – начала XXI века и встречается в самых разных произведениях, в том числе далеких от фольклора. Таким образом, исполнение фортепианных транскрипций китайской народной музыки позволяет юным пианистам освоить ритмически свободную манеру исполнения, что может пригодиться им при работе над другими произведениями XX – начала XXI века.

Помимо всего вышеперечисленного, необходимо подчеркнуть, что китайские фортепианные транскрипции дают прекрасный образец интеграции принципов музыкального мышления, характерных для китайской и западной музыки. Учитывая важность процессов интеграции для жизни современного общества, можно сказать, что исполнение китайских фортепианных транскрипций поможет учащимся в понимании важных процессов, происходящих в современной музыкальной культуре.

Формирование и развитие музыкального сознания. Обобщая все сказанное выше, можно сделать вывод, что фортепианные транскрипции традиционной музыки играют значительную роль в развитии музыкального сознания студентов. Феномен музыкального сознания как социального явления активно разрабатывается в современном музыкознании. В частности,

¹³¹ Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления. С. 130.

Г. М. Цыпин дает следующее определение музыкального сознания: «Музыкальное сознание представляет собой особый, специфический вид сознания человека, который может быть определен как высший, интегрирующий уровень психики, как особая форма психической активности, присущая отдельным индивидам и обществу в целом»¹³².

Проблемы, связанные с формированием и развитием музыкального сознания, подробно освещены в работах А. В. Тороповой¹³³. Исследователь подчеркивает, что музыкальность целесообразно рассматривать не только в ракурсе специальных способностей, но и как качество, присущее всему обществу. Индивидуальное музыкальное сознание ученый понимает как «символогенез, происходящий во взаимодействии с культурой»¹³⁴.

Исследование различных аспектов фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки позволяет сделать вывод, что произведения данного жанра способны положительно повлиять на развитие музыкального сознания не только каждого студента, но и всего общества. Так, поскольку работа над фортепианными транскрипциями традиционной музыки способствует развитию музыкальности и стилевого кругозора обучающихся, эту работу можно рассматривать также и как средство развития музыкального сознания студентов.

С другой стороны, важно и то, что жанр фортепианной транскрипции сыграл и продолжает играть заметную роль в музыкальной жизни Китая.

¹³² Психология музыкальной деятельности: теория и практика: учеб. пособие для студентов музыкальных факультетов высших педагогических учебных заведений / Д. К. Кирнарская, Н. И. Киященко, К. В. Тарасова и др.; под ред. Г. М. Цыпина. М., 2003. С. 282.

¹³³ *Торопова А. В.* Генез музыкального сознания // Развитие личности. 2009. №1. С. 65–75; *Торопова А. В.* Музыкальное сознание как знаково-символическая функция психики // Развитие личности. 2009. № 1. С. 23–29. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnoe-soznanie-kak-znakovo-simvolicheskaya-funktsiya-psihiki>; *Торопова А. В.* Психолого-педагогические аспекты изучения и развития музыкального сознания в образовательном процессе // Музыкальная психология и психология музыкального образования : учеб. пособие. Изд. 3-е, испр. и доп. М. : ГРАФ-ПРЕСС, 2010. С. 240; *Торопова А. В.* Феномен музыкального сознания: методология исследования и развитие: 13.00.08 ; 19.00.01 : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2009.

¹³⁴ *Торопова А. В.* Музыкальное сознание как знаково-символическая функция психики. С. 25.

Именно благодаря транскрипциям традиционной музыки фортепиано прочно вошло в китайскую культуру.

О большом потенциале фортепианных транскрипций традиционной музыки применительно к музыкально-просветительской деятельности уже говорилось в первом параграфе. К этому нужно добавить, что в целом фортепианные транскрипции традиционной музыки способствуют как сохранению богатого национального наследия, так и развитию китайской музыкальной культуры путем ее интеграции в мировую культуру.

2.3. Обретение исполнительских навыков при изучении фортепианных транскрипций¹³⁵

Работа над фортепианными транскрипциями китайской традиционной музыки способствует формированию у пианиста целого комплекса важных игровых навыков. Произведения данного жанра требуют от исполнителя владения различными видами фортепианной техники: выразительной кантиленой, разнообразными мелизмами, виртуозной пассажной техникой, октавами, аккордами, тремоло и т. д.

В значительной степени фортепианные транскрипции китайских композиторов наследуют традициям европейского романтического пианизма, что проявляется как в общности эстетических установок (программность,

¹³⁵Материалы данного раздела легли в основу статей : *Сы Цзяюй*. Исполнительские и педагогические методы работы над китайскими фортепианными транскрипциями // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 5 (90). С. 162–165; *Сы Цзяюй*. Фортепианные транскрипции традиционной музыки в учебной практике будущих пианистов в КНР / *Сы Цзяюй*. – Текст : электронный // Ученые записки : электрон. науч. журн. Курск. гос. ун-та. 2021. № 4 (60). С. 217–223. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_47429844_96199777.pdf (дата обращения: 10.05.2022).

использование фольклорных элементов), так и в заимствовании некоторых технических приемов. Так, в концерте «Хуанхэ», созданном коллективом авторов и являющемся транскрипцией одноименной кантаты Сянь Синхая, Го Хао отмечает черты листовского пианизма¹³⁶.

Заметное воздействие европейских романтических традиций на китайскую фортепианную музыку можно проследить вплоть до 1970-х годов. В более поздние годы начинают более явственно ощущаться влияние импрессионизма и авангардные тенденции¹³⁷.

Рассмотрим подробно некоторые важные пианистические навыки, формированию которых помогает работа над фортепианными транскрипциями китайской традиционной музыки.

Тембровое разнообразие звука. Одним из наиболее характерных приемов фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки является подражание тембрам народных инструментов. В предыдущем параграфе уже говорилось о том, что это качество китайских фортепианных транскрипций способствует развитию у обучающихся тембрового слуха, музыкально-слуховых представлений, способствует приобщению к музыкальной культуре родной страны. Здесь же надо отметить, что в техническом плане подражание на рояле звучанию других инструментов, часто используемое в китайских фортепианных транскрипциях, способствует развитию у пианиста такого важного элемента исполнительского мастерства, как владение разнообразными «красками» фортепианного звука.

Огромную роль тембра в фортепианной игре отмечали многие известные педагоги-пианисты. В частности, об этом упоминает Н. Е. Перельман в работе «В классе рояля». Одним из приемов достижения тембрового разнообразия он считал подражание звучанию оркестровых инструментов при игре на фортепиано. По словам Перельмана, «наилучших

¹³⁶ Го Хао. Эволюция концерта для фортепиано с оркестром в китайской музыке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. С. 78.

¹³⁷ Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления.

результатов можно добиться, настойчиво требуя от ученика невозможного: вибрато! пицциато! тутти! валторна! барабан! пойте! квартет! кларнет!.. до тех пор, пока у ученика не возникнут звукокрасочные галлюцинации. Вот тогда дело сделано»¹³⁸.

Л. Н. Оборин отмечал, что «звук рояля может быть бесконечно разнообразным – теплым или холодным, мягким или острым, светлым или темным, ярким или матовым и т. д. <...> Хуже всего, когда учащийся однообразен в своем звуке, пусть даже это будет сам по себе красивый звук»¹³⁹. Таким образом, работа над транскрипциями китайской традиционной музыки в классе фортепиано помогает развитию способности к тембровому разнообразию звучания, что является необходимым условием выразительного исполнения произведений любого стиля.

Педализация. Как отмечают Янь И и Чжоу Ю, грамотная, соответствующая замыслу произведения педализация является большой проблемой для исполнения китайской фортепианной музыки прежде всего потому, что в нотных текстах обозначения педали, как правило, отсутствуют¹⁴⁰. Если в европейской музыке сложились устойчивые традиции использования педали в соответствии с музыкальным стилем, к которому относится то или иное произведение (в том числе существуют редакторские версии нотных текстов с выписанной педализацией), то в китайских фортепианных произведениях эта сторона исполнения пока является малоизученной, что представляет значительную трудность для исполнителей и педагогов.

В то же время педаль является одним из важнейших средств выразительности в фортепианной музыке, и ее грамотное использование имеет большое значение для художественного эффекта исполнения. В частности, о важности педализации для музыкального образа говорили

¹³⁸ *Перельман, Н. Е.* В классе рояля. Короткие рассуждения. Л., 1981. С. 59.

¹³⁹ *Цытин Г. М.* Обучение игре на фортепиано. М., 1984. С. 69.

¹⁴⁰ *Ян И., Чжоу Ю.* Об использовании педалей в национальных фортепианных произведениях Ван Цзяньчжона // Художественная оценка. Цзянсу, 2016. С. 26–28.

такие выдающиеся пианисты-педагоги, как Г. Г. Нейгауз¹⁴¹, Н. Е. Перельман¹⁴², А. Г. Рубинштейн называл педаль «душой рояля»¹⁴³.

При этом, как справедливо указывал Нейгауз, если даже обозначения педали имеются в нотном тексте, они представляют собой лишь приблизительный эскиз реальной педализации, все тонкости которой просто невозможно отобразить в записи. Поэтому исходить надо прежде всего из художественных задач, которые ставит перед исполнителем каждое конкретное произведение, а также из особенностей авторского стиля, поскольку «вопросы художественной педали совершенно неотделимы от вопросов звукового образа»¹⁴⁴.

С учетом вышесказанного очевидно, что пианистам и педагогам необходимо уделять много внимания работе над педализацией. При исполнении китайских фортепианных транскрипций, вероятно, наиболее правильным будет в вопросах педализации отталкиваться от национальной специфики музыки, которая послужила материалом для того или иного произведения.

Следует иметь в виду, что китайская народная музыка имеет в основном линейную, мелодическую природу, о чем уже говорилось выше. Поэтому смена педали согласно гармонии, как это принято в западной классической музыке, вряд ли будет в данном случае целесообразной. Например, в первых тактах транскрипции Ван Цзяньчжона «Река Люян» Янь И и Чжоу Ю советуют менять педаль в соответствии с частотой певческого дыхания при исполнении мелодии, чтобы подчеркнуть вокальную природу музыкального материала (пример 40).

¹⁴¹ Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры...

¹⁴² Перельман Н. Е. В классе рояля. Короткие рассуждения.

¹⁴³ Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры...С. 135.

¹⁴⁴ Там же. С. 137.

Пример 40. Ван Цзяньчжон. Река Люян



Тот же принцип они советуют использовать при проведении основной темы, которое начинается в 10-м такте произведения.

Кроме того, в некоторых случаях педаль помогает передать на фортепиано тембр и манеру игры народных инструментов, имитация звучания которых часто встречается в фортепианных транскрипциях китайских композиторов. Например, в произведении Ван Цзяньчжона «Три полосы цветения сливы» подражание тембру гуциня становится возможным только при использовании педали (пример 41).

Пример 41. Ван Цзяньчжон. Три полосы цветения сливы



Педализация также должна быть согласована с фактурными особенностями исполняемого произведения. Так, в первом разделе транскрипции Ван Цзяньчжона «Сотни птиц поклоняются Фениксу» многоголосие имеет гетерофонную природу, о чем уже подробно говорилось выше. Соответственно, педаль в данном разделе произведения не должна быть густой, чтобы не затушевывать переплетение мелодических линий, а в некоторых случаях требуется беспедальное звучание. Так, например, лучше не «смазывать» терпкие интервальные сочетания, приходящиеся на вторые доли 15-го и 19-го тактов (примеры 42 и 43).

Пример 42. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу



Пример 43. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу



Поскольку эти созвучия образовались в результате гетерофонного расслоения основной мелодии, их линейная природа будет лучше слышна при исполнении без педали.

Исполнение мелизмов. Мелодическая орнаментика является часто используемым приемом в фортепианной музыке, применяющимся в разных стилях и имеющим широкий спектр выразительных значений. Грамотное исполнение мелизмов существенно влияет на создаваемый музыкальный образ и служит показателем мастерства исполнителя.

Работа над фортепианными транскрипциями китайской традиционной музыки существенно способствует совершенствованию техники исполнения мелизмов, так как произведения данного жанра отличает богатая и разнообразная орнаментика, что обусловлено влиянием народного музицирования. В частности, как считают исследователи, широкое применение мелизмов связано с переносом в область фортепианной музыки характерных приемов игры на народных инструментах¹⁴⁵. Так, например, в «Сотни птиц поклоняются Фениксу» Ван Цзяньчжона многочисленные форшлаги, морденты, трели служат для имитации звучания соны – инструмента, солирующего в народном оригинале произведения (пример 44).

¹⁴⁵ Жэнь Юань. Художественные особенности и преподавание декоративных тонов в фортепианных адаптациях из китайской инструментальной музыки; Чжан И. Краткий отчет об исполнительских характеристиках китайских фортепианных адаптаций.

Пример 44. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу



В свою очередь, сона в данном произведении подражает звукам природы: пению различных птиц, стрекоту цикад и т. д. В транскрипции Ван Цзяньчжона «Три полосы цветения сливы» октавные форшлаги в низком регистре помогают симитировать тембр гуциня (см. выше, пример 41).

Соответственно, чтобы убедительно передать замысел произведения, пианисту необходимо иметь обширные познания в области народной инструментальной музыки. Янь И и Чжоу Ю пишут, что исполнитель китайских фортепианных транскрипций «должен быть хорошо знаком с техникой игры и акустическими характеристиками китайских национальных музыкальных инструментов»¹⁴⁶.

Это особенно важно учитывать в связи с тем, что начинающие пианисты, как правило, учатся на зарубежном (в основном европейском) репертуаре. Китайские фортепианные произведения они начинают осваивать достаточно поздно, уже достигнув достаточного уровня мастерства. Поэтому педагогу необходимо объяснить студенту (учащемуся), что мелизмы в китайских фортепианных произведениях нельзя исполнять точно так же, как в западной музыке.

Кроме того, поскольку существует огромное множество разновидностей народной инструментальной музыки, характерные черты которых находят отражение в композиторском творчестве, то не представляется возможным выработать универсальные способы исполнения того или иного мелизма

¹⁴⁶ Ян И., Чжоу Ю. Об использовании педалей в национальных фортепианных произведениях Ван Цзяньчжуна.

в китайских фортепианных транскрипциях¹⁴⁷. Как пишет Жэнь Юань, при исполнении одного и того же мелизма «нет определенной закономерности в технике исполнения, интенсивности, скорости и т. д.»¹⁴⁸.

Также необходимо учитывать, что мелизмы в китайских фортепианных произведениях используются не только для подражания народным инструментам, но и в целом для выражения национального музыкального стиля, а также эстетической концепции, которую можно охарактеризовать как «единство красоты и добра, единство эмоций и разума, единство формы и духа»¹⁴⁹.

Соответственно, для убедительной трактовки фортепианной транскрипции народной музыки исполнителю необходимо понимать смысловое значение того или иного украшения в мелодии. В каждом конкретном случае следует исходить из содержания исполняемого произведения, и прежде всего изучить оригинал, послуживший материалом для транскрипции.

При этом важно учитывать, что для понимания художественных особенностей народной песни или инструментальной композиции, положенной в основу фортепианного произведения, необходимо также иметь целостное представление о той музыкальной традиции, к которой она относится. Поэтому педагогу нужно знакомить учеников не только с оригиналом произведения, послужившего основой той или иной транскрипции, но и с китайской традиционной музыкой в целом.

Рассмотрим в качестве примера исполнение форшлагов в разных произведениях. В приведенном выше фрагменте транскрипции Ван Цзяньчжона «Три полосы цветения сливы» (пример 41) октавные форшлагги в низком регистре, очевидно, указывают на то, что композитор

¹⁴⁷ Жэнь Юань. Художественные особенности и преподавание декоративных тонов в фортепианных адаптациях из китайской инструментальной музыки; Чжан И. Краткий отчет об исполнительских характеристиках китайских фортепианных адаптаций.

¹⁴⁸ Жэнь Юань. Художественные особенности и преподавание декоративных тонов в фортепианных адаптациях из китайской инструментальной музыки.

¹⁴⁹ Там же.

хотел симитировать тембр гуциня. Соответственно, нужно найти такой исполнительский прием, который бы на слух был похож на щипок с последующим долгим, вибрирующим отзвуком. Это можно сделать, если очень тихо и легко, но при этом отчетливо прикоснуться к октаве в нижнем регистре (эффект «щипка»), чтобы заставить звучать все обертоны рояля.

Многочисленные форшлаги в пьесе того же автора «Сотни птиц поклоняются Фениксу» выполняют различные образные функции: в некоторых эпизодах произведения они имеют очевидно звукоизобразительный характер – вызывают явные ассоциации с манерой игры на соне, которая, в свою очередь, подражает пению птиц (пример 44). Форшлаги в этих случаях целесообразно играть довольно резким, «прямым» звуком, чтобы приблизиться к звонкому, открытому тембру соны.

С другой стороны, в одной из основных тем того же произведения также важную роль играют форшлаги (пример 45).

Пример 45. Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются Фениксу



Однако здесь они имеют в большей степени выразительный, чем звукоизобразительный характер: придают теме изящество, игривость, а также создают праздничное настроение. Поэтому их лучше исполнять легким прикосновением, отчетливо, но не резко.

Владение различными видами фортепианных фактур. Фортепианные транскрипции китайской традиционной музыки отличаются большим фактурным разнообразием, что делает их чрезвычайно полезными

для формирования технической оснащенности пианиста. В произведениях данного жанра можно встретить как различные виды полифонии, так и самые разнообразные варианты гомофонно-гармонической фактуры: от сочетания мелодии с простейшим аккордовым аккомпанементом до многослойной полифонизированной звуковой ткани, содержащей несколько самостоятельных пластов. Для исполнения таких сложных видов фактуры требуется владение различными видами фортепианной техники: певучей кантиленой, октавами, аккордовым многозвучием, грамотной педализацией, разнообразием тембровых и динамических нюансов.

Выводы по главе II

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что педагогическая роль фортепианных транскрипций на традиционном материале определяется прежде всего успешной образовательной деятельностью, направленной на включение как можно большего количества людей в сферу воздействия китайской традиционной музыки.

Исполнение китайских фортепианных транскрипций может способствовать:

- глубокому изучению разных аспектов китайского фольклора: легенд, характерных отличительных признаков различных диалектов, ладовых особенностей, принципов голосоведения, тембров и приемов игры на традиционных инструментах;
- развитию слуха, чувства ритма, музыкального мышления и воображения; освоению характерных особенностей музыкального языка XX века; пианистических навыков (таких, как владение различными приемами

педализации, грамотное, стилистически оправданное исполнение мелизмов, владение разнообразными тембрами звучания инструмента и др.); расширению общекультурного кругозора.

Необходимо отметить, что работа над китайскими фортепианными транскрипциями представляет значительную сложность для исполнителя и педагога, так как требует большого объема общих и специальных знаний, развитых аналитических навыков и творческого подхода.

Однако, перечисленные выше положительные эффекты, которые получают обучающиеся в процессе изучения произведений данного жанра, являются важным аргументом в пользу широкого включения фортепианных транскрипций в учебный репертуар китайских пианистов.

(В *Приложении 2* можно ознакомиться с творческими достижениями соискателя в области профессиональной подготовки).

ГЛАВА III. ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РОЛИ ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЙ ТРАДИЦИОННЫХ ЖАНРОВ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ КИТАЯ

3. 1. Педагогические условия и авторская методика освоения фортепианных транскрипций традиционной музыки студентами-бакалаврами в университетах Китая

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о педагогической роли фортепианных транскрипций традиционной музыки, которые обладают большим потенциалом и дают возможность развивать у студентов, обучающихся в университетах Китая по программе бакалавриата, целый ряд важных профессиональных и личностных качеств и навыков. Поэтому представляется целесообразным и эффективным широкое включение данных произведений в учебный репертуар будущих педагогов-музыкантов.

Однако такое включение только в том случае достигнет нужной цели (будет наиболее эффективным), если работа над транскрипциями будет тщательной и многосторонней. Только тогда можно в полной мере раскрыть педагогический потенциал данных произведений для развития музыкальности и личностных качеств студентов, и педагогическую роль в современном музыкальном образовании Китая (на примере университета, уровень бакалавриата).

Поэтому на основании материалов исследования, изложенных в двух первых теоретических главах, автором настоящей диссертации были

разработаны педагогические условия и методика освоения фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки.

Педагогические условия должны базироваться на разностороннем изучении различных аспектов жанра транскрипции и позволять реализовывать разные педагогические функции фортепианных транскрипций на традиционном материале: познавательную, воспитательную, развивающую, мотивационную, интегрирующую, эстетическую, формирования профессионального мастерства, социально-преобразовательную.

Проведенное исследование позволяет заключить, что для успешного освоения фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки студентами-бакалаврами необходимы следующие *педагогические условия*:

1) Реализация изучения фортепианных транскрипций традиционной музыки как трех компонентов содержания профессиональной подготовки студентов-бакалавров в университетах Китая:

- фортепианная транскрипция как изучение комплекса выразительных средств музыкального произведения в ориентации на европейские традиции и национальные культурные традиции; освоение принципов работы с фольклорным материалом, характерным для европейской академической музыки;

- фортепианная транскрипция как постижение содержания музыкального образа фортепианного произведения, его стиля и жанра в контексте соответствующего исторического периода своего становления и развития;

- фортепианная транскрипция как постижение ее основных стилевых черт и особенностей: гармонии, ритма, имитации тембров китайских народных инструментов, мелизмов, принципов формообразования, полифонических приемов.

Первое педагогическое условие предполагает также разработку комплекса музыкально-исполнительских технологий и приемов,

позволяющих актуализировать педагогические возможности данных произведений.

2) Внедрение в профессиональную подготовку студентов-бакалавров в университетах Китая инновационной внеаудиторной формы работы – «Творческий кружок по изучению фортепианных транскрипций традиционной музыки» в интеграции с базовой дисциплиной «Фортепиано».

Второе педагогическое условие предполагает систематическую планомерную работу по изучению транскрипций, включающую разнообразные методы, приемы, формы и средства. Среди *форм* работы представляются целесообразными лекции (историко-теоретические, лекции-анализ), семинары, самостоятельная музыкально-аналитическая работа обучающихся, дискуссии, практические занятия, музыкально-просветительские мероприятия. Эффективными *методами* будут *активные методы* работы: исполнительско-педагогического анализа, метод сбора и критического анализа литературы, сравнительной характеристики, проблемной лекции, метод совместного поиска решений; *интерактивные методы работы*: метод дискуссии, метод проектов, мозговой штурм и т.д. Для оценки достигнутых студентами результатов применяются такие методы, как опрос, тестирование, викторина (используются различные виды викторин, в том числе тембровая), самооценка, метод экспертных оценок.

Интеграция содержания творческого кружка по изучению фортепианных транскрипций традиционной музыки с дисциплиной базового курса «Фортепиано» способствует пониманию методологических основ музыкально-исполнительской подготовки.

3) Включение фортепианных транскрипций традиционной музыки в педагогический репертуар на регулярной основе и на всех курсах обучения студентов.

Это позволит сформировать у будущих педагогов-музыкантов заинтересованность в национальном фортепианном репертуаре, существенно повысить их мотивацию к занятиям, уровень музыкальности и артистизма, а

также степень надежности в концертном выступлении. Кроме того, студенты приобретают навыки проектной работы, коммуникативные навыки, опыт участия в музыкально-просветительских мероприятиях. Столь разнообразные знания, умения и навыки существенно повышают уровень профессиональной компетентности студентов.

4) Организация практикума по освоению произведений данного жанра на основе учебной (концертной) практики и музыкально-просветительской работы, направленной на формирование у студентов-бакалавров педагогического опыта интерпретации фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки.

Авторская методика освоения фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки включает цель и задачи, совокупность форм и методов работы, средств достижения поставленной цели. Реализация методики заключается во внедрении в образовательный процесс университета Китая (уровень бакалавриата) *Творческого кружка по изучению фортепианных транскрипций традиционной музыки* как важной формы организации внеаудиторной работы студентов, направленной на решение поставленных педагогических задач.

В нашем понимании, *«Творческий кружок по изучению фортепианных транскрипций традиционной музыки»* – это гибкая планомерная форма внеаудиторной работы со студентами-бакалаврами, которая способствует эффективному освоению жанра транскрипции, расширению и углублению знаний о нем, а также совершенствованию исполнительских умений и навыков, приобретенных на уроках фортепиано, применению их на практике, формированию педагогического опыта интерпретации, развитию познавательных интересов и творческих способностей студентов.

Занятия в кружке выполняют следующие функции: мотивационную, когнитивную, личностно-развивающую, коммуникативную, социализирующую. Когнитивная функция заключается в приобретении

студентами разнообразных знаний из области китайского фольклора, фортепианной музыки китайских композиторов и т. д. *Мотивационная функция* подразумевает формирование у студентов интереса к национальному фортепианному репертуару, музыкально-просветительской деятельности и др.

Личностно-развивающая функция заключается в развитии личностного потенциала студентов – творческих способностей, артистизма и т. д. *Коммуникативная функция* проявляется в приобретении студентами навыков профессионального общения – участия в дискуссиях, постановки проблемы и поиска путей ее решения и т. д. *Социализирующая функция* – получение студентами опыта командной работы, а также разнообразных форм общения с аудиторией (концертных, лекционных).

Творческий кружок в настоящем исследовании – это часть учебно-воспитательного процесса Института музыки и хореографии Юньнаньского педагогического университета факультета, и поэтому его деятельность направлена на достижение результатов освоения основной образовательной программы. Но вместе с тем участие в кружке – это еще и реализация образовательной деятельности студентов по интересам, что имеет важное значение в повышении учебной мотивации студентов.

В целях избегания перегруженности учебного плана студентов деятельность кружка имеет факультативный характер, его занятия посещаются обучающимися по желанию и в соответствии с возможностями (при наличии свободного времени). Деятельность кружка осуществляется в интеграции с дисциплиной базового курса «Фортепиано».

Кружок ставит перед собой следующие **цели и задачи**:

- расширить знания студентов в области китайской традиционной музыки;
- сформировать у студентов живой интерес к национальному фортепианному репертуару;
- воспитать у студентов любовь и уважение к китайской национальной музыкальной культуре;

- познакомить студентов с особенностями транскрипции как одного из музыкальных жанров;
- научить студентов самостоятельной аналитической работе с музыкальным текстом исполняемого произведения;
- приобщить студентов к музыкально-просветительской деятельности;
- расширить музыкальный и общекультурный кругозор студентов.

В результате освоения программы кружка обучающиеся должны приобрести следующие **знания**:

- об основных особенностях транскрипции как музыкального жанра, об узком и широком толковании термина «транскрипция»;
- об основных этапах становления и развития жанра фортепианной транскрипции в Китае;
- об инструментарии китайской традиционной музыки и отражении приемов игры на народных инструментах в фортепианных транскрипциях;
- об основных жанрах китайской традиционной музыки;
- об особенностях лада, мелодии, гармонии, ритма, фактуры и формообразования в фортепианных транскрипциях китайской традиционной музыки;
- о композиторских приемах совмещения в фортепианных транскрипциях национальных особенностей китайской традиционной музыки и западных принципов музыкального мышления.

В ходе занятий студенты приобретают также следующие **навыки**:

- самостоятельно находить информацию об исполняемом произведении (его авторе, истории создания, особенностях музыкального языка и т. д.);
- самостоятельно анализировать нотный текст исполняемого произведения;

- продумывать концепцию его интерпретации, исходя из найденной информации о нем и данных, полученных в ходе анализа;
- сознательно и целенаправленно использовать пианистические исполнительские средства (приемы звукоизвлечения, штрихи, педализацию, динамические нюансы, темп, агогику и др.) для выражения определенного содержания;
- анализировать и сравнивать существующие интерпретации музыкальных произведений;
- выступать перед аудиторией, совмещая функции музыканта-исполнителя и лектора-рассказчика;
- разрабатывать и проводить музыкально-просветительские мероприятия.

Деятельность кружка могла бы включать разные **формы работы**:

- 1) лекции педагога, где он освещает какие-либо темы, имеющие отношение к фортепианным транскрипциям китайской традиционной музыки, либо подробно, с разных сторон анализирует какое-либо произведение в этом жанре;
- 2) семинары, посвященные различным темам, связанным с транскрипциями;
- 3) самостоятельный анализ транскрипций учащимися с последующим обсуждением в классе;
- 4) музыкально-просветительские мероприятия на материале фортепианных транскрипций традиционной музыки, проводимые обучающимися.

Рассмотрим подробно каждый из предлагаемых видов работы.

1. **Лекции педагога.** Лекции могут быть двух видов: историко-теоретические (посвященные какой-либо общей теме, связанной с транскрипциями традиционной музыки) и аналитические (посвященные подробному анализу одного произведения).

Историко-теоретические лекции. В рамках таких лекций педагог должен познакомить студентов с характерными чертами музыкальных транскрипций

Примерные темы лекций:

1. Жанр транскрипции в мировой музыкальной культуре
2. История развития жанра фортепианной транскрипции в Китае
3. Выдающиеся композиторы – авторы фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки
4. Основные жанры китайской традиционной музыки
5. Инструментарий китайской традиционной музыки
6. Ладогармоническое своеобразие фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки
7. Роль полифонических техник фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки
8. Атональная и серийная техника в фортепианных транскрипциях китайской традиционной музыки
9. Влияние импровизационной манеры народных исполнителей на метроритмическую сторону фортепианных транскрипциях китайской традиционной музыки
10. Формообразующие закономерности в фортепианных транскрипциях китайской традиционной музыки

По окончании цикла лекций педагог может провести тест, показывающий уровень усвоения материала студентами. Кроме того, мини-опросы могут проводиться в конце каждой лекции.

Примерные вопросы теста:

1. В чем отличие узкого и широкого толкования термина «транскрипция»?
2. Перечислите основные этапы развития жанра фортепианной транскрипции в Китае.

3. Чем отличается техника игры на эрху от техники игры на виолончели?

4. Приведите примеры имитации игры на соне (либо других инструментах) в фортепианных транскрипциях китайской традиционной музыки.

5. Каковы основные отличия китайской пентатоники от европейского мажора и минора?

6. В чем проявляется влияние импровизационной манеры народных музыкантов на метроритм фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки?

7. Почему в фортепианных транскрипциях китайской традиционной музыки широко используются полифонические техники?

Помимо этого, учащимся может быть предложены различные викторины – например, такие, в которых надо будет узнать мелодию, послужившую основой транскрипции, или распознать тембр народного инструмента по аудиозаписи. Также педагог может раздать учащимся фрагменты нотного текста фортепианных транскрипций и предложить определить, звучание какого народного инструмента имитируется в этом фрагменте (с обоснованием собственного мнения).

Лекция-анализ. В процессе проведения такого занятия педагог дает учащимся примерный образец того, как нужно работать с текстом произведения (транскрипции). В лекцию входят сведения о жизни и творчестве композитора, поиск оригинала, послужившего основой транскрипции, анализ средств музыкальной выразительности, используемых композитором.

Плодотворным будет сравнение нескольких различных версий оригинала произведения. Педагог демонстрирует ученикам аудио- и видеозаписи образцов традиционной музыки и обсуждает с учениками, какое содержание несет в себе оригинал, послуживший основой для транскрипции.

Потом сравнивается оригинал и транскрипция. Проводится исследование того, какие черты оригинала сохранены и как оригинал адаптирован к фортепианной фактуре. Педагог анализирует средства музыкальной выразительности, используемые композитором (лад, гармонию, ритм, фактуру и др.), раскрывая при этом содержательный аспект применения того или иного художественного приема.

Исходя из полученных в ходе анализа данных, педагог объясняет учащимся, какие пианистические приемы нужно использовать, чтобы отразить содержание произведения. Обсуждаются приемы педализации, способы исполнения мелизмов, тембровые характеристики звука, артикуляция, ритм (степень ритмической свободы), композиционный профиль произведения.

Семинары. Некоторые аспекты фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки могут обсуждаться на семинарах. Организуя семинары, педагог предлагает студентам несколько тем для обсуждения, которые помогли бы им расширить знания о транскрипциях. В своих выступлениях учащиеся могут опираться на материал, полученный в ходе лекций педагога, но также должны и самостоятельно находить дополнительную информацию.

Примерные темы семинарских занятий:

1. Ладогармонические особенности фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки
2. Природа мелизмов в фортепианных транскрипциях китайской традиционной музыки и способы их исполнения
3. Вопросы педализации в фортепианных транскрипциях китайской традиционной музыки
4. Приемы имитации тембров народных инструментов в фортепианных транскрипциях китайской традиционной музыки
5. Фортепианные транскрипции традиционной музыки в репертуаре современных китайских пианистов

При подготовке к семинарским занятиям каждая общая тема может быть разбита на несколько частных тем. Например, в рамках темы «Приемы имитации тембров народных инструментов в фортепианных транскрипциях китайской традиционной музыки» каждый студент может выбрать свой народный инструмент и рассказать о том, как его звучание имитируется в фортепианных транскрипциях.

Тема «Фортепианные транскрипции традиционной музыки в репертуаре современных китайских пианистов» может быть конкретизирована либо как фортепианные транскрипции традиционной музыки в репертуаре какого-либо пианиста, либо как транскрипции какого-либо одного автора в репертуаре разных пианистов.

В рамках семинара каждый учащийся выбирает тот ракурс темы, который ему ближе и интереснее, и готовит небольшое сообщение. Остальные участники семинара могут задавать докладчику вопросы и высказывать свои соображения по обсуждаемой теме.

Участие в семинаре оценивается по 10-балльной системе. При этом студенты могут получать баллы не только за собственные выступления, но и за содержательные дополнения к выступлениям других докладчиков.

Самостоятельная музыкально-аналитическая работа обучающихся. Показав пример анализа музыкального текста фортепианных транскрипций, педагог предлагает такую же работу проделать ученикам. Отметим, что такая работа необходима для качественного исполнения произведения.

Отметим важность анализа для понимания общей концепции произведения (формирования симультанного образа произведения) на первом этапе работы над ним. Обратим внимание на то, что этот этап нередко вообще выпадает из работы исполнителя над произведением, в том числе потому, что формирование симультанного образа считается иррациональным, не поддающимся объяснению процессом. Однако подчеркнем, что интуитивное постижение смысла произведения происходит именно на основе накопления

достаточного количества знаний о нем, в том числе и полученных в ходе исполнительского анализа.

Поэтому исполнительский анализ фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки, которому студенты обучаются на занятиях кружка, будет способствовать убедительной интерпретации не только этих произведений, но и музыки любых стилей и жанров. Для самостоятельной работы студентов выбираются произведения, о которых можно найти много информации в интернете, доступные для обучающихся по содержанию и техническому уровню.

Учитывая, что студенты занимаются в кружке факультативно, в дополнение к освоению основной учебной программы, технический уровень произведений должен быть таким, который позволил бы выучить их за короткое время. Подойдут, например, такие произведения: Гун Яонян. Четыре китайские народные песни; Сан Тун. Семь народных песен Внутренней Монголии.

Весьма эффективна на этом этапе групповая работа. Например, студенты могут проанализировать несколько транскрипций одного и того же автора или, наоборот, несколько транскрипций одного и того же произведения, принадлежащих разным авторам. В рамках занятия каждый студент рассказывает о своем произведении, после чего совместно обсуждаются сходства и различия анализируемых произведений.

Кроме того, в рамках таких занятий учащиеся находят и проводят сравнительный анализ существующих интерпретаций тех или иных транскрипций традиционной музыки. Опираясь на найденную информацию о произведении, студенты могут сделать вывод о достоинствах и недостатках той или иной интерпретации. Такая работа также помогает осознать многозначность музыкального текста, возможность и необходимость разных его прочтений.

Музыкально-просветительское мероприятие. Студентам, уже имеющим достаточный уровень знаний и опыт выступлений перед

аудиторией, предлагается провести музыкально-просветительское мероприятие. Например, это может быть тематическая лекция-концерт на материале фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки.

Работа по подготовке музыкально-просветительского мероприятия ведется в несколько этапов. На первом этапе учащиеся вместе с педагогом выбирают тему, которая была бы интересна аудитории, а также определяют место и время проведения мероприятия.

На втором этапе отбираются произведения, которые будут звучать в рамках лекции-концерта. Распределяются роли и функции участников мероприятия, в том числе ведущий лекции-концерта, который будет рассказывать подготовленный текст и объявлять участников-исполнителей и исполняемые произведения.

В концертную часть программы входят несколько произведений (каждый исполняет одно произведение). Также участники совместно с педагогом ищут интересные факты о данных произведениях и составляют проект текста лекции.

На третьем этапе идет непосредственная подготовка мероприятия: разучивание произведений, написание текста лекции, репетиции. Итогом проделанной работы является лекция-концерт, проводимый студентами либо в своем университете (например, на другом факультете), либо в другом учреждении (например, для школьников или иной аудитории).

Участие в музыкально-просветительских мероприятиях, с одной стороны, является итоговой формой работы, в которой студенты могут проявить знания и навыки, полученные в процессе занятий в кружке. С другой стороны, в процессе такой деятельности студенты совершенствуют навыки самостоятельной работы, а также получают ценный опыт концертных выступлений, взаимодействия в команде, общения с аудиторией. Следовательно, участие в музыкально-просветительских мероприятиях развивает навыки, которые могут пригодиться студентам и в других видах музыкальной деятельности: педагогической, концертной.

Методы работы. Из приведенного выше описания форм работы кружка становится очевидным, что на занятиях кружка используются многообразные методы работы. Так, активно применяется метод сбора и анализа литературы, метод исполнительско-педагогического анализа музыкального произведения, сравнительной характеристики (при сравнении разных интерпретаций одного и того же произведения).

Отдельно стоит отметить, что на занятиях творческого кружка по изучению фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки акцент делается на *активных и интерактивных* методах работы. Такие методы позволяют активизировать мышление и творческую инициативу учащихся, повысить их мотивированность.

В число *активных методов* работы, используемых на занятиях кружка, входят:

- 1) проблемная лекция;
- 2) метод совместного поиска решений.

К *интерактивным методам* относится:

- 1) дискуссия;
- 2) метод проектов;
- 3) мозговой штурм.

Методы проблемной лекции и совместного поиска решений активно использовались в такой форме работы, как лекция-анализ. Проанализировав музыкальное содержание произведения, педагог предлагал студентам совместно обсудить, какие исполнительские средства можно использовать для выражения этого содержания.

Метод дискуссии активно использовался на семинарских занятиях со студентами и занятиях, посвященных обсуждению результатов самостоятельной музыкально-аналитической работы студентов. После выступления студента со своим музыкально-аналитическим этюдом другие участники кружка могут задавать ему вопросы и озвучивать свои предложения по интерпретации данного произведения.

Метод проекта использовался при самостоятельной музыкально-аналитической работе студентов и при подготовке музыкально-просветительского мероприятия. В первом случае студенты готовили индивидуальный проект, а последний является групповым проектом.

Метод мозгового штурма был применен на начальном этапе разработки музыкально-просветительского мероприятия, когда на основе различных предложений от студентов была сформулирована его тема.

Для оценки достигнутых студентами результатов применяются такие методы, как опрос, тестирование, викторина (используются различные виды викторин, в том числе тембровая), самооценка, метод экспертных оценок.

Таким образом, можно сделать вывод, что целенаправленная работа по изучению фортепианных транскрипций на традиционном материале в рамках творческого кружка способствует успешному освоению жанра в фортепианных классах университета Китая (уровень бакалавриата), а также профессиональному и личностному росту студентов.

3.2. Диагностика готовности студентов-бакалавров к освоению жанра фортепианной транскрипции на традиционном материале

Опытно-экспериментальное исследование осуществлялось в 2020–2021 учебном году на базе Института музыки и хореографии Юньнаньского педагогического университета, расположенного в столице провинции Юньнань – городе Куньмин. Это ведущий университет провинции, в нем проводится обучение по программам бакалавриата, магистратуры и докторантуры. В данном вузе обучаются 240 студентов-пианистов, из них

198 человек по программе бакалавриата. В эксперименте приняли участие 198 студентов-бакалавров.

Целью эксперимента стала апробация разработанной авторской методики освоения фортепианных транскрипций традиционной музыки студентами-бакалаврами в университетах Китая.

В задачи экспериментальной работы входило:

- 1) провести констатирующий, формирующий и контрольный эксперименты;
- 2) провести диагностику музыкально-исполнительской подготовки и эрудиции студентов-бакалавров в университетах Китая;
- 3) разработать диагностический инструментарий, позволяющий выявить уровень освоения жанра транскрипции на традиционном материале;
- 4) сформировать экспериментальную и контрольную группы студентов, провести диагностику;
- 5) апробировать разработанную авторскую методику на примере экспериментальной группы;
- 6) отразить результаты в выводах.

В ходе опытно-экспериментальной работы были использованы следующие методы педагогического исследования: педагогическое наблюдение, анкетирование, беседа, педагогический эксперимент (констатирующий, формирующий, контрольный этапы).

На **констатирующем этапе** исследования нами были проведены *педагогические наблюдения* за процессом обучения игре на инструменте в фортепианных классах педагогического университета в Китае. Мы имели возможность присутствовать на нескольких занятиях. В ходе педагогических наблюдений мы отметили небольшое число фортепианных транскрипций на традиционном материале в учебной практике студентов-пианистов; акценты на техницизм, а не на художественное исполнение сочинений; непонимание исполняемых транскрипций; большой интерес к изучению западной фортепианной музыки и др. Значительным недостатком стал низкий уровень

знаний студентов национального репертуара, а также ограниченность пианистического аппарата, требующего определенных навыков при исполнении фортепианных транскрипций традиционной музыки. Наблюдения показали, что игровые навыки будущих педагогов-музыкантов развиты в педагогическом университете недостаточно.

Посещение занятий студентов-пианистов позволило сделать вывод о том, что в ходе обучения игре на инструменте преподаватели редко знакомят обучающихся с национальными произведениями данного жанра, не заинтересовывают их в этом репертуаре, не дают понимания сущности жанра, не мотивируя таким образом к освоению фортепианных транскрипций на традиционном материале.

Таким образом, проведенные педагогические наблюдения показывают, что для совершенствования учебного процесса и формирования высокого уровня эрудиции и музыкально-исполнительской подготовки студентов важно насыщать его новыми методами и национальным репертуаром.

Констатирующий эксперимент включал *диагностику эрудиции студентов* – проверку знаний в области музыкального фольклора и фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки, трудностей, с которыми они сталкиваются, а также *диагностику* начального уровня их *музыкально-исполнительской подготовки*. Для достижения поставленной цели были использованы следующие методы: 1) анкетирование студентов; 2) беседы с преподавателями.

Анкета, которая раздавалась студентам на первом этапе эксперимента, позволила в процентном соотношении определить степень освоения фортепианной транскрипции на традиционном материале в условиях университета Китая и включала следующие вопросы:

1. *Музыку каких композиторов Вы лучше всего знаете (часто играли, часто слушали на концертах и т. д.)?*

2. *Что Вы считаете самым главным при разучивании и исполнении музыкального произведения?*

3. *Что для Вас самое трудное при разучивании произведения?*
4. *Что для Вас самое трудное при исполнении произведения на концерте?*
5. *Какие методы Вы используете, чтобы понять содержание исполняемого произведения и достичь выразительности исполнения?*
6. *Участвовали ли Вы в музыкально-просветительских мероприятиях (концертах, лекциях и творческих встречах)?*
7. *Играли ли Вы когда-либо фортепианные транскрипции китайской традиционной музыки?*
8. *Как часто Вы играете фортепианные транскрипции китайской традиционной музыки (сколько раз в год)?*
9. *Перечислите известные Вам китайские народные инструменты.*
10. *Перечислите известные Вам жанры китайских народных песен.*
11. *Назовите известных Вам композиторов-авторов транскрипций китайской традиционной музыки.*
12. *Чем, на Ваш взгляд, китайская традиционная музыка отличается от европейской?*

Анкетирование проводилось в октябре 2020 года среди студентов Института музыки и хореографии Юньнаньского педагогического университета. В анкетировании приняли участие 198 студентов-пианистов, обучающихся по программе бакалавриата по направлению подготовки Педагогическое образование.

Результаты анкетирования свидетельствуют о том, что студенты недостаточно хорошо знают музыку своих соотечественников. Так, в ответах на вопрос «Музыку каких композиторов вы лучше всего знаете?» вполне ожидаемо преобладали ответы «Чайковский», «Моцарт», «Бетховен», «Шопен», «Шуман», «Григ». Эти композиторы пользуются заслуженной популярностью во всем мире, и знакомство с их творчеством свидетельствует о приобщенности китайских музыкантов к мировой музыкальной культуре.

Однако достаточно небольшое число студентов включили в число композиторов, с творчеством которых они хорошо знакомы, китайских авторов. Среди названных студентами китайских композиторов преобладают Сянь Синхай (76%), Тан Дун (49%), Ван Цзяньчжон (36%), Чу Ванхуа (32%).

В то же время данные анкетирования показывают, что большинство студентов не испытывают затруднений в определении специфики традиционной китайской музыки по сравнению с европейской. Так, на вопрос «Чем, на ваш взгляд, китайская традиционная музыка отличается от европейской?» большинство студентов назвали линейную природу китайской музыки (81%), преобладание пентатоники (80%). Также были отмечены принадлежность данной музыкальной культуры к устной традиции и ее ориентированность на сохранение традиций (эти качества являются общими свойствами всех традиционных культур).

При этом выяснилось, что знания студентов о национальном фольклоре не отличаются глубиной. Так, на вопрос «Перечислите известные вам жанры китайских народных песен» большинство участников опроса (65 %) сумели назвать не более 3-х жанров. Народные инструменты известны студентам несколько лучше, но в то же время только 47 % респондентов смогли назвать более 5 инструментов. Среди названных лидирует по популярности эрху (99%), пипа (84%), флейта сяо (67%) гучжен (59%), гуцинь (58 %), сона (57%).

На вопросы «Играли ли вы когда-либо фортепианные транскрипции китайской традиционной музыки?» и «Как часто вы играете фортепианные транскрипции китайской традиционной музыки?» 34% обучающихся ответили, что никогда не играли произведений данного жанра. В то же время большинство студентов сообщили, что играют транскрипции 2–3 раза в год (62%). Однако, учитывая ответы на первый вопрос анкеты, произведения данного жанра, по-видимому, либо составляют не очень значительную часть от общего числа играемых студентами произведений, либо не вызывают у них яркого отклика и потому быстро забываются.

Результаты анкетирования позволяют констатировать, что большинство студентов (78%) осознают важность раскрытия музыкального содержания при исполнении произведения, что, безусловно, является положительным моментом. Среди ответов на вопрос «Что вы считаете самым главным при разучивании и исполнении музыкальных произведений?» преобладают такие, как «выразительность», «понимание», «культурные коннотации», «выражение эмоций».

В то же время выяснилось, что раскрытие музыкального содержания для большинства студентов представляет значительную трудность. Так, на вопрос «Что вы считаете самым трудным при работе над музыкальным произведением?» 53% студентов ответили, что у них нет четкого понимания замысла композитора.

Данные проведенного анкетирования также показывают, что студенты весьма смутно представляют себе конкретные методы, позволяющие достичь понимания содержания произведения и выразительности его исполнения. Так, 45 % студентов затруднились с ответом на вопрос «Какие методы вы используете, чтобы понять содержание исполняемого произведения и достичь выразительности исполнения?». Среди ответивших преобладала формулировка «Нужно изучить историю создания произведения и добавить свои идеи по его интерпретации» (56%), но при этом студенты не уточнили, на чем должно быть основано индивидуальное понимание произведения.

Относительно концертных выступлений большинство студентов отметили, что им сложно справиться со сценическим волнением (об этом заявили 96% опрошенных). Также большинство будущих педагогов-музыкантов (97%) никогда не участвовали в музыкально-просветительских мероприятиях.

Данные анкетирования подтверждаются результатами *бесед* с преподавателями (16 человек). Так, большинство преподавателей отмечают низкую заинтересованность студентов в изучении национального фортепианного репертуара. Также педагоги отмечают слабую

сформированность у студентов навыков самостоятельной работы с музыкальным текстом произведения, позволяющих понять музыкальное содержание и найти соответствующие средства его воплощения. Среди других проблем, отмечаемых преподавателями, – часто встречающееся излишнее волнение на эстраде и, как следствие, недостаточная стабильность в сценических выступлениях.

Кроме того, преподаватели считают, что как для студентов-музыкантов, так и для студентов других специальностей были бы полезны музыкально-просветительские мероприятия на основе фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки. Они могли бы повысить заинтересованность студентов в национальном репертуаре, мотивировать молодых пианистов глубже изучать китайскую музыкальную культуру. В то же время педагоги констатируют, что у студентов, как правило, не хватает эрудиции и навыков поиска и переработки информации, а также самостоятельной работы с музыкальным текстом для подготовки таких мероприятий.

В рамках констатирующего этапа была проведена диагностика *музыкально-исполнительской подготовки* студентов. Во время экзамена по специальности преподавателей-пианистов попросили дифференцированно оценить по 10-бальной шкале выступление каждого студента по следующим критериям:

- 1) техническое мастерство исполнения (беглость, артикуляция, владение навыками педализации и др.);
- 2) музыкальность исполнения (прослушанность, осмысленность, выразительность);
- 3) артистичность исполнения;
- 4) сценическая уверенность и стабильность исполнения.

Мы использовали десятибалльную систему оценки и метод рейтинга, где:

10–9 – высокий уровень освоения фортепианной транскрипции на традиционном материале;

8–7 – средний уровень освоения фортепианной транскрипции на традиционном материале;

6–5 – низкий уровень освоения фортепианной транскрипции на традиционном материале;

4–3 – очень низкий уровень, при котором фортепианные транскрипции на традиционном материале не были освоены.

Результаты проведенной диагностики показали невысокий исполнительский уровень студентов-бакалавров, особенно в таких показателях как «артистичность исполнения» и «сценическая уверенность».

Таким образом, в ходе констатирующего эксперимента среди преподавателей и студентов, обучающихся в классе фортепиано в университете Китая, было проведено анкетирование студентов и беседа с профессорско-преподавательской корпорацией, педагогические наблюдения.

Выводы по итогам констатирующего эксперимента:

1. В университетах Китая обучение в классе фортепиано в основном проходит на материале западноевропейской музыки, также используется национальный репертуар, однако фортепианные транскрипции китайской традиционной музыки в него входят редко.

2. Важным недостатком, выявленным в ходе педагогических наблюдений и анкетирования, является недостаточное теоретическое изучение фортепианных транскрипций на традиционном материале, отсутствие в аудиторной и внеаудиторной работе дисциплин и программ, где бы изучались транскрипции.

3. Педагогические наблюдения показали, что практика работы в фортепианных классах в университетах Китая больше ориентирована на техницизм, а не на художественное исполнение сочинений, отмечается ограниченность пианистического аппарата, что усложняет освоение транскрипций на традиционном материале.

4. Результаты анкетирования показали: понимание сущности музыкального содержания фортепианных транскрипций традиционной музыки вызывает у студентов проблемы, им сложно раскрыть музыкальное содержание при исполнении сочинений данного жанра. Обучающиеся смутно представляют себе методы, позволяющие освоить жанр транскрипции на высоком музыкально-исполнительском уровне.

5. Беседы с преподавателями позволяют заключить, что для студентов-пианистов, как и обучающихся по другим специальностям, была бы полезна концертная практика и музыкально-просветительские мероприятия на основе фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки. Сочинения данного жанра способствуют формированию у студентов-бакалавров педагогического опыта интерпретации фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки, также могут повысить заинтересованность и мотивацию молодых исполнителей к более глубокому изучению китайской музыкальной культуры.

Выявление исходного уровня готовности студентов-бакалавров к освоению фортепианных транскрипций на традиционном материале в университетах Китая позволило разработать следующие **критерии**:

1. **мотивационный** – включает в себя позитивное отношение к фортепианной транскрипции на традиционном материале, интерес к ней, основные мотивы к китайской национальной музыке;
2. **ориентационный** – представляет собой знания, представления об особенностях фортепианной транскрипции на традиционном материале, требования к ее исполнению в результате освоения специального факультативного курса;
3. **деятельностный** – подразумевает владение необходимыми знаниями, техническими навыками и приемами игры, процессами анализа и синтеза, навыками эмоционально-художественного исполнения – понимание замысла фортепианной транскрипции,

музыкально-художественная выразительность и качество исполнения;

4. **музыкально-исполнительский** – определяет эффективность освоения фортепианной транскрипции на традиционном материале в результате музыкально-просветительской деятельности как средства формирования у студентов-бакалавров педагогического опыта интерпретации фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки, усиления заинтересованности в освоении жанра и личностного роста обучающихся на окружающий социум.

Для качественной оценки уровня готовности студентов-бакалавров к освоению фортепианных транскрипций на традиционном материале в университетах Китая из четырех обозначенных выше критериев мы разработали следующие **показатели**:

1. Мотивационный критерий (три показателя):

- степень мотивации к исполнению фортепианных транскрипций традиционной музыки;
- количество и разнообразие исполняемых произведений данного жанра;
- степень мотивации к исполнению национальной музыки китайских композиторов.

2. Ориентационный критерий (три показателя):

- уровень знаний в области китайской традиционной музыки;
- уровень знаний в области фортепианной транскрипции на традиционном материале;
- степень эмоционально-ценностного отношения к исполняемой и воспринимаемой музыке жанра фортепианной транскрипции.

3. Деятельностный критерий (три показателя):

- степень владения техническими навыками и приемами игры;
- уровень освоения навыков эмоционально-художественного исполнения жанра транскрипции, музыкальность;

- степень понимания замысла сочинения (музыкального содержания), музыкально-художественная выразительность и качество исполнения.

4. Музыкально-исполнительский критерий (три показателя):

- степень сценической убежденности исполнителя;
- уровень артистизма и сценической уверенности;
- степень готовности концертной программы и понимания значения музыкально-просветительской деятельности в жизни социума.

На основе вышеперечисленных критериев и показателей к ним был осуществлен констатирующий этап исследования. В результате эксперимента определены три основных уровня владения жанром фортепианной транскрипции традиционной музыки студентами-бакалаврами экспериментальной и контрольной групп.

Высокий уровень освоения жанра фортепианной транскрипции студентами-бакалаврами включал: ярко выраженное желание обучающихся в исполнении фортепианных транскрипций на традиционном материале и национальной музыки китайских композиторов; значительные познания в области китайской традиционной музыки и фортепианной транскрипции на традиционном материале; выраженные потребности в исполнительской интерпретации изучаемых произведений и проявление на высоком уровне эмоционального отношения к исполняемой и воспринимаемой музыке данного жанра; безусловную готовность к преодолению технических трудностей при работе над произведениями, к пониманию замысла сочинения (музыкального содержания) и владение технологиями для воплощения этого содержания; проявление музыкальности и умение исполнять фортепианные транскрипции характерно, чувственно, выразительно и качественно; абсолютную убежденность в сценическом исполнении, яркое проявление сценической уверенности и артистизм; полную готовность концертной программы и полное понимание значения музыкально-просветительской деятельности в жизни социума.

Средний уровень: желание исполнения фортепианных транскрипций на традиционном материале и национальной музыки китайских композиторов не ярко выражено; студенты частично осведомлены об особенностях фортепианной транскрипции на традиционном материале, лишены целостного представления о путях развития китайской традиционной музыки; потребности в исполнительской интерпретации изучаемых фортепианных транскрипциях не ярко выражены; отношение к исполняемой и воспринимаемой музыке данного жанра не вызывает сильного эмоционального отклика; на среднем уровне владеют техническими навыками; недостаточно понимают музыкальное содержание сочинения; художественная выразительность исполняемых транскрипций находится на среднем уровне; концертное исполнение жанра фортепианной транскрипции не вызывает полной убежденности, не хватает сценической уверенности и артистизма; могут составить репертуар для выступления, но допускают ошибки в концертной программе; не до конца понимают важность музыкально-просветительской работы.

Низкий уровень: желание исполнения фортепианных транскрипций на традиционном материале и национальной музыки китайских композиторов уступает желанию играть западноевропейские сочинения; студенты частично осведомлены об особенностях фортепианной транскрипции на традиционном материале, лишены целостного представления о путях развития китайской традиционной музыки; знания в области фортепианной транскрипции на традиционном материале поверхностны, носят фрагментарный характер, студенты затрудняются в перечислении основных представителей китайской музыки; плохо знают транскрипции на традиционном материале; знания исполнительской интерпретации изучаемых транскрипций на традиционном материале поверхностны, что влечет за собой ошибочные суждения в оценке изучаемых сочинений; отношение к исполняемой и воспринимаемой музыке данного жанра не вызывает эмоционального отклика; технические навыки игры на инструменте находятся на низком уровне; не понимают музыкального

содержания сочинения; проявляют слабый интерес к исполняемым транскрипциям; не уверены в концертном исполнении жанра фортепианной транскрипции, выступают не артистично; концертная программа не готова, могут составить репертуар для выступления, но допускают ошибки в концертной программе; не понимают актуальность просветительской работы.

Результаты диагностики исходного уровня владения жанром фортепианной транскрипции на традиционном материале студентами-бакалаврами экспериментальной и контрольной групп отражены в таблицах 1 и 2.

Таблица 1

*Констатирующий эксперимент.
Результаты диагностики у студентов-бакалавров КГ
(контрольная группа)*

Критерии уровней освоения жанра фортепианной транскрипции	Показатели (количественные)	Показатели (процентные)
Низкий	13	81,25%
Средний	3	18,75%
Высокий	0	0%

Таблица 2

*Констатирующий эксперимент.
Результаты диагностики у студентов-бакалавров ЭГ
(экспериментальная группа)*

Критерии уровней освоения жанра фортепианной транскрипции	Показатели (количественные)	Показатели (процентные)
Низкий	12	75%
Средний	4	25%
Высокий	0	0%

Результаты диагностики контрольной и экспериментальной групп показали примерно одинаковые показатели. Большая часть студентов-бакалавров продемонстрировала низкий уровень владения жанром фортепианной транскрипции на традиционном материале как в экспериментальной, так и в контрольной группах.

3.3. Реализация авторской методики (формирующий и контрольный эксперименты)

На формирующем этапе исследования были выделены две группы студентов, каждая по 16 человек. Учитывая оценки, поставленные обучающимся преподавателями на констатирующем этапе эксперимента, были сформированы группы (контрольная и экспериментальная), примерно равноценные по составу. Так, в каждую группу вошли по 4 студента с высокими баллами (7–8), 6 – со средними (5–6) и 6 – с низкими (3–4). Общая сумма баллов в каждой группе была одинаковой.

В первую – контрольную группу – вошли студенты-бакалавры Гао Синьци, Ван Цзе, Ян Цзе, Шан Юаньхун, Ли Лили, Сунь Сяохань, Чжан Линвэнь, Ян Цзясян, Ван Бо, Ли Жуй, Ван Явэнь, Мяо Цянь, Чжу Вэньцян, Ян Шиинь, Ли Цзэнминь, У Хао, Ван Цзяньчжун, Юй Жуй.

Во вторую – экспериментальную группу – вошли Ян Юминь, Чжу Лина, Чжан Жуйсинь, Ван Явэнь, Лю Цянь, Ян Шиинь, Чжу Вэньцян, Луо Я, Ли Вэньцин, Цинь Фан, Бай Сяо, Бай Линьбо, Гао Сяокунь, Чен Ши, Фэн Цзяхуэй, Вэй Лили, Хао Шо, Цзян Минхуэй.

Обучающиеся из контрольной группы продолжали обучение по стандартной программе в классе фортепиано, а участники экспериментальной группы в течение 2020-2021 учебного года принимали участие в работе *Творческого кружка по изучению фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки* при соблюдении всех разработанных педагогических условий.

За два учебных полугодия в рамках работы кружка было проведено 10 лекций и 10 семинарских занятий со студентами. Кроме того, было организовано 12 групповых занятий, на каждом из которых один из студентов исполнял одно произведение (фортепианную транскрипцию) и делал сообщение о нем, а другие участники группы задавали ему вопросы и делились своими мнениями относительно данного произведения.

По окончании учебного года было организовано музыкально-просветительское мероприятие под названием «История развития китайской фортепианной музыки в зеркале фортепианных транскрипций». Для концерта было отобрано 16 произведений из разных периодов истории развития жанра фортепианной транскрипции в Китае:

- 1) Хэ Лутин. «Малая флейта для пастушка»;
- 2) Сан Тун. 2 пьесы из сюиты «Семь народных песен Внутренней Монголии»;
- 3) Сан Тун. «В том далеком месте»;
- 4) Цюй Вэй. «Цветочный барабан»;
- 5) Е Лушэн. «История синего цветка»;
- 6) Ли Иньхай. «Звуки флейты и барабана на закате»;
- 7) Ван Цзяньчжон. «Разноцветные облака бегут за луной»;
- 8) Гун Яонян. Четыре китайские народные песни;
- 9) Чу Ванхуа. «Жасмин»;
- 10) Чу Ванхуа. «Ярко сияет красная звезда»;
- 11) Чжу Цзяньер. 2 пьесы из сюиты «Впечатления от Южного Китая»;
- 12) Чжэн Эрбо. «Синьцзянская фантазия»;

- 13) Чэнь Минчжи. 2 пьесы из сюиты «Восемь фортепианных пьес»;
- 14) Чэнь И. «Угадай мелодию»;
- 15) Цуй Шигуан. «На реке Сунгари»;
- 16) Цюань Цзихао «Длинная и короткая комбинация».

В разработке мероприятия принимали активное участие все студенты. Сначала на основе анализа различных предложений и идей по подготовке мероприятия была найдена и сформулирована его тема. На этом этапе был применен интерактивный метод работы, называемый «мозговой штурм». Из множества идей и предложений, высказываемых студентами, была сформулирована мысль – объединить исполняемые произведения одной общей идеей.

После определения темы концерта происходил отбор произведений. В процессе выбора произведений использовался метод дискуссии. Каждый студент предлагал свои варианты произведений, которые могли бы быть исполнены в рамках лекции-концерта, и в процессе коллективных обсуждений были отобраны 16 произведений (по одному произведению на каждого участника группы). Критериями отбора были:

- 1) репрезентативность (значимость данного произведения для истории развития);
- 2) художественные достоинства музыки;
- 3) техническая доступность произведений для исполнения силами студентов.

После отбора репертуара студентам было дано задание найти как можно больше информации о данных произведениях. Затем из этой информации были выделены наиболее интересные для аудитории факты. После под руководством преподавателя был составлен текст вступительного слова и кратких комментариев к каждому исполняемому произведению.

Далее происходило разучивание произведений, вносились необходимые изменения в текст комментариев к ним. Важным этапом работы были пробные (репетиционные) проигрывания произведений. На репетициях участники

кружка оценивали игру друг друга, выдвигая предложения по поводу улучшения качества исполнения. Также была подготовлена презентация, сопровождающая текст вступительного слова и комментарии к исполняемым произведениям.

Лекция-концерт состоялась 25 января 2021 года и вызвала положительные отклики со стороны аудитории.

Контрольный эксперимент по окончании второго семестра учебного года включал повторное оценивание студентов по тем же критериям, что и в начале первого семестра 2020/2021 учебного года. Чтобы оценить прогресс студентов, баллы всех участников обеих групп по каждому из показателей складывались, общая сумма сравнивалась с суммой по тому же показателю, как и год назад.

Результаты сравнения полученных студентами баллов показали значительное различие между участниками контрольной и экспериментальной групп. Так, если результаты студентов контрольной группы показали небольшой рост, то результаты студентов экспериментальной группы выросли по всем показателям очень значительно.

Рост технического мастерства участников экспериментальной группы составил 35 % (в контрольной группе – 28%). Оценка за музыкальность исполнения у участников контрольной группы выросла на 68% (в контрольной группе – 15 %). Эти результаты объясняются тем, что целенаправленная работа, формы и методы которой были описаны выше, способствует комплексному развитию музыкальности студентов и, соответственно, улучшает такие качества исполнения, как прослушанность, осмысленность и выразительность.

Особенно впечатляющим является рост таких показателей, как «артистичность исполнения» и «сценическая уверенность». Если в контрольной группе эти показатели выросли на 10% и 12% процентов соответственно, то в экспериментальной группе они поднялись на 72% и 74 %.

Вероятно, такой рост можно объяснить тем, что в процессе занятий в кружке студентам постоянно приходилось играть в присутствии других студентов и педагога, что значительно увеличило их опыт публичных выступлений. Итогом занятий в кружке стали подготовка музыкально-просветительского мероприятия и участие в нем. Опыт таких коллективных выступлений значительно повышает уверенность исполнителя в своих силах.

Кроме того, то, что в ходе занятий в кружке студенты приобрели большой объем знаний и несколько важных профессиональных навыков, также существенно влияет на качество концертных выступлений. Подготовленность исполнителя мы считаем одним из важных составляющих надежности в концертном выступлении.

В структуру подготовленности, в свою очередь, входят такие компоненты, как общая профессиональная подготовленность (в которую входят знания – общие и специальные – и умения исполнителя) и готовность концертной программы. При этом по значимости мы ставим общую профессиональную подготовленность студентов выше, чем готовность концертной программы. Знания и навыки, полученные студентами в процессе занятий в кружке, значительно повысили их общую профессиональную подготовленность, что не могло не сказаться на качестве их концертных выступлений.

Что касается готовности концертной программы, то одной из ее составляющих является использование компонентов общей подготовленности. Как показывает педагогическая практика, обучающиеся нередко испытывают сложности с тем, чтобы найти применение полученным ими на музыкально-теоретических предметах знаниям в процессе разучивания и исполнения произведения. Именно этот навык развивается у студентов в процессе самостоятельной музыкально-аналитической работы, которая является одной из форм занятий в творческом кружке по изучению фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки.

Кроме того, понимание музыкального содержания, достигнутое в ходе занятий в кружке, развивает такой важный элемент артистизма, как

сценическая убежденность исполнителя. На наш взгляд, она имеет не меньшее значение в процессе коммуникативного воздействия на слушателя, чем качество интерпретации.

Дело в том, что оценка «правильности» или «неправильности» интерпретации имеет до некоторой степени условный характер, кроме того, суждение о качестве интерпретации требует от слушателя основательной подготовки, по крайней мере – значительного слушательского опыта. Сценическая убежденность не нуждается в подобных обоснованиях и воздействует на слушателя непосредственно.

У музыканта сценическая убежденность обусловлена прежде всего проникновением исполнителя в художественный образ произведения. Опыт показывает, что многие исполнители классической музыки проигрывают эстрадным музыкантам в сценической убежденности именно потому, что не обладают глубоким пониманием музыкального содержания исполняемых произведений. Именно этот недостаток призваны устранить занятия в творческом кружке по изучению фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки.

Кроме того, студенты, занимающиеся в кружке, приобретают навыки саморегуляции, столь необходимые для успешных концертных выступлений. В частности, совершенствуются навыки самоконтроля – умения слушать и критически оценивать свою игру.

Для эффективного самоконтроля важно соотносить реальное звучание с мысленным эталоном данного произведения. А поскольку информационная ценность эталона зависит в основном от таких качеств, как музыкальная память, музыкальное мышление и музыкальное воображение, постольку развитие именно этих компонентов музыкальности является необходимым условием формирования эффективного самоконтроля музыканта-исполнителя. Кроме того, увлеченность музыкой и свободная мысленная ориентация в музыкальном произведении в значительной мере способствуют преодолению негативных форм эстрадного волнения.

Безусловно, для студента затруднительно достичь такого абсолютного погружения в музыку. Однако, чем более осмыслено произведение, чем больше эмоционального отклика оно вызывает у исполнителя, тем легче выступать, что и подтверждается результатами студентов, посещавших занятия кружка.

В рамках контрольного эксперимента нами была также проведена повторная диагностика уровней освоения жанра фортепианной транскрипции студентами-бакалаврами по критериям, описанным выше. Результаты диагностики приводим в Таблице 3.

Таблица 3

*Контрольный эксперимент.
Результаты диагностики у студентов-бакалавров ЭГ
(экспериментальная группа)*

Критерии освоения фортепианной транскрипции	уровней жанра	Показатели (количественные)	Показатели (процентные)
	Низкий	3	18,75%
	Средний	6	36,0%
	Высокий	7	45,25%

Также нами была осуществлена диагностика в КГ (контрольной группе), учебные занятия в которой проходили также, как и до экспериментальной работы, то есть без апробации разработанной методики и педагогических условий. Результаты диагностики приведены в Таблице 4.

Таблица 4

*Контрольный эксперимент.
Результаты диагностики у студентов-бакалавров КГ
(контрольная группа)*

Критерии освоения фортепианной транскрипции	уровней жанра	Показатели (количественные)	Показатели (процентные)
	Низкий	8	50%
	Средний	5	30,25%
	Высокий	3	19,75%

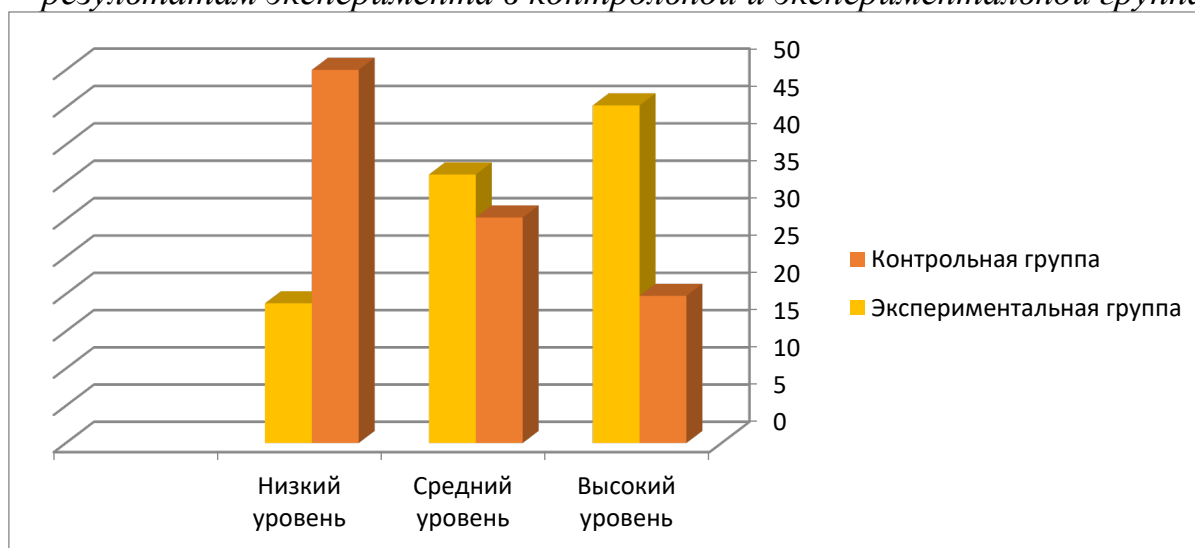
Сопоставление показателей из таблиц показало, что данные контрольного этапа опытно-экспериментального исследования в ЭГ заметно отличаются от данных, полученных в КГ, что свидетельствует о высокой эффективности разработанной авторской методики и педагогических условий.

Анализ результатов опытно-экспериментального исследования показал, что число студентов с высоким уровнем освоения жанра фортепианной транскрипции на традиционном материале в ЭГ (45,25%) заметно превысило аналогичные значения, полученные в КГ (контрольной группе) (19,75%). Вместе с этим количество студентов, продемонстрировавших низкий уровень к ЭГ (18,75%) заметно ниже, чем в КГ (50%). Интересно, что процентный показатель по среднему уровню готовности студентов в ЭГ (36,0%), также оказался выше, чем в КГ (30,25 %).

Представляем сравнительную диаграмму по результатам эксперимента.

Диаграмма 1

Сравнительная диаграмма уровней освоения жанра фортепианной транскрипции на традиционном материале студентами-бакалаврами по результатам эксперимента в контрольной и экспериментальной группах



Контрольный этап эксперимента показал, что эффективное освоение фортепианных транскрипций на традиционном материале студентами-бакалаврами в университетах Китая, зависит от внедрения в полном объеме разработанной методики при соблюдении разработанных педагогических

условий, что подтверждено высокими показателями и результатами, которые продемонстрировали обучающиеся в экспериментальной группе.

Выводы по главе III

Результаты проведенного эксперимента позволяют заключить, что освоение фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки эффективно развивает у студентов-бакалавров в университетах Китая целый ряд важных профессиональных навыков и личностных качеств. Так, студенты приобретают дополнительные знания, расширяется их культурный кругозор, развиваются творческие способности, формируется педагогический опыт интерпретации и увеличивается объем концертной практики.

У обучающихся формируется живой интерес к национальной фортепианной музыке, повышается мотивация к занятиям. Также развиваются и коммуникативные навыки, такие как умение работать в команде, корректно высказывать свое мнение, слушать и учитывать мнения коллег. Участники кружка приобретают опыт проектной работы, навыки общения с аудиторией.

Особую ценность в свете будущей педагогической деятельности студентов-бакалавров представляет то, что, помимо узкоспециализированных музыкально-исполнительских навыков, они учатся различным формам работы (таким, как поиск и анализ литературы, музыкально-исполнительский анализ, участие в дискуссии, разработка и проведение музыкально-просветительских мероприятий и др.), что, безусловно, пригодится им после окончания университета.

Сделанные в ходе эксперимента «срезы» продемонстрировали положительную динамику в освоении жанра фортепианной транскрипции

студентами-бакалаврами. Анализ данных показал, что более высокие показатели продемонстрировали студенты экспериментальной группы, в обучении которых был задействован комплекс педагогических условий и разработанная методика.

Таким образом, проведенное исследование подтвердило гипотезу и основные теоретические положения диссертации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Транскрипции китайской традиционной музыки являются важнейшим жанром фортепианного творчества китайских композиторов. Именно в рамках данного жанра происходило освоение китайскими музыкантами достижений западной академической музыки, формировался своеобразный китайский стиль, позволивший синтезировать наиболее характерные особенности богатейшей традиционной культуры Китая с закономерностями западного музыкального мышления.

Термин «транскрипция» имеет по отношению к музыкальной культуре как широкое значение (любая переработка первоисточника), так и узкое. По нашему определению, транскрипция в узком смысле (как жанр) – это музыкальное произведение виртуозного склада, основанное на заимствованном материале с сохранением контуров формы оригинала и включающее диалог между стилем автора транскрипции и стилем первоисточника, имеющее педагогическую и художественную ценность.

Транскрипция сыграла важную роль в развитии клавирной (а позже – фортепианной) музыки. Как свидетельствуют исторические исследования, именно транскрипции заложили основу клавирной литературы. Пик популярности данного вида творчества в европейской музыке приходится на XIX век, что связано с расцветом исполнительского искусства, появлением множества блестящих виртуозов, выступления которых пользовались большим успехом у публики.

Выдающийся вклад в развитие жанра внес Ф. Лист. Многочисленные транскрипции венгерского композитора свидетельствуют о том, что создание произведения на основе заимствованного материала требует порой не менее напряженной творческой работы, чем сочинение на основе оригинального

материала, а результат такой работы может отличаться высочайшим художественным уровнем.

Фортепианная транскрипция имела важное значение для становления многих национальных композиторских школ в XIX и XX веках: венгерской, русской, чешской и др., так как в поисках национальной самобытности музыкального языка композиторы часто обращались к народной музыке, создавая различные обработки народных песен и танцев. Формирование китайской композиторской и пианистической школы также тесно связано с жанром транскрипции.

Становление и развитие фортепианных транскрипций в Китае можно разделить на несколько этапов. На основании анализа стилистических характеристик произведений данного жанра, созданных в разные годы, представляется целесообразным выделить в этом процессе четыре этапа: период зарождения (1915–1920-е годы), период развития (1930-е–1950-е годы), период расцвета жанра (1960-е–1970-е годы) и период дальнейшего развития жанра в условиях значительного обновления музыкального языка (с 1980-х годов до настоящего времени).

Одним из основных критериев для такой периодизации является степень самостоятельности художественных решений авторов транскрипций (по отношению к зарубежной музыке) и органичность соединения западных композиторских приемов с особенностями традиционной китайской музыки. Характерно, что данная периодизация совпадает с развитием китайской фортепианной музыки в целом.

Фортепианные транскрипции китайской традиционной музыки отличаются рядом характерных особенностей, среди которых широкое использование пентатоники, обильная орнаментика, имитация тембров народных инструментов, значительная роль различных видов полифонии, вариационный принцип в формообразовании. Фортепианные транскрипции сыграли важную роль в становлении национальной композиторской и пианистической школы. В рамках этого жанра китайские композиторы

выработали комплекс художественных приемов, который помог им создать оригинальный стиль, совмещающий черты национальной традиционной музыки и западной композиторской техники.

Проведенное исследование различных аспектов фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки позволяет заключить, что данные произведения обладают большим педагогическим потенциалом, понимаемым нами как возможность развития профессиональных и личностных качеств студентов. Педагогический потенциал транскрипций реализуется посредством таких педагогических функций, как познавательная, воспитательная, развивающая, интегрирующая, мотивационная, эстетическая, формирования профессионального мастерства, социально-преобразовательная.

Прежде всего, важное значение имеет приобщение студентов к основам китайской музыкальной культуры. Работа над фортепианными транскрипциями традиционной музыки способствует глубокому изучению разных аспектов китайского фольклора: легенд, характерных отличительных признаков различных диалектов, ладовых особенностей, принципов голосоведения, тембров и приемов игры на традиционных инструментах.

Кроме того, поскольку фольклор – это целостная система мировоззрения, включающая в себя и ценностное восприятие мира, и нормы поведения в обществе, можно сказать, что разучивание фортепианных транскрипций традиционной музыки не только способствует повышению профессиональной компетентности студентов, но и воспитывает некоторые личностные качества – любовь к родной культуре и уважение к другим культурам, способность к социализации, межэтническому взаимодействию, и т. д.

Также работа над фортепианными транскрипциями помогает расширить общекультурный кругозор студентов, так как, одной стороны, они знакомятся с особенностями китайского фольклора, а с другой – с некоторыми характерными чертами музыки XX века (полифонизированная фактура, нетерцовая структура аккордов и т. д.). Включение в педагогический

репертуар фортепианных транскрипций традиционной музыки поможет также комплексному развитию специальных музыкальных способностей студентов: слуха (мелодического, гармонического, тембрового), чувства ритма, музыкальной памяти, музыкального мышления и воображения. Изучение фортепианных транскрипций традиционной музыки полезно и для развития технических навыков будущих педагогов-музыкантов, в частности, для обучения различным приемам педализации, тембровому разнообразию фортепианного звука, грамотному исполнению мелизмов (в зависимости от художественных задач).

Все вышесказанное позволяет сделать вывод, что фортепианные транскрипции китайской традиционной музыки обладают большим педагогическим потенциалом. Приобретенные в процессе работы над произведениями данного жанра личностные качества и профессиональные навыки, безусловно, помогут студентам-бакалаврам в осуществлении разных видов музыкальной деятельности: исполнительской, музыкально-педагогической, музыкально-просветительской.

Необходимо отметить, что работа над китайскими фортепианными транскрипциями представляет значительную сложность для студента-исполнителя и педагога, так как требует большого объема общих и специальных знаний, развитых аналитических навыков и творческого подхода. Однако, перечисленные выше положительные эффекты, которые получают обучающиеся в процессе изучения произведений данного жанра, являются важным аргументом в пользу широкого включения фортепианных транскрипций в учебный репертуар китайских пианистов, музыкально-просветительскую деятельность.

Данные проведенного нами на базе Института музыки и хореографии Юньнаньского педагогического университета эксперимента по реализации в учебном процессе университета авторской методики освоения фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки подтверждают: всестороннее изучение произведений данного жанра в соответствующих педагогических

условиях существенно повышает уровень готовности студентов к освоению жанра фортепианной транскрипции, музыкально-исполнительской подготовки и эрудиции студентов, а также способствует развитию ряда важных личностных качеств и приобретению новых навыков.

Так, данные эксперимента по внедрению инновационной внеаудиторной формы работы – «Творческий кружок по изучению фортепианных транскрипций традиционной музыки» показали, что студенты в процессе углубленного изучения произведений данного жанра приобретают большой объем дополнительных знаний, расширяют свой культурный кругозор, развивают творческие способности.

У обучающихся формируется живой интерес к национальной фортепианной музыке, повышается мотивация к занятиям, увеличивается объем концертного опыта. Также развиваются и коммуникативные навыки – такие, как умение работать в команде, корректно высказывать свое мнение, слушать и учитывать мнения коллег. Участники кружка приобретают опыт проектной работы, навыки общения с аудиторией (в процессе подготовки музыкально-просветительского мероприятия и участия в нем).

Особую ценность в свете будущей педагогической деятельности студентов-бакалавров представляет то, что, помимо узкоспециализированных музыкально-исполнительских навыков они учатся различным формам работы (таким, как поиск и анализ литературы, музыкально-исполнительский анализ, участие в дискуссии, разработка и проведение музыкально-просветительских мероприятий и др.), что, безусловно, пригодится им после окончания университета. Таким образом, можно заключить, что занятия в творческом кружке по изучению фортепианных транскрипций китайской традиционной музыки способствуют профессиональному и личностному росту студентов.

Эффективность освоения фортепианных транскрипций традиционной музыки студентами-бакалаврами в университетах Китая зависит от использования теоретически обоснованной и проверенной в

экспериментальной работе авторской методики, включая педагогические условия, формы и методы.

Проведенная опытно-экспериментальная работа подтвердила гипотезу, теоретические положения и выводы диссертационного исследования.

Теория и методика освоения жанра фортепианной транскрипции на традиционном материале студентами-бакалаврами в университетах Китая, разработанная в исследовании, может быть применима не только в процессе подготовки в фортепианном классе, но и в других инструментальных классах университетов Китая, а также в системе дополнительного образования. Материалы исследования могут быть полезны при проведении курсов повышения квалификации по программе «Руководитель творческого кружка в школе».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллин, Э. Б. Теория музыкального образования : учебник для вузов / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Прометей, 2013. – 431 с.
2. Айзенштадт, С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония) : проблемы теории, истории, исполнительской практики / С. А. Айзенштадт. – Владивосток : Дальнаука, 2015. – 245, [1] с. : ил., нот.
3. Аймакова, М. А. Фортепианные транскрипции : вопросы интерпретации / М. А. Аймакова // Школа науки. – 2018. – № 9 (9). – С. 43–45.
4. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства : учебник для муз. вузов : в 3-х ч. / А. Д. Алексеев. – 2-е изд., доп. – Москва: Музыка, 1988. – Ч. 1-2. – 414 с. : 16 л. ил. : ил., нот.
5. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства: учеб. для фортепиан. фак. муз. вузов : в 3-х ч. / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1982. – Ч. 3. – 286 с. : нот ил.
6. Баренбойм, Л. А. Фортепианная педагогика / Л. А. Баренбойм. – Москва: Классика-XXI, 2007. – 190, [1] с. : нот.
7. Батыршина, Г. И. Воплощение китайских национальных традиций в фортепианной пьесе «Сверкающие на рассвете красные лилии» Ван Цзянчжуна / Г. И. Батыршина, Ван Цзяньци // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия : материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. / под редакцией З. М. Явгильдиной. – Казань, 2018. – С. 44–48.
8. Батыршина, Г. И. К вопросу претворения китайских этномузыкальных традиций в фортепианной музыке / Г. И. Батыршина //

Современные исследования социальных проблем. – 2019. – Т. 11, № 1–3. – С. 12–16.

9. Белозёр, Л. П. Синтез традиций народной и профессиональной музыки в фортепианных сонатах композиторов Казахстана / Л. П. Белозёр // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 2 (13). – С. 18–22.

10. Бессарабова, И. С. Педагогический потенциал вокальных произведений в патриотическом воспитании обучающихся в КНР / И. С. Бессарабова, Лю Дзэ. – Текст : электронный // Азимут научных исследований (АНИ) : педагогика и психология. – 2018. – № 4 (25). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskiy-potentsial-vokalnyh-proizvedeniy-v-patrioticheskom-vospitanii-obuchayuschih-sya-v-knr> (дата обращения: 27.02.2021).

11. Боровская, Н. Е. Китайская культура во времени и пространстве / Н. Е. Боровская, С. А. Торопцев. – Москва : Инфра-М, 2010. – 480 с.

12. Борисова, Е. Н. Культурно-просветительский проект как форма коммуникативной деятельности студента в вузе в условиях изменяющейся социокультурной среды / Е. Н. Борисова, О. Е. Мишина // Проблемы современного педагогического образования. – 2017. – № 55–6. – С. 31–41.

13. Бородин, Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции : опыт комплексного исследования : спец. 17.00.02 : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Борис Борисович Бородин ; [Место защиты: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского]. – Москва, 2006. – 44 с.

14. Бородин, Б. Фортепианная транскрипция как зеркало современного пианизма: (заметки о III фестивале «Фортепианная транскрипция : история и современность») / Б. Бородин // Музыкант-Классик. – 2011. – № 3–4. – С. 6–10.

15. Бочкарев, Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарев. – Москва : Классика-XXI, 2008. – 352 с.

16. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: специальность 17.00.02: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Бянь Мэн ; Санкт-Петербург. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 1994. – 140 с.

17. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ван Ин ; [Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена]. – СПб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. – 24 с.

18. Ванслов, В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. – Москва : Искусство, 1966. – 404 с.

19. Виноградов, В. С. Музыка в Китайской Народной Республике / В. С. Виноградов. – Москва : Советский композитор, 1959. – 86 с., 6 л. ил. : нот. ил.

20. Вицинский, А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением : психол. анализ / А. Вицинский ; [предисл., послесл., примеч. : А. М. Меркулов]. – Москва : Классика-XXI, 2003. – 96, [1] с. – (Секреты фортепиан. мастерства).

21. Власова, Е. А. Л. Годовский. Фортепианные транскрипции этюдов Ф. Шопена : исполнит. аспекты / Е. А. Власова // Диалоги о культуре и искусстве : материалы X Всерос. науч.-практ. конф. (с междунар. участием). – Пермь, 2020. – С. 39–42.

22. Гайдай, П. В. Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая / П. В. Гайдай // Известия Волгоград. гос. пед. ун-та. – 2014. – № 3 (88). – С. 61–64.

23. Георгиевская, О. В. О некоторых особенностях фортепианной транскрипции / О. В. Георгиевская // Инновационные процессы в музыкальном образовании XXI века. – Махачкала : Формат, 2014. – С. 38–43.

24. Го Хао. Эволюция концерта для фортепиано с оркестром в китайской музыке : специальность 17.00.02 : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Го Хао. – Новосибирск, 2018. – 23 с.

25. Голубовская, Н. И. Искусство исполнителя = Performing art / Надежда Голубовская; М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации, Федерал. агентство по культуре и кинематографии, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 2007. – 486, [1] с., [16] л. ил., портр. : нот., факс.

26. Дин И. Система фортепианного образования в современном Китае : структура, стратегии развития, национальный репертуар: специальность 17.00.02: диссертаци на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Дин И; [место защиты: ФГБОУ ВО «Санкт-Петербург. гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова». – Санкт-Петербург, 2020. – 217 с. : ил.

27. Друскин, М. С. История зарубежной музыки : [учебник для консерваторий : в 5-ти вып.] / М. С. Друскин. – Изд. 6-е. – Москва : Музыка, 1983. – Вып. 4 : Вторая половина XIX века : [Германия, Австрия, Венгрия, Италия, Франция, Чехия, Норвегия, Испания]. – 528 с. : нот. ил.

28. Друскин, М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии и Германии XVI–XVIII веков / М. С. Друскин. – Ленинград : Музгиз, 1960. – 284 с. : 16 л. ил. : нот. ил.

29. Жун Я. Воплощение национального наследия в фортепианной музыке современных китайских композиторов / Жун Я // Художественное образование и наука. – 2021. – № 4 (29). – С. 141–149.

30. Жэнь Пэйюань. Ключевые особенности жанра транскрипции / Жэнь Пэйюань // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10, № 1. – С. 28–36.

31. Иванчей, Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века : специальность 17.00.02 : автореферат

диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Наталия Павловна Иванчей. – Ростов-на-Дону, 2009. – 32 с.

32. Иванчей, Н. П. Фортепианная транскрипция в свете психологии музыкального восприятия / Н. П. Иванчей // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Сер. 2 : Филология и искусствоведение. – 2009. – № 1. – С. 193–196.

33. Иванчей, Н. П. Фортепианные транскрипции в дидактической практике : на примере русской музыкальной культуры XIX века / Н. П. Иванчей // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Сер. 2 : Филология и искусствоведение. – 2009. – № 3. – С. 243–247.

34. Иванчей, Н. П. Фортепианные транскрипции в русской музыкальной культуре XIX века : учебное пособие для музыкальных учебных заведений / Н. П. Иванчей. – Ростов-на-Дону, 2009. – 64 с.

35. Казанцева, Л. П. Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни : учебное пособие для студентов музыкальных вузов и ссузов / Л. П. Казанцева. – 2-е издание, стереотип. – Санкт-Петербург; Москва; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2017. – 192 с.

36. Калицкий, В. В. Методологические аспекты работы пианиста-концертмейстера с фортепианными транскрипциями симфонических произведений / В. В. Калицкий // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 11 (85). – С. 81–83.

37. Карачарова, Т. И. Фортепианная транскрипция в русском и зарубежном музыкальном исполнительстве : ист. аспект / Т. И. Карачарова, Т. В. Гладкова // Наука. Культура. Искусство : актуальные проблемы теории и практики : сб. докл. Всерос. науч.-практ. конф. : в 4-х т. / Управление культуры Белгород. обл. ; Белгород. гос. ин-т искусств и культуры. – Белгород, 2016. – Т. 3. – С. 30–34.

38. Кёнигсберг, А. К. Музыка эпохи романтизма / А. К. Кёнигсберг. – Санкт-Петербург : Композитор, 2007. – 86 с.

39. Кириллова, М. И. Песни Шуберта в фортепианной транскрипции Листа: инструмент. воплощение и исполнит. трактовка: специальность 17.00.02 : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / М. И. Кириллова; Ленингр. гос. консерватория, кафедра педагогики и методики. – Ленинград, 1974. – 22 с.

40. Киселёва, О. О. Теория и практика развития профессионально-педагогического потенциала учителя : специальность 13.00.08: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Ольга Олеговна Киселёва. – Москва, 2002. – 378 с.

41. Китаева, Р. Р. Музыкальное сознание как аспект личности музыканта / Р. Р. Китаева. – URL: <https://s.sjes.esrae.ru/pdf/2013/2/28.pdf> (дата обращения: 19.01.2022). – Текст : электронный.

42. Кнабе, Г. С. Русская античность: содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России: прогр.-конспект лекц. курса / Г. С. Кнабе ; [Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ин-т высш. гуманитар. исслед.]. – Москва : РГГУ, 1999. – 238, [1] с.

43. Коган, Г. М. О транскрипции // Коган Г. М. Избранные статьи / Г. М. Коган. – Москва : Сов. композитор, 1972. – Вып. 2. – С. 63–68.

44. Корнев, Д. В. Поликультурное образование в начальной школе : пед. потенциал музыкального фольклора / Д. В. Корнев // Начальная школа. – 2015. – № 9. – С. 23–27.

45. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания : художеств. идеи европ. музыки XVII-XX вв. : учеб. пособие для муз. вузов и вузов искусств / А. Ю. Кудряшов. – Изд. 2-е, стереотип. – Санкт-Петербург. [и др.] : Лань: Планета музыки, 2010. – 427, [1] с.

46. Лаврик, Н. И. Фортепианные транскрипции в музыкально-просветительской деятельности Ференца Листа / Н. И. Лаврик, Н. Н. Строчан // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сборник научных трудов / составитель Г. И. Ганзбург, под общей редакцией Т. Б. Веркиной. – Харьков : Издат. группа «РА – Каравелла», 2002. – С. 151–155.

47. Лекторский, В. А. Сознание / В. А. Лекторский // Новая философская энциклопедия : в 4-х т. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Мысль, 2010. – Т. 3. – С. 589–591.

48. Ли Линцзюнь. История развития фортепиано в Китае : педагогический аспект / Ли Линцзюнь // Современное педагогическое образование. – 2019. – № 4. – С. 127–131.

49. Ли Линцзюнь. Фортепианная музыка современного китайского композитора Ли Инхая для детей : педагогический и методический аспекты / Ли Линцзюнь // Современная наука : актуальные проблемы теории и практики. Серия : Гуманитарные науки. — 2020. — № 1 (январь). — С. 68–73. – URL: <http://www.nauteh-journal.ru/files/63885035-e19a-44a2-8cd4-d2c39758f669> (дата обращения: 20.01.2022). – Текст : электронный.

50. Ли Юнь. Фортепианная аранжировка в истории китайской музыки / Ли Юнь // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 5А. – С. 296–303.

51. Ли Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ли Юнь ; [место защиты : Новосибир. гос. консерватория имени М. И. Глинки]. – Новосибирск, 2019. – 22 с.

52. Ли Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления: специальность 17.00.02: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ли Юнь ; [место защиты : Новосибир. гос. консерватория имени М. И. Глинки]. – СПб., 2019. – 246 с.

53. Либерман, Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. – Москва : Музыка, 1988. – 234, [2] с. : ил., нот.

54. Литвих, Е. В. Коммуникативная система «композитор–исполнитель–слушатель» в контексте современной музыкальной культуры / Е. В. Литвих // Наукосфера. – 2021. – № 10-2. – С. 15–20.

55. Луганская, Э. А. Бела Барток. Наследие фольклориста / Э. А. Луганская, Е. А. Зайцева // Южно-Российский муз. альманах. – 2019. – № 2. – С. 62–66.

56. Майкапар, С. М. Годы учения [автобиография композитора и педагога. 1867-1938 гг.] / С. М. Майкапар. – Москва; Ленинград: Искусство, 1938. – 200 с.

57. Мариупольская, Т. Г. Проблема национальных традиций в преподавании музыки (теорет. и метод. аспекты) : спец. 13.00.02 – Теория и методика обучения и образования (музыка) : диссертация на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Татьяна Геннадиевна Мариупольская ; Моск. гос. пед. ун-т. – М., 2002. – 318 с.

58. Мельник, О. П. Особенности музыкально-просветительской работы учителя музыки / О. П. Мельник // Педагогика искусства : вопросы истории, теории и методики : межвузовский сборник научных трудов – Саратов : Наука, 2010. – Вып. 5. – С. 207–212.

59. Мельникова, Л. Л. Основы организации концертно-просветительской работы в музыкальном учебном заведении / Л. Л. Мельникова; М-во культуры и массовых коммуникаций РФ, М-во культуры Челябинской области, Магнитогор. гос. консерватория им. М. И. Глинки, Моск. гос. откр. пед. ун-т им. М. А. Шолохова. – Магнитогорск : МаГК : МГОПУ, 2007. – 131 с.

60. Меркулов, А. М. О технике фортепианных транскрипций А. И. Зилоти / А. М. Меркулов // Музыка в системе культуры : научный вестник Уральской консерватории. – 2015. – № 10. – С. 21–40.

61. Мещерякова, Е. Н. Эволюция жанра транскрипции в творчестве Ф. Листа. Парафраза на темы оперы «Риголетто» Дж. Верди : исполнит. анализ : выпуск. квалификац. работа. – Саратов, 2020. – 44 с.

62. Мильштейн, Я. И. Ф. Лист : в 2 ч. / Я. И. Мильштейн. – Москва: Музгиз, 1956. – Ч. 1. – 540 с. : с ил. и нот.
63. Мильштейн, Я. И. Ф. Лист / Я. И. Мильштейн. – Москва: Музыка, 1971. – Т. 2. – 599 с. : с ил. и нот ил.
64. Миронов, Б. Б. Искусство транскрипции музыкальных произведений : вопросы теории и практики / Б. Б. Миронов // Молодой ученый. – 2015. – № 11. – С. 1851–1854.
65. Мулюкова, Т. Р. Регистровка как прием транскрипции первоначального авторского текста в обучении начинающих пианистов / Т. Р. Мулюкова // Из опыта работы педагога-музыканта : сборник статей. – Уфа, 2015. – С. 35–43.
66. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1972. – 384 с. : черт., нот. ил.
67. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – Изд. 5-е. – Москва: Музыка, 1988. – 240 с. : нот ил.
68. Николаев, А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма : [учеб. пособие для фортепиан. фак-тов муз. вузов] / А. А. Николаев. – Москва : Музыка, 1980. – 112 с. : нот. ил.
69. Николаева, Е. И. Ресурсы развития ценностных ориентаций обучающихся во внеурочной деятельности / Е. И. Николаева. – Текст : электронный // Психопедагогика в правоохранительных органах. – 2018. – № 4 (75). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/resursy-razvitiya-tsennostnyh-orientatsiy-obuchayuschih-sya-vo-vneurochnoy-deyatelnosti> (дата обращения: 26.01.2022).
70. Оношко, И. Ю. Музыка итальянских композиторов в фортепианных транскрипциях И. Оловникова / И. Ю. Оношко // Западноевропейская фортепианная музыка XIX – начала XX века : композиторское творчество, интерпретация: сборник научных статей – Петрозаводск, 2020. – С. 274–284.

71. Оуян Сюэмэй. Современная китайская культура / Оуян Сюэмэй ; [пер. с кит. Татьяна Карпова, Тао Лицзяо]. – Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербург. гос. экон. ун-та, 2017. – 260 с. : цв. ил. – (Соврем. Китай).

72. Пенфей Сунь. Черты китайского стиля в произведении А. Н. Черепнина «Пять концертных этюдов» (Op. 52) / Пенфей Сунь, Мин Мин Лян. – Текст : электронный // Вестник Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 49. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/cherty-kitayskogo-stilya-v-proizvedenii-a-n-cherepnina-pyat-kontsertnyh-etyudov-or-52> (дата обращения: 03.02.2022).

73. Перельман, Н. Е. Беседы у рояля. Воспоминания. Письма / Н. Е. Перельман. – Москва : Классика XXI, 2020. – 292 с.

74. Перельман, Н. Е. В классе рояля. Короткие рассуждения / Н. Е. Перельман. – Изд. 3-е, доп. – Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. – 96 с.

75. Пиджоян, Л. А. Профессиональная подготовка в вузе будущего педагога к музыкально-просветительской деятельности / Л. А. Пиджоян, И. В. Ефремова, Т. Д. Кириченко // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 5. – С. 119–123.

76. Поронок, С. А. Педагогические условия формирования профессиональных компетенций музыкально-просветительской направленности в контексте культурной среды университета / С. А. Поронок // Педагогика и психология образования. – 2017. – № 3. – С. 126–135.

77. Прокина, Н. В. Фортепианная транскрипция. Проблемы теории и истории жанра : специальность 17.00.02 : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Наталия Владимировна Прокина. – Москва, 1988. – 21 с.

78. Психология музыкальной деятельности : теория и практика : учеб. пособие для студентов муз. факультетов высших педагогических учебных заведений / Д. К. Кирнарская, Н. И. Киященко, К. В. Тарасова [и др.] ; под ред. Г. М. Цыпина. – Москва : Академия, 2003. – 368 с.

79. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века : спец. 17.00.02 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Пэн Чэн ; [место защиты: Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки]. – Нижний Новгород, 2011. – 22 с.

80. Рассказов, Ф. Д. Профессиональный потенциал педагога как педагогическая категория / Ф. Д. Рассказов, Т. О. Катербарг. – Текст : электронный // Вестник ЮУрГГПУ. – 2013. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/professionalnyu-potentsial-pedagoga-kak-pedagogicheskaya-kategoriya> (дата обращения: 01.03.2021).

81. Реанович, Е. А. Смысловые значения понятия «потенциал» / Е. А. Реанович. – URL: <https://research-journal.org/economical/smyslovye-znachenie-ponyatiya-potencial/> (дата обращения: 20.01.2021). – Текст : электронный.

82. Ручимская, С. В. Феномен просветительства в профессиональной подготовке педагога-музыканта : специальность 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандмдата педагогических наук / С. В. Ручимская ; Рос. гос. социал. университет. – Москва, 2010. – 27 с.

83. Рыжкова, Н. А. Транскрипция : теоретические аспекты жанра / Н. А. Рыжкова // Памяти М. А. Этингера / ред. О. Петров. – Астрахань : Институт усоверш. учителей, 2006. – Вып. 1. – С. 70–77.

84. Сабирова, В. В. Фортепианная транскрипция Ф. Листа баллады Сенты из оперы Р. Вагнера «Летучий голландец» : вопросы исполнения и интерпретации / В. В. Сабирова // Искусствознание : теория, история, практика : науч.-практ. журн. – 2015. – № 3 (13)(сент.). – С. 49–59.

85. Савшинский, С. И. Пианист и его работа / С. И. Савшинский. – Москва : Классика-XXI, 2002. – 244 с.

86. Самсонова, Т. П. Музыкальная культура Европы и России. XIX век / Т. П. Самсонова. – Санкт-Петербург : Лань : Планета Музыки, 2016. – 400 с. : ил.

87. Синельникова, О. В. Претворение казахского фольклора в фортепианном творчестве Айды Исаковой / О. В. Синельникова, Н. Н. Джуванышева // Вестник Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2021. – № 56. – С. 174–183.

88. Скафтымова, Л. А. Особенности исполнения китайской фортепианной музыки / Л. А. Скафтымова, Ян Пэй // Университетский научный журнал. – 2021. – № 61. – С. 114–121.

89. Сорокина, Я. Ю. Роль жанра фортепианной романтической транскрипции в педагогическом репертуаре современного музыкального вуза / Я. Ю. Сорокина // Музыкальное образование и наука. – 2016. – № 1 (4). – С. 42–46.

90. Стецкая, Л. А. Фортепианная транскрипция как особое явление в музыкальном искусстве / Л. А. Стецкая // Музыкальное искусство. – 2020. – № 23. – С. 49–59.

91. Сунь Бэйни. Произведения современных китайских композиторов в фортепианном классе детских музыкальных школ Китая / Сунь Бэйни, Е. Н. Шумилова // Педагогика и искусство в современной культуре : науч. и науч.-метод. ст. – Санкт-Петербург, 2021. – Вып. 4 : по материалам Четвертой всерос. пед. конф. «Педагогика и искусство в современной культуре», 27–28 февр. 2021 г. – С. 140–143.

92. Сунь Я. Национальный стиль в китайской фортепианной музыке / Сунь Я // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. / под ред. З. М. Явгильдиной. – Казань : Изд-во Казан. (Приволж.) федерал. ун-та, 2018. – С. 55–58.

93. Сунь Я. Некоторые особенности фортепианной музыки современных китайских композиторов / Сунь Я // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сб. науч. тр. / ред.-сост. М. В. Воротной, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2018. – С. 106–110.

94. Сы Цзяюй. Гармонические и композиционные закономерности фортепианной транскрипции Ван Цзяньчжона «Сотни птиц поклоняются Фениксу» / Сы Цзяюй. – Текст : электронный // Bulletin of the International Centre of Art and Education = Бюллетень Междунар. центра «Искусство и образование» : электрон. науч.-метод. журн. теории, методики и практики худож. образования и эстет. воспитания. – 2021. – № 3. – С. 222–237. – URL: <http://www.art-in-school.ru/bul/2021-3.pdf> (дата обращения: 09.05.2022).

95. Сы Цзяюй. Исполнительские и педагогические методы работы над китайскими фортепианными транскрипциями / Сы Цзяюй // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 5 (90). – С. 162–165.

96. Сы Цзяюй, Яковлева Е. Н. К вопросу о просветительской роли фортепианных транскрипций традиционной музыки в современной китайской педагогике / Сы Цзяюй, Е. Н. Яковлева – Текст : электронный // Ученые записки : электрон. науч. журн. Курск. гос. ун-та. – 2022. – № 1 (61). – С. 221–227. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=48224720> (дата обращения 03.09.2022).

97. Сы Цзяюй. Особенности работы над транскрипциями китайской народной музыки в фортепианном классе / Сы Цзяюй. – Текст : электронный // Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве – 2021 : сб. материалов IV Междунар. науч.-практ. конф. (Белгород, 26–27 окт. 2021 г.) : в 3 т. – Белгород : БГИИК, 2022. – Т. 1 / отв. ред. : О. Н. Хмельницкая, Т. И. Карачарова, Н. В. Васильева. – С. 202–205. – URL: https://drive.google.com/drive/folders/132uL0f_yZBFu4mLYHrPWdbtUcQEek5j (дата обращения: 12.05.2022).

98. Сы Цзяюй. Развитие и значение китайских фортепианных транскрипций в музыкальной педагогике КНР / Сы Цзяюй // Гуманитарное пространство : междунар. альм. – 2021. – Т. 10, № 3. – С. 357–362. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44827454> (дата обращения 03.09.2022).

99. Сы Цзяюй, Яковлева Е. Н. «Сотни птиц поклоняются Фениксу» Ван Цзяньчжона как пример претворения национальных традиций в китайской

фортепианной музыке / Сы Цзяюй, Е. Н. Яковлева // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. тр. / ред.-сост. Н. И. Верба, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – Санкт-Петербург : Астерион, 2021. – Вып. 16. – С. 253–256.

100. Сы Цзяюй. Фортепианные транскрипции традиционной музыки в учебной практике будущих пианистов в КНР / Сы Цзяюй. – Текст : электронный // Ученые записки : электрон. науч. журн. Курск. гос. ун-та. – 2021. – № 4 (60). – С. 217–223. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=47429844> (дата обращения 03.09.2022).

101. Сю Хан. Исторические аспекты формирования и развития музыкальной педагогики Китая / Сю Хан // Личность, творчество, образование в социокультурном пространстве Дальнего Востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона : материалы Междунар. науч.-практ. конф. – Хабаровск, 2020. – С. 494–500.

102. Сюй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX-XXI веков : исполнительские достижения и система обучения / Сюй Бо. – Текст : электронный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2011. – № 1. – С. 59–68. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskie-pianisty-na-rubezhe-hh-hhi-vekov-ispolnitelskie-dostizheniya-i-sistema-obucheniya> (дата обращения: 26.02.2021).

103. Сюй Цинлин. Имитация звучания щипковых народных инструментов в сочинениях современных китайских композиторов / Сюй Цинлин. – Текст : электронный // Chronos. – 2020. – № 9 (47). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/imitatsiya-zvuchaniya-schipkovykh-narodnyh-instrumentov-v-sochineniyah-sovremennyh-kitayskih-kompozitorov> (дата обращения: 09.01.2022).

104. Теория и методика обучения игре на фортепиано : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / [А. Г. Каузова, А. И. Николаева, Т. Н. Воронова и др.] ; под общ. ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой. – Москва : ВЛАДОС, 2001. – 365, [1] с. : ил. – (Учеб. пособие для вузов).

105. Торопова, А. В. Генез музыкального сознания / А. В. Торопова // Развитие личности. – 2009. – № 1. – С. 65–75.

106. Торопова, А. В. Музыкальное сознание как знаково-символическая функция психики / А. В. Торопова. – Текст : электронный // Развитие личности. – 2009. – № 1. – С. 23–29. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnoe-soznanie-kak-znakovo-simvolicheskaya-funktsiya-psihiki> (дата обращения: 06.04.2021).

107. Топорова, А. В. Психолого-педагогические аспекты изучения и развития музыкального сознания в образовательном процессе / А. В. Топорова // Музыкальная психология и психология музыкального образования : учеб. пособие / А. В. Топорова. – Изд. третье, испр. и доп. – Москва : ГРАФ-ПРЕСС, 2010. – Гл. 5. – С. 122–159. – URL: https://studylib.ru/doc/2119941/muzykal._naya-psihologiya-i-psihologiya-muzykal._nogo-obrazovaniya (дата обращения: 03.12.2021).

108. Торопова, А. В. Феномен музыкального сознания : методология исследования и развитие : спец. 13.00.08 ; спец.19.00.01: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Алла Владимировна Торопова. – Москва, 2009. – 58 с.

109. У На. Фортепианная музыка Дин Шан Дэ (сопряжение китайской национальной традиции с современными приемами европейского письма) : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / У На ; Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2009. – 23 с.

110. Фан Бин. Стилиевые аспекты адаптации национальной инструментальной традиции в фортепианной музыке современных китайских композиторов / Фан Бин // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – Киев, 2015. – № 1. – С. 118–123.

111. Фраёнов, В. П. Гетерофония / В. П. Фраёнов. – Текст : электронный // Большая российская энциклопедия. – URL:

<https://w.histrf.ru/articles/article/show/gietierofoniia> (дата обращения: 07.08.2021).

112. Хань Мо. Традиции российской фортепианной педагогики в контексте совершенствования профессиональной подготовки китайских учащихся-пианистов : специальность 13.00.02. Теория и методика обучения и воспитания (музыка), педагогические науки: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук : / Хань Мо ; [место защиты : Моск. пед. гос. ун-т]. – Москва, 2019. – 23 с.

113. Ху Явэнь. Новаторские тенденции музыкального образования в современной китайской и российской педагогике / Ху Явэнь // Музыковедение. – 2020. – № 1. – С. 38–42.

114. Ху Явэнь. Современная фортепианная педагогика в Китае в контексте российско-китайских образовательных и культурных связей / Ху Явэнь // Вопросы истории. – 2021. – № 12–3. – С. 151–161.

115. Цагарелли, Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности / Ю. А. Цагарелли. – Санкт-Петербург: Композитор, 2008. – 368 с.

116. Цай Чжиюнь. Использование особенностей звучания национальных инструментов в произведениях китайской фортепианной музыки (на примере сюиты «Горные цветы» Цзян Цзусиня) / Цай Чжиюнь // Университетский научный журнал. – 2019. – № 48. – С. 191–196.

117. Цзянь Ч. Специфика переложения традиционных китайских песен для фортепиано / Цзянь Ч // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сборник научных трудов / редактор-составитель М. В. Воротной, научный редактор Р. Г. Шитикова. – Санкт-Петербург : СКИФИЯ-ПРИНТ, 2020. – С. 206–208.

118. Цыпин, Г. М. Обучение игре на фортепиано / Г. М. Цыпин. – Москва : Просвещение, 1984. – 176 с.

119. Цюй Ва. Традиционные музыкальные инструменты в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов / Цюй Ва // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2016. – № 2 (14). – С. 25–37.

120. Цюй Ва. Фортепианная транскрипция в Китае как форма отражения композиторской индивидуальности (на примере двух версий песни «Лю Ян Хэ» Ван Цзяньчжун и Чу Ванхуа) / Цюй Ва // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2010. – № 2 (14). – С. 24–26.

121. Цюй Ва. Фортепианные транскрипции китайских композиторов на темы из национальной инструментальной музыки 1970-х годов / Цюй Ва // Сравнительное искусствознание – XXI век : сб. статей и материалов / Рос. ин-т истории искусств. – Санкт-Петербург: Изд-во Рос. ин-та истории искусств, 2015. – Вып. 1. ч. 2 : Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания. – С. 74–79.

122. Чжан Сяньлян. Авторское мышление современных китайских композиторов как сочетание элементов традиционной китайской музыки и западной композиторской техники / Чжан Сяньлян // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусства. – 2017. – № 2 (28). – С. 118–126.

123. Чжан Синмэй. Национальные особенности произведений китайской фортепианной музыки / Чжан Синмэй // Культура и цивилизация. – 2021. – Т. 11, № 4–1. – С. 59–64.

124. Чэнь Цзиньхуа. Влияние идей китайского традиционного музыкального образования на преподавание игры на фортепиано в Китае / Чэнь Цзиньхуа // Педагогический журнал. – 2021. – Т. 11, № 5-1. – С. 605–611.

125. Чэнь Шуюнь. Развитие китайской фортепианной музыки с 1950 по 1965 год (к проблеме взаимодействия культур) / Чэнь Шуюнь // Музыкальное образование и наука. – 2018. – № 1 (8). – С. 46–51.

126. Чэнь Шуюнь. Фортепианная композиция Чэнь И «до Е» : к вопросу о новом качестве традиционных приемов в современной китайской музыке /

Чэнь Шуюнь // Вестник Томск. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2019. – № 35. – С. 202–214.

127. Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков : основные стилевые направления : специальность 17.00.02 : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Чэнь Шуюнь. – Нижний Новгород, 2020. – 234 с.

128. Шаймухаметова, Л. Н. Мои первые транскрипции / Л. Н. Шаймухаметова // Креативное обучение в детской музыкальной школе. – 2010. – № 1 (7). – С. 14–16.

129. Шайхутдинов, Р. Р. Разработка идей просветительства в трудах В. В. Стасова / Р. Р. Шайхутдинов // Человеческий капитал. – 2017. – № 1 (97). – С. 36–38.

130. Шахназарова, Н. Г. Интонационный «словарь» и проблема народности в музыке / Н. Г. Шахназарова. – Москва : Музыка, 1966. – 74 с.

131. Шитикова, Р. Г. Музыкальная аранжировка : к содержанию понятия / Р. Г. Шитикова, Ли Юнь. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/4-shitikova.pdf> (дата обращения 22.09.2021).

132. Шитикова, Р. Г. Поиски национального стиля в китайской фортепианной музыке XX века / Р. Г. Шитикова, Ли Юнь // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. тр. / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург: Астерион, 2017. – С. 178–189.

133. Шнеерсон, Г. М. Музыкальная культура Китая / [предисл. Д. Кабалевского]. – Москва : Музгиз, 1952. – 251 с., 1 л. портр. : ил., нот. ил.

134. Яковлева, Е. Н. Возрождение традиций музыкального просветительства в молодежной среде (на материале региональной культуры Курской области) : спец. 17.00.09 : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Елена Николаевна Яковлева. – Саратов, 2016. – 59 с.

135. Ян Шаоцин. Фортепианные аранжировки как способ пропаганды китайской национальной музыки / Ян Шаоцин // Университетский научный журнал. – 2021. – № 64. – С. 52–57.

136. Янь Цзянань. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня / Янь Цзянань, В. Н. Юнусова // Журнал Общества теории музыки. – 2018. – № 4 (24). – С. 60–73.

Литература на китайском языке:

137. Бао Инань. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжуна в китайской музыкальной культуре 1960-х и 1970-х годов / Бао Инань ; Университет Внутренней Монголии. – Хух-Хото, 2011. – 63 с. 包旂南. 二十世纪六、七十年代中国音乐思潮中的王建中钢琴创作 / 包旂南 ; 内蒙古师范大学. – 呼和浩特, 2011. – 63页.

138. Бянь Мэна. Становление и развитие китайской фортепианной культуры / Бянь Мэна, пер. Бянь Шаньби. – Пекин : Изд-во Хуайюэ, 1996. – 181 с. 卞萌著. 中国钢琴文化之形成与发展 / 卞萌著 ; 卞善艺译. – 北京 : 华乐出版社, 1996. – 181页.

139. Ван Мэй. Китайская фортепианная музыка после 1980-х годов / Ван Мэй. – Цзинань : Издательство Шаньдун. ун-та, 2015. – 138 с. – 王梅. 20世纪80年代后中国钢琴音乐 / 王梅. – 济南 : 山东大学出版社, 2015. – 138页.

140. Ван Чангкюя. Китайская фортепианная музыкальная культура / Ван Чангкюя. – Пекин : Изд. дом Яркий, 2010. – 270 с. 王昌逵. 中国钢琴音乐文化 / 王昌逵. – 北京 : 光明日报出版, 2010. – 270页.

141. Ван Юйхэ. История современной китайской музыки / Ван Юйхэ. – Пекин : Народ. муз. изд-во, 2006. – 239 с. 汪毓和. 中国近现代音乐史 / 汪毓和. – 北京 : 人民音乐出版社, 2006. – 239页.

142. Ву Ян. Создание фортепиано и исследование китайской народной музыки / Ву Ян. – Харбин : Народ. изд-во Хэйлунцзяна, 2007. – 448 с. 吴岩. 中

国民族民间音乐的钢琴创作与作品研究 / 黑龙江人民出版社. – 哈尔滨, 2007. – 448页.

143. Гао Линь. Эстетические особенности китайских фортепианных адаптаций / Гао Линь // Журнал Большая Сцена. – Хэбэй, 2014. – № 8. – С.123–124. – 高琳. 中国钢琴改编曲的美学特征 / 高琳 // 大舞台杂志. – 河北, 2014. – 第 8 期. – 第123–124页.

144. Го Вэньцзин. Размышления о здоровом смысле искусства. Анализ двух методов критики / Го Вэньцзин // Народная музыка. – 2004. – № 4. – С. 13–18. 郭文景. 谈几点艺术常识,析两种批评手法 / 郭文景 // 人民音乐. – 2004. – 第4期. – 第13–18页.

145. Го Цзань. Адаптация древних китайских песен в современной фортепианной музыке : магистерская диссертация / Го Цзань ; Ун-т Циндао. – Шаньдун, 2008. – 47 с. 郭赞. 根据古曲改编的中国钢琴曲研究 : 青岛大学硕士学位论文. – 山东, 2008. – 47页.

146. Го Цин. Краткий анализ воплощения народного колорита в китайском фортепианном концерте – на примере фортепианной аранжировки произведения «Сяо и барабаны в сумерках» / Го Цин // Шелковый путь. – Нинся, 2011. – Вып. 8. – С. 100–101. 郭倩. 浅析民族风格在中国钢琴曲中的体现 – 以钢琴改编曲《夕阳箫鼓》为例 / 郭倩 // 丝绸之路. – 宁夏, 2011. – 第8期. – 第100–101页.

147. Дай Байшэн. «Китайский стиль» в фортепианной музыки : культурол. аспекты изучение китайской музыки / Дай Байшэн // Китайские музыканты. – Шанхай, 2015. – № 3. – С. 97–102. 代百生. 何为钢琴音乐的《中国风格》 : 从文化的视角研究中国钢琴音乐 / 代百生 // 中国音乐学. – 上海, 2015. – 第3期. – 第 97– 102页.

148. Дин Фейфей. О национальных особенностях фортепианных произведений Ван Цзяньчжуна / Дин Фейфей // Журнал университета

Вэйфан. – Шаньдун, 2008. – Вып. 1. – С. 30–32. 丁菲菲. 论王建中钢琴作品的民族特色 / 丁菲菲 // 潍坊学院学报. – 山东, 2008. – 第1期. – 第30–32页.

149. Доу Цин. Создание фортепианных этюдов в китайском стиле : системат. подход / Доу Цин // Музыкальные исследования – Пекин, 2017. – Вып. 6. – С. 81–89. 窦青. 论中国风格钢琴练习曲创作的体系性构建 / 窦青 // 音乐研究. – 北京, 2017. – 第6期. – 第81–89页.

150. Е Чаохуэй. Рассмотрение ранних китайских фортепианных произведений с точки зрения адаптации и создания народных мелодий / Е. Чаохуэй // Журнал Института образования Хубэй. – 2006. – Т. 23, вып. 3. – С.123–124. 叶朝晖. 从民间音调的改编与创作看中国早期钢琴作品 / 叶朝晖 // 湖北教育学院学报. – 武汉, 2006. – 第23卷, 第3期. – 第123–124页.

151. Жэнь Юань. Художественные особенности и преподавание декоративных тонов в фортепианных адаптациях из китайской инструментальной музыки / Жэнь Юань // Национальный китайский основной журнал. – 2011. – Вып. 8. – С. 393–395. 任远. 中国器乐钢琴改编曲中装饰音的艺术特色与教学 / 任远 // 全国中文核心期刊. – 2011, – 第8期. – 第393–395页.

152. Знакомство с китайской традиционной музыкой / гл. ред. Юань Цзинфан. – Шанхай : Изд-во музыки Шанхая, 2000. – 540 с. 中国传统音乐概论 / 袁静芳主编. 袁静芳 – 上海 : 上海音乐出版社, 2000. – 540页.

153. Куан Фан. Национальные особенности создания китайских фортепианных произведений / Куан Фан // Вестник Уханьской консерватории. – Ухань, 2000. – Вып. 2. – С. 95–101. 匡昉. 中国钢琴作品织体的民族风格 / 匡昉 // 武汉音乐学院学报. – 武汉, 2000. – 第2期. – 第95–101页.

154. Ли Минцян. Классическим китайским фортепианным сольным произведениям – 100 лет / Ли Минцян, Ян Юньлинь. – Шанхай : Шанхайское муз. изд-во, 2015. – 197 с. 李明强. 中国钢琴独奏作品百年经典 / 李明强, 杨韵琳. – 上海 : 上海音乐出版, 2015. – 197页.

155. Ли Цзиди. Китайская музыка : исследование структуры / Ли Цзиди // Журнал Центральной консерватории. – Пекин, 2004. – 587 с. 李吉提. 中国音乐结构分析概论 / 李吉提 // 中央音乐学院出版. – 北京, 北京, 2004. – 587 页

156. Ли Цзин. Слияние эстетических элементов китайской и западной музыки : на примере фортепиан. пьесы «Шандандан цветет красным и ярким» / Ли Цзин // Журнал Шанхайского ун-та. – Шанхай, 2016. – Вып. 6. – С. 139–142. 李静. 中西音乐美学元素的融合 : 以钢琴曲 «山丹丹开花红艳艳» 为例 / 李静 // 艺术评论. – 上海, 2016. – 第6期. – 第139–142页.

157. Ли Циго. Групповое обучение цифровому фортепиано – новый путь в преподавании игры на фортепиано / Ли Циго // Вестник Синьхайской консерватории. – Гуанчжоу, 1996. – Вып. 1. – С. 66–68. 黎启国. 钢琴教学改革的新道路 – 数码钢琴集体课教学 / 黎启国 // 星海音乐学院学报. – 广州, 1996. – 第1期. – 第66–68页.

158. Ли Чунгуан. Основы теории музыки / Ли Чунгуан. – Пекин : Народ. муз. изд-во, 2000. – 253с. 李重光. 音乐基础理论 / 李重光 // 北京 : 人民音乐出版社, 2000. – 253页.

159. Ли Яньли. Цуй Шигуан: исследование «Шаньдунского пользовательского люкса» : дис. / Ли Яньли ; Шаньдун. пед. ун-т. – Шаньдунь, 2010. – 62 с. 李艳丽. «山东风俗组曲» 研究 : 论文 / 李艳丽 ; 山东师范大学. – 山东, 2010. – 第62页.

160. Ло Ганцинъ. Анализ национального стиля фортепианных произведений Ван Цзяньчжуна / Ло Ганцинъ // Искусствоведение. – Фуцзянь, 2013. – Вып. 2 (38). – С. 77–79. 罗钢芹. 王建中钢琴作品民族性风格浅析 / 罗钢芹 // 艺术研究. – 福建, 2013. – 第2期. – 第77–79页.

161. Ло Мяо. Фортепианная музыка, адаптированная из китайских народных песен : творческие особенности и эволюция стиля (1950-1990 гг.) : дис. / Ло Мяо ; Хунан. пед. ун-т. – Чанша, 2009. – 85 с. 罗苗. 20世纪中后期我

民歌改编钢琴曲的创作特色及风格演进 / 罗苗 ; 湖南师范大学. – 长沙, 2009. – 85页.

162. Ло Ханьцзюнь. Возрождение традиционной эстетики: (от эстетики и художественной концепции) к (теории художественного образа) : современные исследования / Ло Ханьцзюнь // Журнал университета Гуанси. – Гуанси, 1997. – Вып. 2. – С. 70–73. 罗汉军. 传统美学现代重建的探索:(从美学与意境)到(艺术意象论) // 广西大学学报. – 广西, 1997. – 第2期. – 第70–73页.

163. Лу Янь. Создание фортепианной музыки в Новом Китае (на примере двух фортепианных адаптаций «Реки Люян») : этнич. исслед. / Лу Янь ; Фучжоу. пед. ун-т. – Фучжоу, 2009. – 46 с. 卢燕. 以两首钢琴改编曲《浏阳河》为例管窥新中国钢琴音乐创作的民族化探索 / 卢燕. // 福建师范大学. – 福州, 2009. – 46页.

164. Лэй Цзясин. История развития и значение китайских фортепианных адаптаций / Лэй Цзясин // Журнал института образования Кайфэн. – 2019. – Т. 39, вып. 12. – С. 246 – 247. 雷佳星. 中国钢琴改编曲的发展历程及意义 / 雷佳星 // 开封学院院报. – 2019. – 第39卷, 第12期. – 第246–247页.

165. Лю Цин. Использование педалей для выражения национальной мелодии в китайских фортепианных произведениях Шэнь Юнь / Лю Цин // Голос Желтой реки. – 2007. – № 5. – С. 20–21. 刘晴. 用踏板来表现中国钢琴作品中民族旋律的神韵 / 刘晴 // 黄河之声. – 2007. – 第5期. – 第20–21页.

166. Лю Чэнхуа. Божественный ритм китайской музыки / Лю Чэнхуа. – Фуцзянь : Фучжоу. народ. изд-во, 2004. – 520 с. 刘承华. 中国音乐的神韵 / 刘承华. – 福州 : 福建人民出版社, 2004. – 520页.

167. Лю Чэнхуа. Очарование Гуциня / Лю Чэнхуа // Китайская музыка. – Пекин, 1999. – № 4. – С. 34–37. 刘承华. 古琴韵味辨微 / 刘承华 // 中国音乐. – 北京, 1999. – 第4期. – 第34–37页.

168. Лю Юн. Искусство зурны в Китае исследование / Лю Юн. – Шанхай : Изд-во Шанхайской консерватории, 2006. – 251 с. 刘勇. 中国唢呐艺术研究 / 刘勇. – 上海 : 上海音乐学院出版社, 2006. – 251页.

169. Лян Ижу. Китайская эстетическая психология : исследование / Лян Ижу. – Цзинань : Шаньдунское народное издательство, 2002. – 453 с. 梁一儒. 中国人审美心理研究 / 梁一儒. – 济南 : 山东人民出版社, 2002. – 453页.

170. Лян Маочунь. Китайская современная музыка / Лян Маочунь. – Пекин : Изд-во Пекин. акад. радиовещания, 1993. – 250 с. 梁茂春. 中国当代音乐 / 梁茂春. – 北京 : 北京广播学院出版社, 1993. – 250页.

171. Ма Сяошуан. О сочинении фортепианной музыки и исполнительских навыках Ван Цзяньчжона : магистерская диссертация / Ма Сяошуан ; Сиан. муз. консерватория. – Сиань, 2012. – 46 с. 马晓霜. 论王建中钢琴音乐创作手法及演奏技巧 : 硕士论文 / 马晓霜 ; 西安音乐学院. – 西安, 2012. – 46页.

172. Ма Юпин. Дискуссионные вопросы исполнения китайской фортепианной музыки / Ма Юпин // Журнал Муданьцзянского педагогического университета. – 2007. – Вып. 4. – С. 113–114. 马玉萍. 简论中国钢琴音乐演奏 // 牡丹江师范学院学报. – 2007. – 第4期. – 第113–114页.

173. Лун Фэй. Гуцинь и фортепиано / Лун Фэй // Журнал Синхайской консерватории музыки. – Гуанчжоу, 2001. – Вып. 4. – С. 11–18. 陇菲. 古琴与钢琴 / 陇菲 // 星海音乐学院学报. – 广州, 2001. – 第4期. – 第11–18页.

174. Основные сочинения народной музыки : коммент. к народ. муз. произведениям Ван Силяня // Народная музыка. – 2001. – № 4. – С. 10. 人民音乐王西麟作品要目及主要评论[J] // 人民音乐. – 2001年. – 第4期. – 第10页.

175. Су Лихуа. Посланник между человеком и призраком / Су Лихуа, Ван Силян // Люди. – 2013. – № 11. – С. 148–149. 苏立华. 是人与鬼之间的使者 / 苏立华, 王西麟 // 人物. – 2013. – 第11期. – 第148–149页.

176. Су Ся. Национальный колорит гармонии : история и современное состояние / Су Ся // Музыкальные исследования. – Пекин, 1981. – Вып. 3. – С. 26–42. 苏夏. 和声民族化的历史和现状 / 苏夏 // 音乐研究. – 北京, 1981. – 第3期. – 第26–42页.

177. Сун Чжаохань. Фортепианные адаптации в современном Китае (на примере тематических адаптаций Юньнаньских народных песен) : краткий анализ творчества / Сун Чжаохань // Народная музыка. – Пекин, 2011. – № 12. – С. 42–44. 宋兆寒. 简论当代中国钢琴改编曲的创作特色 (以云南民歌主题改编曲为例) / 宋兆寒 // 人民音乐. – 北京, 2011. – 第12期. – 第42–44页.

178. Сунь Минчжу. Фортепианное искусство : исслед. / Сунь Минчжу. – Пекин : Народ. муз. изд-во, 2003. – 826 с. 孙明珠. 钢琴艺术研究 / 孙明珠. – 北京 : 人民音乐出版社, 2003. – 826页.

179. Сюй Фан. Как ввести аранжировки народной музыки в обучение игре на фортепиано / Сюй Фан // Большая сцена. – Хэбэй, 2013. – Вып. 11. – С. 133–134. 徐芳. 民族音乐的改编曲如何融入钢琴教学 / 徐芳 // 大舞台. – 河北, 2013. – 第11期. – 第133–134页.

180. Сюй Яньцин. Художественные особенности китайских фортепианных адаптаций в период культурной революции / Сюй Яньцин // Литературное образование. – Пекин, 2007. – № 3. – С. 134–137. 徐燕琴. 革时期中国钢琴改编曲的艺术特征 / 徐燕琴 // 文学教育. – 北京, 2007. – 第3期. – 第134–137页.

181. Сюэ Вэйен. Тенденция развития национальной китайской фортепианной музыки / Сюэ Вэйен // Оперная культура. – Шанхай, 2005. – № 4. – С. 101–104. 薛维恩. 中国钢琴音乐民族化发展趋势 / 薛维恩 // 戏曲文化. – 上海, 2005. – 第4期. – 第101–104页.

182. Сяо Мин. Исследование национального стиля и исполнительских характеристик фортепианных адаптаций Ван Цзяньчжуна / Сяо Мин // Южно-

Китай. пед. ун-т. – Гуанчжоу, 2003. – 55 с. 肖敏. 王建中钢琴改编曲的民族风格和演奏特色研究 / 肖敏. – 广州 ; 华南师范大学, 2003. – 55页.

183. Тан Иньцзя. Анализ фортепианной адаптации Чу Ванхуа «Восьми китайских народных песен» / Тан Иньцзя ; Чжэцзян. пед. ун-т. – Цзиньхуа, 2009. – 49 с. 唐银佳. 试析储望华钢琴改编作品 «中国民歌八首» / 唐银佳 ; 浙江师范大学. – 金华, 2009. – 49页.

184. Тан Пин. Анализ этнического стиля китайских фортепианных произведений / Тан Пин // Музыкальные исследования, Пекин, 2006. – № 4. – С. 102–106. 唐平. 中国钢琴作品的民族性风格分析 / 唐平 // 音乐研究. – 北京, 2006. – 第4期. – 第102–106页.

185. Тань Цзяшэн. Обсуждение орнаментики в китайской народной музыке / Тань Цзяшэн // Новый голос Юэфу. – Ляонин, 1998. – Вып. 1. – С. 19–23. 谭家盛. 谈中国民间音乐中的装饰音 // 乐府新声. – 辽宁, 1998. – 第1期. – 第19–23页.

186. Тао Минся. Преподавание музыкальных произведений для игры на фортепиано / Тао Минся. – Тайюань: Шаньси Народ. изд-во, 2000. – 233 с. 陶敏霞. 中国钢琴音乐作品教学与欣赏 / 陶敏霞. – 太原 : 山西人民出版社, 2000. – 233页.

187. Ту Синь. Развитие китайской фортепианной адаптации / Ту Синь ; Китайская консерватория музыки. – Пекин, 2015. – 44 с. 屠欣. 中国钢琴改编曲的发展 / 屠欣 ; 中国音乐学院. – 北京, 2015. – 44页.

188. Тэн Минвэй. Ван Цзяньчжун исследование национального стиля и исполнительских особенностей фортепианных адаптаций / Тэн Минвэй // Голос Желтой реки. – Пекин, 2015. – № 17. – С. 81. 滕明薇. 王建中钢琴改编曲的民族风格和演奏特色研究 / 滕明薇 // 黄河之声. – 北京, 2015. – 第17期. – 第81页.

189. Тянь Гэ. Исследование народной музыки Северной Шэньси в перспективе китайской фортепианной музыкальной культуры : дис. / Тянь Гэ ;

Цюйфу пед. ун-т. – Северный Шэньси, 2015. – 27 с. 田鸽. 中国钢琴音乐文化视域中的陕北民间音乐研究 / 田鸽 ; 曲阜师范大学. – 曲阜, 2015. – 27页.

190. У Янь. Фортепианное творчество и произведения китайской народной музыки : исслед. / У Янь. – Харбин : Народ. изд-во Хэйлунцзяна, 2007. – 221 с. 吴岩. 中国民族民间音乐的钢琴创作与作品研究 / 吴岩. – 哈尔滨 : 黑龙江人民出版社, 2007. – 221页.

191. Фан Зуйин. Теория и метод китайской пятитоновой гармонии / Фан Зуйин. – Шанхай : Шанхай. муз. изд-во, 2008. – 306 с. 樊祖荫. 中国五声调式和声的理论与方法 / 樊祖荫. – 上海 : 上海音乐出版社, 2008. – 306页.

192. Фань Хэсинь. Преподавание игры на фортепиано / Фань Хэсинь. – Шанхай : Шанхай. муз. изд-во, 2007. – 337 с. 樊禾心. 钢琴教学论 / 樊禾心. – 上海 : 上海音乐出版社, 2007. – 337页.

193. Хуа Минглинг. Введение в китайский стиль фортепианной музыки / Хуа Минглинг. – Чэнду : Изд-во Сычуан. ун-та, 2009. – 236 с. 华明玲. 中国风格钢琴音乐导论 / 华明玲. – 成都 : 四川大学出版社, 2009. – 236页.

194. Цай Жэнь. Музыка и изображение страны Чжуан : создание и исполнение «Сюиты страны Чжуан» Ни Хунцзиня / Цай Жэнь // Юньнаньская академии искусств : газета. – Куньмин, 2010. – № 3. – С. 89–92. 蔡韧. 键盘上的壮乡音画 : 倪洪进 «壮乡组曲» 的创作与演奏 // 云南艺术学院报. – 昆明, 2010. – 第3期. – 第89–92页.

195. Цзинь Чжэн. Рассуждение о национальном характере фортепианного образования в Китае : магистер. дис. / Цзинь Чжэн ; Чанша. пед. ун-т. – Хунань, 2006. – 66 с. 金铮. 论中国钢琴教育民族化 : 硕士学位论文 / 金铮 ; 湖南师范大学. – 长沙, 2006. – 66页.

196. Цзю Цихун. Сто лет истории китайской музыки 1900-2000 / Цзю Цихун. – Чанша : Хуаньское изд-во изобразит. искусств, 2014. – 462 с. 居其宏. 百年中国音乐史 / 居其宏. – 长沙 : 湖南美术出版社, 2014. – 462页.

197. Цзян Чжунъи. Фортепианные адаптации народных песен Чу Ванхуа : магистер. дис. / Цзян Чжунъи ; Шанхай. пед. ун-т. – Шанхай, 2015. – 62 с. 蒋中一. 储望华民歌元素钢琴改编曲研究 / 蒋中一; 上海师范大学. – 2015. – 62页.

198. Ци Цзин. Очарование народных песен в китайской фортепианной музыке : от «Цветка орхидеи» и «Текучей воды» до понимания стиля ханьских народных песен, адаптированных из произведений фортепианной музыки : магистер. дис. / Ци Цзин ; Шицзячжуан. пед. ун-т. – Шицзячжуан, 2008. – 39 с. 池晶. 中国钢琴音乐中的民歌魅力 : 从《兰花花》,《流水》看汉族民歌改编钢琴音乐作品的风格把握 / 池晶 ; 河北师范大学. – 石家庄, 2008. – 39 页.

199. Цуй Цин. Стилиевые особенности и педагогическое применение фортепианных адаптаций народных песен Шэньси : магистер. дис. / Цуй Цин ; Китайская академия искусств. – Пекин, 2014. – 67 с. 崔青. 陕西民歌钢琴改编曲的风格特征与教学应用 / 崔青 ; 中国艺术研究院. – 北京–2014. – 67页.

200. Цю Ханьцзы. Анализ фортепианной адаптации китайской национальной культуры / Цю Ханьцзы // Журнал Хунань. ун-та. – Цзянсу, 2020. – Вып. 3. – С.81–84. 邱涵子. 中国钢琴改编曲中的民族文化分析 / 邱涵子 // 湘南学院学报. – 江苏, 2020. – 第3期. – 第81–84页.

201. Чжан И. Краткий отчет об исполнительских характеристиках китайских фортепианных адаптаций / Чжан И. // Журнал Шаньдунского университета искусств. – Цзинань, 2005. – Вып. 3. – С. 49–55. 张怡. 浅述中国钢琴改编曲的演奏特点 / 张怡 // 山东艺术学院院报. – 济南, 2005. – 第3期. – 第49–55页.

202. Чжан Инхуа. Сравнительное исследование национального значения фортепианных произведений в разные периоды в Китае : магистерская диссертация / Чжан Инхуа ; Хэнаньский ун-т. – Кайфэн, 2008. – 37 с. 张英华. 中国不同时期钢琴代表作品民族意蕴的比较研究 // 河南大学. – 开封, 2008 – 37页.

203. Чжан Нань. Полифонические приемы фортепианных адаптаций тем китайской народной песни : исслед. / Чжан Нань // Драматический дом. – 2017. – № 4. – С. 113. 张楠. 中国民歌主题钢琴改编曲多种复调技法研究 / 张楠 // 戏剧之家, 2017. – 第四期. – 第113页.

204. Чжан Сюань. О художественных особенностях фортепианных адаптаций из китайских древних песен : магистер. дис. / Чжан Сюань ; Нанкин. пед. ун-т. – Нанкин, 2003. – 35 с. 张璇. 论中国古曲钢琴改编曲的艺术特色 / 张璇 ; 南京师范大学. – 南京, 2003. – 35页.

205. Чжан Ягуан. Об адаптации традиционной китайской музыки для фортепианного концерта : краткая дискуссия / Чжан Ягуан // Вестник эпохи. – Хэнань, 2012. – Вып. 5. – С. 19–21. 张亚光. 简论由我国传统民族音乐改编的钢琴曲 / 张亚光 // 时代报告. – 河南, 2012. – 第5期. – 第19–21页.

206. Чжао Пэйюй. Анализ и исследование фортепианных произведений Го Чжихуна в синьцзянском стиле : магистер. дис. / Чжао Пэйюй ; Синьцзян. пед. ун-та. – Урумчи, 2010. – 66 с. 赵珮宇. 郭志鸿新疆风格钢琴作品的分析与研究 / 赵珮宇 ; 新疆师范大学. – 乌鲁木齐, 2010. – 66页.

207. Чжао Сяошэн. Китайский фортепианный контекст / Чжао Сяошэн // Фортепианное искусство. – Шанхай, 2003. – № 3. – С. 35–36. 赵晓生. 中国钢琴语境 / 赵晓生 // 钢琴艺术. – 上海, 2003. – 第3期. – 第35–36页.

208. Чжао Цзяньпэй. Традиционная китайская инструментальная музыка и фортепианная культура : исслед. / Чжао Цзяньпэй. – Чанчунь, 2017. – 244 с. 赵建培. 中国传统器乐与钢琴文化探究 / 东北师范大学出版社 – 长春, 2017. – 244页.

209. Чжоу Вэйминь. Развитие и исполнительские характеристики китайской фортепианной музыки / Чжоу Вэйминь // Журнал Китайской консерватории музыки. – Пекин, 2007. – № 4. – С. 84–86. 周为民. 中国钢琴曲的创作发展与演奏特征 / 周为民 // 中国音乐学院学报. – 北京, 2007. – 第四期. – 第84–86页.

210. Чжоу Дафэн. Краткий анализ национальных особенностей мелодии / Чжоу Дафэн // Искусство музыки. – Пекин, 1979. – Вып. 1. – С. 32–36. 周大风. 浅谈旋律的民族特点 / 周大风 // 音乐艺术. – 北京, 1979. – 第1期. – 第32–36页.

211. Чжоу Тинтинг. О национальном стиле китайских фортепианных адаптаций / Чжоу Тинтинг; Шэньян. консерватория музыки // Журнал Аньшаньского пед. ун-та. – Шэньян, 2013. – № 6. – С. 89–91. 周婷婷. 谈中国钢琴改编曲的民族化风格 / 周婷婷; 沈阳音乐学院 // 鞍山师范学院学报. – 辽宁 沈阳, 2013. – 第6期. – 第89–91页.

212. Чжоу Цинцин. Китайские народные песни : анализ и изучение / Цинцин Чжоу. – Шанхай : Изд-во Централ. консерватории музыки, 2015. – 254 с. 周青青. 中国民歌欣赏 / 周青青. – 上海 : 中央音乐学院出版社, 2015. – 254页.

213. Чжоу Чэнсуй. Исследование трех фортепианных адаптаций на тему «Моя Родина» : магистер. дис. / Чжоу Чэнсуй; Сычуан. пед. ун-т. – Чэнду, 2014. – 53 с. 周呈穗 / «我的祖国» 为主题三首钢琴改编曲研究 : 硕士论文 / 周呈穗; 四川师范大学. – 成都, 2014. – 53页.

214. Чжэн Вэнья. Китайские фортепианные адаптации с 1960-х до середины 1970-х годов / Чжэн Вэнья; Хэнан. ун-т. – Кайфэн, 2005. – 46 с. 郑文雅. 20世纪60–70年代中期的中国钢琴改编曲 / 郑文雅; 河南大学. – 开封, 2005. – 46页.

215. Чэнь Си. О создании и преподавании фортепианной музыки, адаптированной из китайских народных песен / Чэнь Си; Хэбэйский пед. ун-т. – Шицзячжуан, 2010. – 40 с. 陈曦. 论由中国民歌改编钢琴曲的创作与教学 / 陈曦; 河北师范大学. – 石家庄, 2010. – 40页.

216. Чэнь Сюй. Создание и презентация китайской фортепианной музыки / Чэнь Сюй // Музыкальные исследования – 2001. – Вып. 4. – С. 60. 陈旭. 中国钢琴音乐的创作及其启示 / 陈旭 // 音乐研究. – 2001. – 第4期. – 第60页.

217. Чэнь Хуэйлин. Гармоническая конфигурация китайской народной песни. Тема фортепианного адаптационного исследования / Чэнь Хуэйлин // Большая сцена. – 2010. – № 5. – С. 7–8. 陈惠玲. 中国民歌主题钢琴改编曲的和声配置研究 / 陈惠玲. // 大舞台. – 2010. – 第五期. – 第7–8页.

218. Шао Ян. Третья фортепианная соната Цзяна Вэнье и ее национальные истоки / Шао Ян // Университетский научный журнал. – 2020. – № 56. – С. 134 – 140. 邵阳. 姜文业第三钢琴奏鸣曲及其民族起源 / 邵阳 // 大学科学期刊. – 2020. – 第56期. – 第134–140页.

219. Шэнь Бинкай. Национальное видение в китайских фортепианных произведениях / Шэнь Бинкай // Музыкальное исследование. – Пекин, 2009. – № 1. – С. 77–79. 沈滨凯. 中国钢琴作品中的民族视野 / 沈滨凯 // 音乐探索. – 北京, 2009. – 第1期. – 第77–79页.

220. Юй Синь. Ли Инхай и его фортепианное произведение «50 народных песен и фортепианных пьес» : магистер. дис. / Юй Синь ; Шаньси университет. – Тайюань, 2013. – 60 с. 于欣. 黎英海和他的钢琴作品 «民歌钢琴小曲 50 首» / 于欣; 山西大学. – 太原, 2013. – 60 页.

221. Юй Цянь. Анализ и сравнение четырех фортепианных адаптаций народной песни «Угадай мелодию» : дис. / Юй Цянь ; Столичный пед. ун-т. – Пекин, 2002. – 25 с. 于倩. 四首民歌钢琴改编曲 «猜调» 的分析与比较 / 于倩 ; 首都师范大学. – 北京, 2002. – 25页.

222. Юэ Вэй. Краткий анализ китайских народных песен, адаптированных к фортепиано. Историческое значение Сюцю / Юэ Вэй // Журнал столичного педагогического университета. Сер. Социальные науки. – Пекин, 2002. – Вып. 4. – С. 129–132. 岳巍. 简论中国民歌改编钢琴小曲的历史意义 // 首都师范大学学报 (社会科学版). – 北京, 2002. – 第4期. – 第129–132页.

223. Ян И, Чжоу Юй. Об использовании педалей в национальных фортепианных произведениях Ван Цзяньчжона / Ян И, Чжоу Юй //

Художественная оценка. – Цзянсу, 2016. – С. 26–28. 闫易, 周钰. 浅谈王建中民族钢琴作品中踏板的运用 / 闫易, 周钰 // 艺术评鉴. – 江苏, 2016. – 第26–28页.

224. Ян Лили. Исследование национальных особенностей китайских фортепианных аранжировок Ван Цзяньчжона / Ян Лили // Журнал Технологического института Чанчжоу. – Цзянсу, 2010. – Вып. 3. – С. 52–57. 杨丽莉. 王建中中国钢琴改编曲的民族特色研究 / 杨丽莉 // 常州工学院学报. – 江苏, 2010. – 第3期. – 第52–57页.

225. Ян Хунбин. Китайское фортепианное искусство / Ян Хунбин. – Пекин : Изд-во ун-та Цинхуа, 2012. – 309 с. 杨宏斌. 中国钢琴艺术/杨宏斌. – 北京 : 清华大学出版社, 2012年. – 309页.

226. Ян Шу. Кратко о важном значении китайских фортепианных произведений в преподавании фортепиано / Ян Шу // Еженедельник Китайской консерватории музыки. – Пекин, 2009. – № 2. – С.195–200. 杨树. 简论中国钢琴作品在钢琴教学中的重要意义 / 杨树 // 中国音乐学院周刊. – 北京, 2009. – 第2期. – 第195–200页.

Литература на английском языке:

227. Creativity in Music Education / ed. by Yukiko Tsubonou, Ai-Girl Tan, Mayumi Oie. – Singapore : Springer Singapore : Imprint : Springer, 2019. – XI, 279 p. 35 ill. – e-Book.

228. Hon-Lun Helan Yang. Networking the Russian diaspora : russian musicians and musical activities in interwar Shanghai / Hon-Lun Helan Yang, Simo Mikkonen, John Winzenburg. – Honolulu : University of Hawai'i Press, [2020]. – xii, 269 p. : ill.

229. Kraus, C. R. Pianos and politics in China : middle-class ambitions and the struggle over western music / Richard Curt Kraus. – New York : Oxford University Press, 1989. – 288 p.

230. Lau, F. *Music in China : experiencing music, expressing culture* / Frederick Lau. – New York : Oxford University Press, 2008. – xxv, 182 pages : ill. maps.

231. Liszt, F. *Piano transcriptions from French and Italian operas* / Franz Liszt ; with and introduction by Charles Suttoni. – New York : Published in association with the American Liszt Society by Dover Publications, 1982. – 247 p. of music.

232. Literska, Barbara. *Nineteenth-century transcriptions of works by Fryderyk Chopin* / Barbara Literska ; transl/ by John Comber. – New York : Peter Lang, 2019. – 310p. : ill.

233. *Music as heritage : historical and ethnographic perspectives* / ed. by Barley Norton and Naomi Matsumoto. – Abingdon, Oxon ; New York, NY : Routledge, 2019. – xiv, 320 p. : ill, music.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Оригинал и ноты фортепианной транскрипции Ван Цзяньчжона «Сотни птиц поклоняются Фениксу»

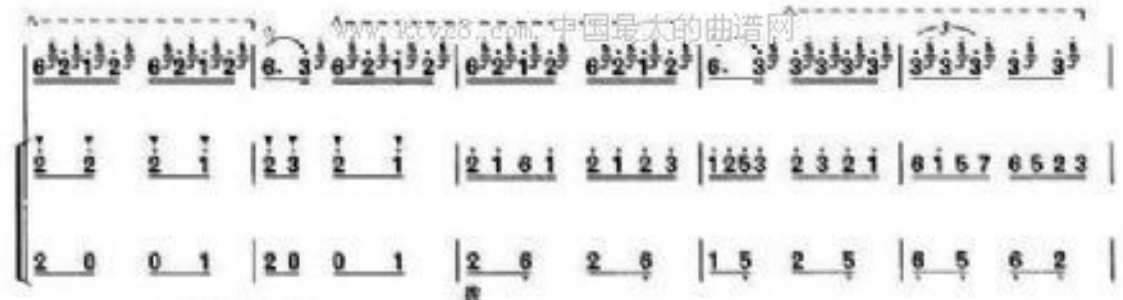
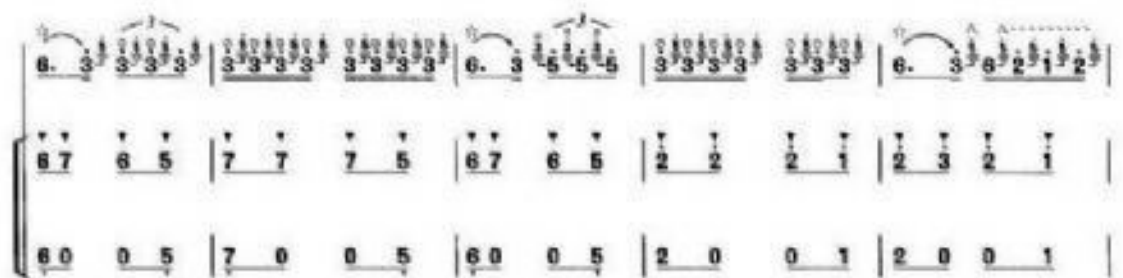
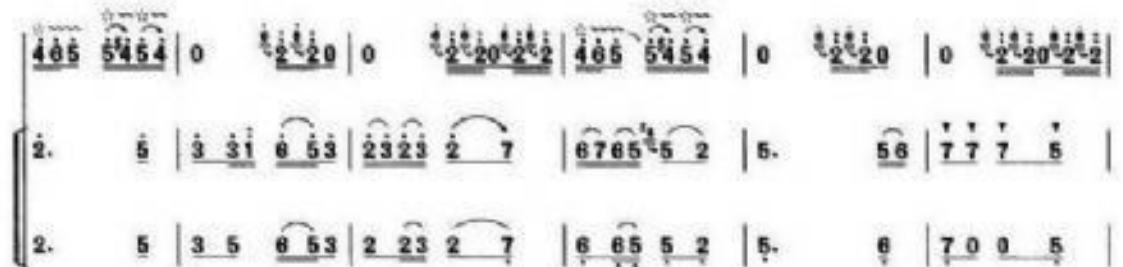
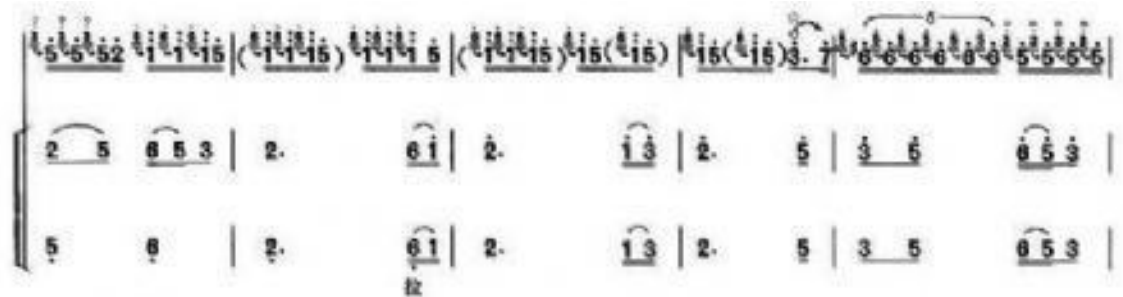
оригинал :

The image shows a musical score for the piece "Hundred Birds Bow to the Phoenix" (《百鸟朝凤》) by Wang Jianjun. The score is presented in numbered notation (jianpu) and includes a piano transcription. It consists of several systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The score is presented in a clean, black-and-white format.

www.ktyc8.com 中国最大的曲谱网

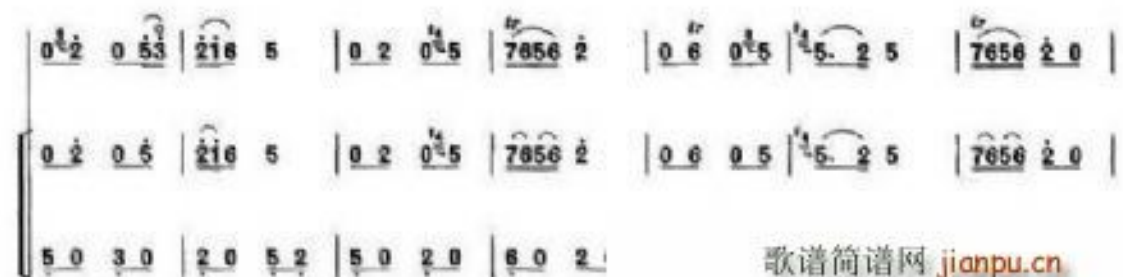
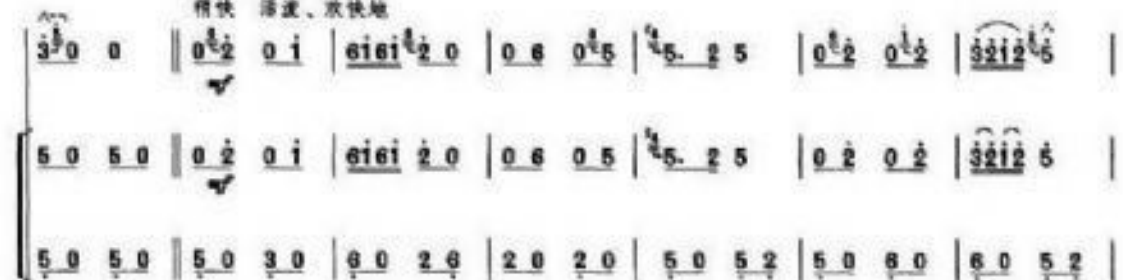
【三】 鸾歌共舞

歌谱简谱网 jianpu.cn



【四】林间嬉戏

稍快 活泼、欢快地



5. 6 5 0 | 7 6 5 0 2 0 | 5. 6 5 2 | 2 5 2 5 | 6 5 2 5 i | 5 i 2 3 2 i | 5. 6 5 6 5 |

5. 6 5 0 | 7 6 5 0 2 0 | 5. 6 5 2 | 2 5 2 5 | 6 5 2 5 i | 5 i 2 3 2 i | 5. 6 5 i |

2 0 5 0 | 6 0 2 0 | 2 0 5 0 | 2 0 5 0 | 2 0 5 0 | 3 0 6 0 | 2 0 5 0 |

0 0 | 0 0 i | i 6 2 i 6 i | 0 0 i 2 | 3. i 2 | 0 0 6 | 6 i 6 i 6 5 |

5 i 2 3 2 i | 5. 6 5 | 0 0 | 6 i 6 2 i | 0 0 | 6 i 6 i 2 6 | 6 i 6 i 6 5 |

3 0 6 0 | 2 0 5 | 2 1 | 6. 2 1 | 6 2 | 6. 1 2 | 3 6 |

3 5 3 2 i 2 i 2 | 6 i 6 i 2 3 2 i | 6 i 5 6 i 6 i 2 | 6 i 6 i 2 3 2 i | 5. 6 5 6 5 | 0 0 | 0 0 ||

3 5 3 2 i 2 i 2 | 6 i 6 i 2 3 2 i | 6 i 5 6 i 6 i 2 | 6 i 6 i 2 3 2 i | 5. 6 5 5 | 6 i 6 i 2 3 2 i | 5. 6 5 ||

5 1 | 6 2 | 6 3 | 6 2 | 5 5 | 6 6 2 2 | 5. 6 5 ||

【五】百鸟朝凤

www.ktvc8.com 中国最大的曲谱网

稍慢

3 3 3 3 3 3 4 4 | 3 i 4 0 | 2 2 2 2 2 2 3 3 | 3 6. 3 0 | 3 3 3 3 3 1 4 | 2 2 2 2 3 6 3 |

2. 3 2 1 | 6 i 2 | 6. 7 6 5 | 5 2 5 | 2. 3 2 1 | 2 3 5 |

2 6 | 6 2 | 6 2 | 2 5 | 2 6 | 2 5 |

3 3 3 1 3 2 2 2 2 6 3 | 3 3 3 1 3 2 2 2 2 6 3 | 3 7. 6 6 6 6 | 6 6 5 5 4 4 4 4 | 3 3 3 3 0 | 6 6 6 6 6 6 6 6 |

2. 5 2 i | 7 6 5 | 2. 5 6 5 | 6 5 6 2 | 6. 7 6 5 | 5 2 5 |

2 6 | 2 5 | 2 6 | 6 2 | 6 2 | 2 5 |

5 5 5 5 6 6 6 0 | 6 6 5 5 6 6 6 5 | 3 3 7 3 3 7 | 3 3 7 0 | 2 5 4 2 5 4 0 | 2 5 4 2 5 4 0 |

2. 3 2 i | 6 i 2 | 6. 7 6 5 | 5 2 5 | 2. 3 2 i | 2 3 5 |

2 6 | 6 2 | 6 2 | 2

2054 2654 | 3765 3765 | 337337 254 | 3.7 7 7 7 | 7 7 7 7 7 7 | 7 7 7 7 7 7 | 7 7 7 7 7 7 |

2. 5 2 1 | 7 6 5 | 2. 5 6 5 | 6 5 6 2 | 6. 7 6 5 |

2 6 | 2 5 | 2 6 | 6 2 | 6 2 |

7 7 7 7 7 0 | 稍慢 5 2. 2 2 | 0 5 2. | 2 2 4 7 4 7 | 7 4 5 3 0 4 7 4 7 | 7 4 5 3 0 |

5 2 5 | 2. 1 3 | 2. 5 | 3 5 6 5 3 | 2. 7 | 6 7 6 5 5 2 |

2 5 | 2. 1 3 | 2. 5 | 3 5 6 5 3 | 2. 7 | 6 6 5 5 2 |

7 4 0 7 4 0 | 2 2 0 2 2 0 0 | 7 4 0 7 4 0 | 2 2 0 2 2 0 0 | 11 8 11 8 11 8 11 8

5. 6 1 | 2. 1 3 | 2. 5 | 3 5 6 5 3 | 2. 5 |

5. 6 1 | 2. 1 3 | 2. 5 | 3 5 6 5 3 | 2. 5 |

11 8 11 8 0 | 176545671 0 | 176545671 0 | 3. 6 6 5 4 7 6 | 6 5 4 7 6 3. 7 0 |

3. 1 | 6 5 3 | 2 3 2 3 | 2 7 | 6 7 6 5 5 2 | 5. 5 6 | 7 7 7 5 |

3 1 | 6 5 3 | 2 3 2 3 | 2 7 | 6 6 5 5 2 | 5. 5 6 | 7 0 0 5 |

3. 6 6 6 6 7 6 | 3. 6 6 6 6 7 6 | 6 6 5 7 6 6 | 3. 7 0 | 3. 6 7 7 7 | 7 7 7 7 7 | 10 10 10 10 | 10 10 10 10 |

6 7 6 5 | 7 7 7 5 | 6 7 6 5 | 2 2 | 2 1 | 2 3 2 1 |

6 0 0 5 | 7 0 0 5 | 6 0 0 5 | 2 0 0 1 | 2 0 0 1 |

2 1 | 2. 6 7 7 7 7 7 | 7 7 7 7 7 | 7 7 7 7 7 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 2 0 |

2 2 2 1 | 2 3 2 1 | 2 1 6 1 | 2 1 2 3 | 1 2 5 3 | 2 3 2 1 | 6 1 5 7 6 5 2 3 |

2 0 0 1 | 2 0 0 1 | 2 6 2 6

歌谱简谱网 jianpu.cn

【六】欢乐歌舞

♩=120 明快、热情地

0 0 || $\overset{14}{5}$. $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{5}$ | $\overset{14}{5}$. | $\overset{14}{5}$ | $\overset{14}{652}$ $\overset{14}{5}$ | $\overset{14}{5}$. | 0 | $\overset{14}{5}$. $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{5}$ | $\overset{14}{652}$ $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{5}$ |

$\overset{14}{5}$ $\overset{14}{0}$ $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{0}$ || 0 0 | $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{5}$ | 0 0 | $\overset{14}{652}$ $\overset{14}{5}$ | $\overset{14}{5}$. $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{5}$ | $\overset{14}{652}$ $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{5}$ |

$\overset{14}{5}$ $\overset{14}{0}$ $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{0}$ || 0 0 | $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{5}$ | 0 0 | $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{2}$ $\overset{14}{5}$ | $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{5}$ | $\overset{14}{2}$ $\overset{14}{5}$ |

$\overset{14}{5}$ $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{5}$ | $\overset{14}{7}$. $\overset{14}{6}$ | $\overset{14}{6}$. $\overset{14}{3}$ $\overset{14}{5}$ | $\overset{14}{5}$ - | 0 0 | $\overset{14}{653}$ $\overset{14}{2}$ | $\overset{14}{2}$. | $\overset{14}{33}$ | $\overset{14}{2}$ $\overset{14}{3}$ $\overset{14}{2}$ |

$\overset{14}{5}$ $\overset{14}{5}$ | $\overset{14}{7}$. $\overset{14}{6}$ | $\overset{14}{6}$. $\overset{14}{3}$ $\overset{14}{5}$. $\overset{14}{6}$ | $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{7}$ $\overset{14}{6}$ | $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{3}$ $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{5}$ | $\overset{14}{653}$ $\overset{14}{2}$. $\overset{14}{3}$ | $\overset{14}{653}$ $\overset{14}{2}$ | $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{3}$ $\overset{14}{2}$. $\overset{14}{3}$ |

$\overset{14}{5}$ $\overset{14}{3}$ | $\overset{14}{2}$ $\overset{14}{5}$ | $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{3}$ | $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{3}$ $\overset{14}{5}$ | 0 $\overset{14}{2}$ | $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{3}$ $\overset{14}{2}$ | 0 $\overset{14}{2}$ |

$\overset{14}{2}$. | $\overset{14}{35}$ | $\overset{14}{3535}$ $\overset{14}{2}$ $\overset{14}{35}$ | $\overset{14}{352}$ $\overset{14}{3535}$ | $\overset{14}{2}$ $\overset{14}{35}$ $\overset{14}{2}$ $\overset{14}{35}$ | $\overset{14}{2}$ $\overset{14}{3}$ $\overset{14}{2}$ | 0 0 | 0 $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{5}$ |

$\overset{14}{6}$ $\overset{14}{3}$ $\overset{14}{2}$ $\overset{14}{0}$ | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{35}$ $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{35}$ | $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{3}$ $\overset{14}{2}$ |

$\overset{14}{6}$ $\overset{14}{3}$ $\overset{14}{2}$ $\overset{14}{0}$ | 0 0 | $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{3}$ $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{3}$ | $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{3}$ $\overset{14}{2}$ |

$\overset{14}{3}$. $\overset{14}{1}$ $\overset{14}{2}$ | $\overset{14}{2}$ | 0 $\overset{14}{2}$ | $\overset{14}{3532}$ $\overset{14}{1}$ | $\overset{14}{1}$ - | 0 $\overset{14}{6}$ | $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{6}$. $\overset{14}{5}$ | $\overset{14}{3}$ $\overset{14}{2}$ $\overset{14}{1}$ $\overset{14}{6}$ | $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{1}$ $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{1}$ |

$\overset{14}{3}$. $\overset{14}{1}$ $\overset{14}{2}$. $\overset{14}{5}$ | $\overset{14}{3}$. $\overset{14}{1}$ $\overset{14}{2}$ | $\overset{14}{3}$. $\overset{14}{2}$ $\overset{14}{1}$ $\overset{14}{2}$ | $\overset{14}{3}$. $\overset{14}{2}$ $\overset{14}{1}$ $\overset{14}{6}$ | $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{6}$. $\overset{14}{5}$ | $\overset{14}{3}$ $\overset{14}{2}$ $\overset{14}{1}$ $\overset{14}{6}$ | $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{1}$ $\overset{14}{2}$ $\overset{14}{1}$ |

0 0 | $\overset{14}{6}$. $\overset{14}{1}$ $\overset{14}{2}$ | 0 0 | $\overset{14}{6}$. $\overset{14}{2}$ $\overset{14}{1}$ | $\overset{14}{3}$ $\overset{14}{6}$ | $\overset{14}{3}$ $\overset{14}{6}$ | $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{2}$ |

$\overset{14}{1}$. $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{6}$ | $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{1}$ $\overset{14}{2321}$ | $\overset{14}{5}$. $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{565}$ | 0 0 | 0 0 |

$\overset{14}{5}$. $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{6}$ | $\overset{14}{5}$. $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{6}$ | $\overset{14}{1}$. $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{5}$ $\overset{14}{6}$ | $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{1}$ $\overset{14}{2321}$ | $\overset{14}{5}$. $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{565}$ | $\overset{14}{6161}$ $\overset{14}{2321}$ | $\overset{14}{5}$. $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{565}$ |

$\overset{14}{1}$ $\overset{14}{5}$ | $\overset{14}{1}$ $\overset{14}{5}$ | $\overset{14}{1}$ $\overset{14}{0}$ $\overset{14}{0}$ | $\overset{14}{3}$ $\overset{14}{6}$ | $\overset{14}{2}$ $\overset{14}{5}$ | $\overset{14}{3}$ $\overset{14}{3}$ $\overset{14}{6}$ $\overset{14}{6}$ | $\overset{14}{2}$ $\overset{14}{2}$ $\overset{14}{5}$ |

$\overset{14}{3}$. $\overset{14}{2}$ | $\overset{14}{3}$. $\overset{14}{2}$ | $\overset{14}{3}$. $\overset{14}{2}$ | $\overset{14}{3}$. $\overset{14}{2}$ | $\overset{14}{3}$ - | $\overset{14}{2}$. $\overset{14}{1}$ | $\overset{14}{2}$. $\overset{14}{1}$ | $\overset{14}{2}$. $\overset{14}{1}$ | $\overset{14}{2}$. $\overset{14}{1}$ |

$\overset{14}{3}$. $\overset{14}{2}$ | $\overset{14}{3}$. $\overset{14}{2}$ | $\overset{14}{3}$. $\overset{14}{2}$ | $\overset{14}{3}$. $\overset{14}{2}$ | $\overset{14}{3}$ - | $\overset{14}{2}$. $\overset{14}{1}$ | $\overset{14}{2}$. $\overset{14}{1}$ | $\overset{14}{2}$. $\overset{14}{1}$ | $\overset{14}{2}$. $\overset{14}{1}$ |

0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0

【八】并州城空

快板 大热烈

2 5 3 2 | 2 0 | 6 1 6 1 2 | 2 0 | 6 3 2 | 6 3 2 | 6 3 6 3 |

2 0 0 | 5 3 2 2 | 6 1 2 2 | 6 1 2 2 | 6 3 2 2 | 6 3 2 2 | 6 3 6 3 |

2 0 0 | 5 2 | 3 2 | 6 2 | 6 6 2 2 | 6 6 2 2 | 6 6 6 6 |

6 3 2 | 1 2 1 2 2 2 | 1 2 2 2 5 | 3 2 1 | 1 0 1 | 6 5 1 | 1 0 1 |

6 3 2 2 | 1 2 1 2 2 2 | 1 3 2 5 | 3 2 1 1 | 3 2 1 1 | 6 5 1 1 | 6 5 1 1 |

6 6 2 2 | 6 6 6 6 | 6 6 2 0 | 5 1 | 6 5 1 | 5 1 | 6 5 1 |

6 5 1 1 | 6 5 1 1 | 5 7 6 5 | 3 5 1 0 | 6 5 1 | 1 6 5 | 6 5 1 | 1 6 5 |

6 5 1 1 | 6 5 1 1 | 5 7 6 5 | 3 5 1 0 | 6 5 1 | 1 6 5 | 6 5 1 | 1 6 5 |

5 5 5 5 | 6 5 1 | 5 0 6 5 | 6 5 1 0 | 5 1 | 2 5 | 5 1 | 2 5 |

5 5 5 5 | 7 6 5 0 | 5 5 5 5 | 7 6 5 6 | 6 5 6 5 | 3 2 1 5 |

5 5 | 2 5 | 5 0 | 5 0 | 5 1 |

6 1 2 1 | 5 2 1 2 | 5 1 2 1 | 7 6 5 3 | 3 6 2 3 2 1 | 5 6 5 0 |

6 1 2 1 | 5 2 1 2 | 5 1 2 1 | 7 6 5 3 | 3 6 2 1 | 5 6 5 0 |

3 6 | 5 1 | 3 6 | 2 5 | 3 6 | 2 5 0 |

7 6 | 6 - | 2 5 2 5 | 2 5 2 5 | 7 6 5 6 7 6 5 6 | 1 6 1 6 1 6 1 6 1 6 |

5 6 5 2 | 5 6 5 2 | 5 2 5 2 | 5 2 5 2 | 5 6 5 6 | 5 6 5 6 |

5 2 | 5 2 | 5 2 | 5 2 | 5 6 | 5 6 |

3 7 7 7 7 7 7 | 6 6 6 6 6 6 | 6 0 0 | 5 6 7 2 | 6 5 2 3 | 5 0 0 |

5 6 5 6 | 5 6 5 6 | 5 6 5 6 | 5 6 7 2 | 6 5 2 3 | 5 0 0 |

5 6 | 5 6 | 5 6 | 5 3 | 6 2 | 5 0 0 |

说明：1. 伴奏用笛、笙、二胡、中胡、三弦，低音用大革胡或大提琴。

2. 第【一】、第【三】两段括弧内的音符由笛子吹奏。

3. 第【七】段里的散板用循环换气法演奏。

Транскрипция. Ван Цзяньчжон «Сотни птиц поклоняются
Фениксу»

百鸟朝凤*

Moderato

王建中 (1973)

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system contains two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings (f, mf, p, strettissimo). The piece concludes with a 'stretto' marking.

* 根据同名民间唢呐曲改编。

Allegro vivace

The musical score is written for piano and consists of seven systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Dynamic markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). There are also performance instructions like '8' with a dashed line above it, and '4)' with a circled '4' below it. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 7/8 time signature. It contains several measures of music, including a half note with a fermata, followed by eighth and sixteenth notes. The bass staff starts with a bass clef and contains a series of chords and eighth notes.

The second system continues the piece. The treble staff features a half note with a fermata, followed by eighth notes. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. A marking 'm.d.' (mezza dolce) is placed above a note in the treble staff.

The third system shows a wavy hairpin in the treble staff, indicating a dynamic change. The bass staff includes fingerings (1, 2, 3) for the notes. The treble staff has a '2 4 3' marking above a note.

The fourth system contains dynamic markings: 'pp' (pianissimo) in the bass staff, and 'sf' (sforzando) and 'f' (forte) in the treble staff. The treble staff has a wavy hairpin and a fermata over a chord.

The fifth system features 'ppp' (pianississimo) in the bass staff and 'pp' in the treble staff. The treble staff has a wavy hairpin and fingerings (3, 2, 3) for a triplet.

The sixth system includes a wavy hairpin in the treble staff and a fermata over a note. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

The musical score consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score includes various dynamics and technical markings:

- System 1:** Treble staff has a melodic line with slurs and accents. Bass staff has a rhythmic accompaniment with notes marked with circled numbers (1) and (2).
- System 2:** Treble staff has a melodic line with slurs. Bass staff has a rhythmic accompaniment with notes marked with circled numbers (1) and (2). A dynamic marking of *p* (piano) is present.
- System 3:** Treble staff has a melodic line with slurs. Bass staff has a rhythmic accompaniment with notes marked with circled numbers (1) and (2). Dynamic markings of *sf* (sforzando) and *pp* (pianissimo) are present.
- System 4:** Treble staff has a melodic line with slurs and notes marked with circled numbers (1) through (8). Bass staff has a rhythmic accompaniment with notes marked with circled numbers (1) through (8). A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present.
- System 5:** Treble staff has a melodic line with slurs and notes marked with circled numbers (1) through (8). Bass staff has a rhythmic accompaniment with notes marked with circled numbers (1) through (8). A dynamic marking of *piu f* (pianissimo forte) is present.
- System 6:** Treble staff has a melodic line with slurs and notes marked with circled numbers (1) through (8). Bass staff has a rhythmic accompaniment with notes marked with circled numbers (1) through (8). A dynamic marking of *f* (forte) is present.

20

sf

p

pp

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system includes the instruction *sempre staccato*. The second system features a measure with a fermata and a measure with a trill. The third system continues with melodic lines and accompaniment. The fourth system includes a *rit.* (ritardando) marking and a trill. The fifth system features a trill and a series of sixteenth-note passages. The sixth system is dominated by rapid sixteenth-note runs in both hands, with some notes marked with an 'x'.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part has a series of sixteenth notes with 'x' marks above them, and a dynamic marking of *pp* (pianissimo) in the bass clef part.

Second system of musical notation. The treble clef part has a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a *molto cresc.* (molto crescendo) instruction below the bass clef part.

Third system of musical notation, continuing the piece with various rhythmic patterns and dynamics.

Fourth system of musical notation, starting with the tempo marking *Poco meno mosso* and the instruction *string.* (string section). It includes fingerings and a dynamic marking of *p* (piano).

Fifth system of musical notation, featuring a *sempre staccato* (always staccato) instruction and various rhythmic figures.

Sixth system of musical notation, concluding the page with complex rhythmic patterns and fingerings.

sub. p

sub. pp

rit.

Vcllo

Tempo rubato (meno mosso)

tr

fp

rit.

perdendosi

Prestissimo

p *pp*

This system contains two staves of music. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of sixteenth-note runs. The lower staff starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes a first ending bracket with a repeat sign.

This system continues the musical texture from the first system, with both staves featuring intricate sixteenth-note patterns.

cresc. *meno mosso* *f*

cresc. *meno mosso* *f*

This system is marked with a crescendo (*cresc.*), a change in tempo to *meno mosso*, and a forte (*f*) dynamic. The music consists of dense sixteenth-note chords in both staves.

string.

string.

This system is marked *string.* and features a complex texture with many sixteenth-note chords in both staves.

Prestissimo

Prestissimo

This system is marked **Prestissimo** and contains two staves of music with dense sixteenth-note chords. An 8-measure rest is indicated at the beginning of the lower staff.

First system of musical notation. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand provides a bass line. The tempo marking *rit.* (ritardando) is present in the first measure, and *a tempo* (return to original tempo) is marked in the fourth measure.

Second system of musical notation. The right hand features a melodic line with fingering numbers 2, 3, 2, 2, 4, 6, 3, 2, 4, 4, 4. The left hand has a bass line with fingering numbers 1, 1. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo).

Third system of musical notation. The right hand has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The left hand has a bass line. Dynamic markings include *pp* and *ff*.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a crescendo hairpin. The left hand has a bass line. Dynamic markings include *fp* (fortissimo piano) and *cresc.* (crescendo).

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a wide interval. The left hand has a bass line. The dynamic marking is *ff allargando* (fortissimo, allargando).

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line. The left hand has a bass line. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The tempo marking *a tempo* is present.

Приложение 2. Дипломы, творческие достижения соискателя

编号:

榮譽證書
HONORARY CREDENTIAL

司佳玉 :

经“亚洲国际音乐舞蹈艺术大赛”
西南赛区专家评审委员会评定，你被评为**钢琴** 项目 **青年A** 组
特颁此证 以资鼓励

铜 奖

主办单位

世界华人音乐舞蹈艺术总会
中国青少年文化艺术教育中心
新加坡国际音乐舞蹈艺术家总会
韩国国际音乐交流协会

支持单位

中国文化艺术交流协会
亚洲国际文化艺术总会
香港音乐舞蹈家协会
新台湾音乐舞蹈艺术家协会








二〇一三年十二月

Азиатский международный конкурс музыки и танца 2013. Бронзовая награда.



21-й Китайский конкурс талантов "Хуа Вэнь", Золотая награда 2014 г.



5-й Фестиваль национальной культуры Китая, 2014 г. Золотая награда.



6-й Китайский национальный фестиваль культуры и искусства, 2015 г.
Вторая премия.



Китайский международный конкурс музыкального и танцевального искусства, 2015 г. Вторая премия.