

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»
ИНСТИТУТ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ХОРЕОГРАФИИ

Ши Явэнь

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ
ФРЕДЕРИКА ШОПЕНА И ИХ РЕАЛИЗАЦИЯ В ФОРТЕПИАННОМ
ОБУЧЕНИИ В КИТАЕ**

13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания (музыка в области
начального, среднего, вузовского и послевузовского образования)

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата
педагогических наук

Научный руководитель:
доктор философских наук, доцент
Т.П. Самсонова

Санкт-Петербург - 2021

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Теоретические основы реализации исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена в процессе обучения игре на фортепиано в вузах Китая.....	19
1.1. Методологический анализ исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена в контексте европейского пианизма первой половины XIX в.: традиции и новаторство.....	19
1.2. Теоретические аспекты работы над музыкальным содержанием произведений Ф. Шопена.....	37
1.3. Ф. Шопен в современном культурном пространстве Китая: исполнительство и педагогика.....	56
Глава 2. Совершенствование фортепианной подготовки обучающихся в вузах Китая на основе исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена.	87
2.1. Анализ программы курса «Фортепиано» для студентов отделения «Музыковедение» Лоянского педагогического университета.....	87
2.2. Организация педагогического эксперимента: констатирующий этап.....	100
2.3. Содержание и результаты экспериментального исследования: формирующий и заключительный этапы.....	116
Заключение.....	138
Список литературы.....	143
Приложение.....	166

Введение

Актуальность темы исследования. Изучение европейского музыкально-педагогического опыта является приоритетным направлением современного китайского образования. Фортепианная культура в Китае молода, она насчитывает чуть более ста лет. Только в XX в. можно размышлять о формировании и создании системы фортепианного образования и педагогики в Китае.

Современный «бум» китайского исполнительства на мировой арене связан с поразительными достижениями китайских музыкантов в овладении фортепиано, инструментом, далёким от восточного менталитета. Имена выдающихся китайских пианистов-виртуозов получили мировую известность.

Впечатляет своими цифрами размах системы профессионального образования: в настоящее время в Китае насчитывается более двух тысяч высших учебных заведений, из них 11 консерваторий, 134 университета, в которых ведётся преподавание по специальности «Фортепиано».

Помимо этого, в Китае широко развита система любительского музицирования, которую организуют многочисленные частные школы и преподаватели. Вполне очевидно, что в музыкально-культурном процессе современного Китая проявляется массовый характер изучения фортепиано в разных социальных и возрастных группах.

Как показывают опросы в учреждениях музыкального профиля Китая, наиболее часто исполняемыми произведениями здесь являются пьесы Ф. Шопена: мазурки, вальсы, прелюдии, ноктюрны. В Китае знают и любят музыку «поэта фортепиано». Видимо, определённые свойства национальной ментальности совпали с тем, что несёт в себе творчество композитора: гармонию, красоту, возвышенность, утончённость.

Массовое устремление к фортепиано породило серьёзные противоречия в фортепианной педагогике и пианизме в целом. С одной стороны, для такой огромной страны остро ощущим недостаток преподавателей в области фортепиано, с другой – невысокое качество их подготовки.

Произведения Ф. Шопена требуют высокой исполнительской культуры, определяемой многими параметрами. «Общим местом» у рецензентов стали упрёки к китайским пианистам в «голом техницизме», в «погоне за моторикой» в ущерб музыкальности и выразительности. Такие явления становятся тенденцией.

Есть и другие особенности фортепианной педагогики в Китае. Не в полной мере используется принцип индивидуального обучения, а иногда он и вовсе заменяется групповыми занятиями, что крайне отрицательно сказывается на исполнительском уровне, особенно произведений Ф. Шопена. Его музыка таит многочисленные исполнительские «тайны», которые можно передать исключительно индивидуальным путём, «из рук в руки».

При работе над произведениями композитора особенно возрастает роль педагога-наставника, который, занимаясь индивидуально со студентом, может объяснить такие тонкости фортепианного искусства, как певучий звук, мелодическая фраза на длинном дыхании, использование правой и левой педали, особенности *tempo rubato* и т. д. Только педагог, транслирующий на высоком профессиональном уровне специфические свойства музыки Ф. Шопена, может выполнять такие сложные исполнительские задачи.

Очевидно, что складывающиеся тенденции современного китайского пианизма, ориентированные только на техницизм, моторику и скорость, недостаточны для исполнения музыки Ф. Шопена. Общеизвестен тезис, что произведения Ф. Шопена являются краеугольным камнем, на котором держится профессионализм игры на рояле.

Без сочинений Ф. Шопена не может считаться состоявшимся репертуар ни одного серьёзного пианиста. Русская фортепианная школа, восприняв основное «зерно» пианизма Ф. Шопена, подняла высоко исполнительскую планку в гармоническом сочетании техники и музыкальности, беглости пальцев и проникновенной мелодической линии, утончённого интонирования фактуры и эмоциональности при исполнении произведений Ф. Шопена.

Изучение научной и методической литературы, посвящённой «шопеноведению» в Китае, показало, что этот сегмент практически не разработан китайской педагогической мыслью. Отсутствует тщательно разработанная и дифференцированная методика работы над произведениями Ф. Шопена в классе фортепиано, в отличие от имеющегося богатого российского музыкально-педагогического опыта. На основании сказанного выделим основные **противоречия** между:

- потребностями общества в массовом изучении фортепианного наследия Ф. Шопена и недостаточной разработанностью методик современной музыкальной педагогики образовательного пространства Китая, посвящённых специфическим проблемам пианизма Ф. Шопена;

- объективно существующими возможностями обучения фортепиано в университетах Китая и отсутствием научных исследований, раскрывающих теоретические и методические аспекты освоения произведений Ф. Шопена;

- требованиями к высокой профессиональной фортепианной подготовке преподавателей вузов и отсутствием необходимого профессионализма в области фортепиано у выпускников китайских университетов, многие из которых при поступлении в университет имеют минимальную подготовку по фортепиано.

Из обозначенных противоречий возникает **проблема**: какие условия и технологии необходимы для повышения качества профессиональной подготовки обучающихся в классе фортепиано в вузах Китая?

Одним из оптимальных условий улучшения качества данной подготовки, на наш взгляд, является внедрение в китайскую фортепианную педагогику исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена, изложенных им в его неоконченных методических записях и письмах. Работа с этим уникальным материалом, осмысление многоуровневой концепции выдающегося композитора, исполнителя и педагога не только внесет новые импульсы в музыкальную педагогику Китая, но и подготовит китайских студентов к широкому вхождению в репертуар европейской и русской романтической музыки XIX в. Всё отмеченное определяет **актуальность** избранной темы.

Степень научной разработанности проблемы исследования. Научные труды, имеющие отношение к изучаемой теме, рассредоточены во многих источниках на разных языках. Существует большое количество статей, монографий, справочных материалов в электронных библиотеках, которые посвящены различным аспектам поднимаемой в исследовании проблемы.

Труды в области общей педагогики (Л.С. Выготский, Э.Д. Днепров, А.Д. Жарков, Л.В. Занков, П.Ф. Каптерев, Г.Б. Корнетов, В.С. Селиванов, Сухомлинский В. А., К.Д. Ушинский) явились базой для разработки теоретических основ исследования (целей, задач, содержания, методов и форм проведения занятий и т.д.).

Методики индивидуального обучения, содержащиеся в работах Г. Г. Нейгауза, А. А. Николаева, Н. И. Голубовской, А. Б. Гольденвейзера, В. В. Горностаевой и др., выступали в качестве основного методологического подхода в работе с китайскими студентами.

Системный подход при работе над фортепианными произведениями имеет также важное значение в российской музыкальной педагогике. Данный педагогический опыт зафиксирован в трудах С. И. Савшинского, Л. А. Баренбойма, С. М. Мальцева, Я. И. Мильштейна.

Общие психолого-педагогические аспекты музыкального исполнительства отражены в исследованиях М. Г. Арановского, М. П. Блиновой, Л. Л. Бочкарёва, А. Н. Леонтьева, В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, Г. П. Овсянкиной, К. В. Тарасовой, Б. М. Теплова, А. В. Тороповой, Г. М. Цыпина.

Проблемы подготовки педагогов-музыкантов в вузе отражены в научных исследованиях по музыкальной педагогике (Абдуллин Э. Б., Баренбойм Л. А., Корноухов М. Д., Корыхалова Н. П., Красильников И. М., Майковская Л. С., Осеннева М. С., Слуцкая Л. Е., Терентьева Н. А., Цыпин Г. М.).

Стилистические проблемы романтизма рассматриваются в трудах В. В. Ванслова, Ф. Ницше, Р. Шумана.

Проблемы музыкальной формы, музыкального языка, программности произведений раскрываются в трудах Л. А. Мазеля, Ю. Н. Тюлина, В. А. Цуккермана.

Вопросы музыкального содержания представлены в трудах В. Н. Холоповой, А. Ю. Кудряшова, Л. П. Казанцевой, Л. Н. Шаймухаметовой – авторов, чьи идеи экстраполированы в процесс постижения музыкального содержания произведений Ф. Шопена китайскими студентами.

Теория интонации в музыке представлена исследованиями Б. В. Асафьева, В. В. Ванслова, Н. Г. Шахназаровой, Л. П. Казанцевой.

Различные аспекты, связанные с подготовкой кадров в области фортепианной педагогики и исполнительства, отражены в трудах выдающихся российских педагогов и исполнителей – Л. А. Баренбойма, Н. И. Голубовской, А. Б. Гольднвейзера, В. В. Горностаевой, К. О. Игумнова, С. М. Майкапара, С. М. Мальцева, Я. И. Мильштейна, Г. Г. Нейгауза, А. А. Николаева, Н. Е. Перельмана, С. И. Савшинского.

Важное значение для исследования имеют историко-биографические монографии о Ф. Шопене Б. В. Асафьева, И. Ф. Бэлзы, Я. Ивашкевича, Ю. А. Кремлёва, В. А. Николаева, А. А. Соловцова, М. Томашевского,

эпистолярное наследие Ф. Шопена, Э. Делакруа, Ф. Листа, а также исследования, посвященные жизни и творчеству Ф. Шопена на китайском языке Ван Пэй, Ву Мин, Гэ Цзянь, Дин Янму, Зхант Хонт Дао, Киан Жен Кан, Ли Инь, Ли Хунлянь, Сун Найцю, Фэн Чжи Кван, Хуе Дон, Ху Неккер Джеймс, Цзян Цхин Линт, Чжоу Мин, Чэнь Цзинь Лоу, Шао Синь.

Труды о состоянии современной фортепианной педагогики и исполнительстве в Китае (Биань Мэнь, Ван Юйхе, Ван Тинге, Ли Хуаньчи, Чжао Сяомен, Хуан Пин) также сыграли важную роль в проведении диссертационного исследования.

На основании изученной литературы, изданной в Китае, можно сделать вывод, что педагогическая деятельность Ф. Шопена не стала предметом всестороннего исследования. Основное внимание китайские авторы уделяют освещению жизненного и творческого пути Ф. Шопена, ярким фактам биографии, значительно меньше – стилевым чертам творчества, опираясь при этом на западные источники.

Недостаточная разработанность проблемы в китайском музыкознании, её актуальность и практическая востребованность позволили сформулировать **тему диссертации:** «Исполнительские и педагогические принципы Фредерика Шопена и их реализация в фортепианном обучении в Китае».

Объект исследования: фортепианная подготовка обучающихся в педагогических вузах Китая.

Предмет исследования: исполнительские и педагогические принципы Фредерика Шопена и их реализация в процессе фортепианной подготовки обучающихся в вузах Китая.

Цель исследования: теоретико-методологическое и методическое обоснование процесса реализации исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена в фортепианной подготовке обучающихся в вузах Китая.

Соответственно поставленной цели были определены **задачи:**

1. Осуществить методологический анализ исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена в контексте европейского пианизма первой половины XIX в.; представить классификацию и интерпретацию основных педагогических, исполнительских принципов и методических установок Ф. Шопена.

2. Раскрыть теоретико-методические аспекты работы над музыкальным содержанием произведений Ф. Шопена; обосновать принцип стадийности в работе над произведениями Ф. Шопена как фактора музыкального, интеллектуального и артистического развития обучающихся.

3. Обобщить исполнительский опыт выдающихся пианистов Китая в контексте интерпретации музыки Ф. Шопена, а также опыт проведения международного конкурса пианистов им. Ф. Шопена, обогащающего и расширяющего культурное пространство современного Китая.

4. Разработать методику обучения игре на фортепиано на основе исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена; провести экспериментальное исследование по выявлению ее эффективности.

Гипотеза исследования: профессиональная подготовка обучающихся на кафедрах фортепиано в университетах Китая будет более эффективной, если:

- на основе методологического анализа творчества Ф. Шопена в контексте европейского пианизма первой половины XIX века представить классификацию и интерпретацию основных педагогических, исполнительских принципов и методических установок композитора;

- раскрыть теоретико-методические аспекты и механизмы работы над музыкальным содержанием произведений Ф. Шопена;

- обобщить исполнительский опыт выдающихся пианистов Китая в контексте интерпретации музыки Ф. Шопена;

- разработать методику обучения игре на фортепиано на основе исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена, алгоритмы которой

позволят освоить специфические стилистические свойства музыки и других композиторов-романтиков.

Методологическую основу исследования составили: индивидуальный подход, позволяющий учитывать личностные особенности каждого обучающегося в процессе музыкально-исполнительской деятельности (труды Г. Г. Нейгауза, А. А. Николаева, Н. И. Голубовской, А. Б. Гольденвейзера, В. В. Горностаевой); системный подход, предполагающий целостность системы подготовки профессиональных кадров в области фортепианной педагогики и исполнительства, а также взаимосвязь всех структурных компонентов в работе над содержанием фортепианных произведений (С. И. Савшинский, Л. А. Баренбойм, С. М. Мальцев, Я. И. Мильштейн).

Теоретической основой исследования явились:

- труды российских ученых по общей педагогике, посвященные различным аспектам воспитания и образования (Выготский Л. С., Днепров Э. Д., Занков Л. В., Жарков А. Д., Каптерев П. Ф., Корнетов Г. Б., Селиванов В. С., Сухомлинский В. А., Ушинский К. Д.);

- научные исследования по музыкальной педагогике, раскрывающие проблемы подготовки педагогов-музыкантов в вузе (Абдуллин Э. Б., Баренбойм Л. А., Корноухов М. Д., Корыхалова Н. П., Терентьева Н. А., Цыпин Г. М.);

- историко-биографические монографии о Ф. Шопене (Асафьев Б. В., Бэлза И. Ф., Ван Пэй, Ву Мин, Гэ Цзянь, Дин Янму, Зхант Хонт Дао, Я. Ивашкевич, Киан Жен Кан, Кремлёв Ю. А., Ли Инь, Ли Хунлянь, Николаев В. А., Соловцов А. А., Сун Найцю, Томашевский М., Фэн Чжи Кван, Хуе Дон, Ху Неккер Джеймс, Цян Цхин Линт, Чжоу Мин, Чэнь Цзинь Лоу, Шао Синь);

- эпистолярное наследие Шопена Ф., Делакруа Э., Листа Ф.;

– труды, посвящённые вопросам современной фортепианной педагогики и исполнительства в Китае (Биань Мэнь, Ван Юйхе, Ван Тинге, Ли Хуаньчжи, Чжао Сяомен, Хуан Пин);

– исследования Ванслова В. В., Ницше Ф., Шумана Р., в которых рассматриваются стилистические проблемы романтизма;

– научные труды Мазеля Л. А., Тюлина Ю. Н., Цуккермана В. А., посвященные проблемам музыкальной формы, музыкального языка, программности произведений, а также работы В. Н. Холоповой, А. Ю. Кудряшова, Л. П. Казанцевой, Л. Н. Шаймухаметовой о содержании музыки;

– исследования исполнительских и педагогических проблем, связанных с освоением музыки Ф. Шопена в России (Голубовская Н. И., Гольднвейзер А. Б., Горностаева В. В., Игумнов К. О., Майкапар С. М., Мальцев С. М., Мильштейн Я. И., Нейгауз Г. Г., Николаев А. А., Савшинский С. И.).

Этапы исследования. Исследование проходило в несколько этапов в течение трёх лет.

Первый этап исследования (2017 г.) был посвящён обоснованию темы диссертации, осмыслению научной литературы российских и китайских учёных, составлению библиографического списка. На данном этапе разрабатывался научный аппарат исследования, формулировались цели, задачи, объект, предмет, гипотеза и методы исследования. Для выявления уровня изученности обозначенной проблемы и получения эмпирического материала, необходимого для разработки авторской методики, было проведено анкетирование студентов различных кафедр Лоянского педагогического университета провинции Хэнань КНР – всего 80 респондентов. Разрабатывалась теория исследования.

На *втором этапе исследования* (2018–2020 гг.) проходил анализ эмпирического материала и научной литературы, изучение нотных изданий произведений Ф. Шопена, исследование педагогических и методических

принципов композитора, особенностей музыкальной формы и содержания его произведений. Был проведен педагогический эксперимент. В эксперименте участвовали студенты - бакалавры IV курса Лоянского педагогического университета в количестве 20 человек. В ходе эксперимента происходила педагогическая корректировка на основе исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена и их реализация в фортепианном обучении.

Третий этап исследования (2021 гг.) был посвящён анализу проведения педагогического эксперимента, в ходе которого апробировалась авторская методика обучения фортепиано на основе исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена. Авторская методика также апробировалась на кафедре музыкальных дисциплин Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина (ЛГУ, Россия). На последнем этапе обобщались результаты экспериментальной работы.

Экспериментальные базы исследования: Лоянский педагогический университет провинции Хэнань КНР; Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина (ЛГУ, им. А. С. Пушкина, Россия).

Материал исследования включает в себя корпус биографических, педагогических, музыкально-теоретических, психолого-педагогических, исполнительских трудов, изданных на русском и китайском языках; материалы по фортепианному образованию в России и Китае; методические записи и письма Ф. Шопена; нотные издания Ф. Шопена в редакции И. Падеревского; видеоматериалы исполнения китайскими и русскими пианистами произведений Ф. Шопена (интернет-ресурсы); анализ особенностей исполнительства китайских «шопенистов» – мировых «звёзд» Фу Цуна, Ли Юньди, Чен Са; авторское экспериментальное исследование в Лоянском педагогическом университете провинции Хэнань (КНР) на отделении «Музыковедение»; «Программа по фортепиано» Лоянского педагогического университета;

результаты Международных юношеских конкурсов им. Ф. Шопена в Пекине (2006–2018 гг.).

Методы исследования базируются на комплексном, системном подходе, генерализации. Они включают теоретический, сравнительно-исторический, социокультурный и источниковедческий анализ, целостный и семантический музыковедческий анализ, методы обобщения, статистического описания, активной иллюстрации (термин Е. В. Вязковой). Важную роль сыграл педагогический эксперимент и сопутствующие ему методы (наблюдение, беседы, опрос, анкетирование, тестирование, сравнение, изучение продуктов творческой деятельности).

Научная новизна исследования:

- доказана возможность реализации исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена в фортепианной подготовке обучающихся в вузах Китая;
- представлена классификация и интерпретация основных педагогических, исполнительских принципов и методических установок Ф. Шопена;
- обоснован принцип стадийности в работе над произведениями Ф. Шопена как фактора музыкального, интеллектуального и артистического развития обучающихся;
- разработана и внедрена в учебный процесс авторская методика обучения игре на фортепиано на основе исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена.

Теоретическая значимость исследования состоит в разработке теоретических основ и теоретико-методологическом обосновании процесса реализации исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена в фортепианной подготовке обучающихся в вузах Китая.

Осуществлен методологический анализ исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена в контексте европейского пианизма

первой половины XIX в. Творчество Ф. Шопена проанализировано с точки зрения его новаторства как исполнителя, композитора и педагога.

На основе теории музыкального содержания, разработанной в российской науке, дано обоснование принципу стадильности в работе над произведениями Ф. Шопена. Раскрываются значение и особенности Агогики и *Tempo rubato* в исполнительской традиции Ф. Шопена.

Обобщен исполнительский опыт выдающихся пианистов Китая в контексте интерпретации музыки Ф. Шопена, а также опыт проведения международного конкурса пианистов им. Ф. Шопена, обогащающего и расширяющего культурное пространство современного Китая.

Материалы исследования могут быть востребованы для дальнейшего развития теории и методики обучения игре на фортепиано, в том числе в других странах. Эмпирические, статистические данные, дефиниции и выводы, связанные с внедрением авторской методики, актуализируют вопросы улучшения качества фортепианного обучения в вузах.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты могут использоваться на индивидуальных занятиях в классах фортепиано, в чтении курсов по методике преподавания фортепиано, истории и теории музыкальной педагогики, истории и теории фортепианного искусства на факультетах музыки педагогических университетов Китая и России. Выводы диссертации могут быть полезны для разработки учебно-методических пособий.

Достоверность и обоснованность результатов исследования обеспечивается актуальностью темы, методологическим и теоретическим обоснованием исходных положений диссертации, применением методов анализа, соответствующих ее объекту и предмету, практическим подтверждением исходных положений и выводов экспериментальной работы.

Достоверность исследования базируется на:

- изучении авторитетных музыкально-исторических, психолого-педагогических, музыкально-теоретических источников по вопросам фортепианного обучения;
- всестороннем анализе теории музыкального содержания и опыта ее внедрения в практику фортепианного обучения в высшем учебном заведении;
- обобщении материалов учебных программ по специальности «Фортепиано» в Лоянском педагогическом университете (КНР), РГПУ им. А. И. Герцена, ЛГУ им. А. С. Пушкина (Санкт-Петербург, Россия);
- авторской методике обучения игре на фортепиано на основе исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена;
- проведенном экспериментальном исследовании по выявлению эффективности авторской методики в Лоянском педагогическом университете провинции Хэнань (КНР) на отделении «Музыковедение», в Ленинградском государственном университете им. А. С. Пушкина (ЛГУ им. А.С.Пушкина, Россия).

Апробация диссертации проводилась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена, на заседаниях кафедры музыкальных дисциплин факультета философии, культурологии и искусства ЛГУ им. А. С. Пушкина в Санкт-Петербурге.

Основные положения опубликованы в 11 статьях научных сборников (в том числе 4 работы изданы в журналах, рецензируемых ВАК РФ).

Также положения исследования отражены в докладах, прочитанных в РГПУ им. А. И. Герцена на международных научно-практических конференциях: «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (декабрь 2018, декабрь 2019), «Музыкальное образование в современном мире: Диалог времен» (ноябрь 2018), Международная студенческая конференция «Студент - Исследователь – Учитель» (апрель, 2019) РГПУ им. А. И. Герцена,

«Методологические и методические проблемы современного образования. «Урок музыки в современной школе» (декабрь, 2019) РГПУ им. А. И. Герцена; VI Международная научно-практическая конференция «Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры» (апрель, 2019) СГИК, Самара; Международная научно-практическая конференция «XXIII Царскосельские Чтения» (апрель, 2019) ЛГУ им. А. С. Пушкина, Санкт-Петербург; XXIV Международная научно-практическая конференция «Наука России: цели и задачи» (декабрь, 2020) Екатеринбург.

Положения, выносимые на защиту:

1. Методологический анализ исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена в контексте европейского пианизма первой половины XIX в. позволяет утверждать, что педагогическая составляющая творчества Ф. Шопена имела инновационный и новаторский характер для своего времени. Комплексное использование рекомендаций Ф. Шопена как целостной педагогической системы позволяет развивать обучающихся-пианистов не только технически, но и музыкально, совершенствовать их исполнительское мастерство.

Классификация исполнительских и педагогических принципов, а также новаторских пианистических приемов Ф. Шопена включает: принцип двуединства чувства и интеллекта в исполнительском искусстве; принцип естественности и свободы пианистического аппарата; текст и подтекст музыкального произведения как принцип Универсума; естественность речевой выразительности в музыке как эстетический принцип; принцип гибкости метро-ритмического движения; принцип «пения» на фортепиано; legato как ведущий принцип звукоизвлечения; установка на техническое совершенствование благодаря свободному и естественному положению рук за инструментом; новаторство аппликатурных и педальных принципов; новаторство шопеновской

фактуры, разнообразное звукоизвлечение, широкое использование разных видов артикуляции, динамики и др.

2. Принцип стадильности в работе над раскрытием содержания произведений Ф. Шопена выступает как важнейший фактор музыкального, интеллектуального и артистического развития обучающихся - пианистов. Изучение музыки Ф. Шопена, где эмоции, изобразительность и символика, являют собой суть романтизма, приближает к достаточно сложному вопросу для представителей иной ментальности – интонационному подходу к исполняемой музыке. Постигание таких дефиниций, как «музыкальная интонация», «музыкальный образ», «время и пространство в музыкальном образе» в контексте музыкальных произведений Ф. Шопена позволяет обучающимся-пианистам успешно реализовывать «принцип единства чувства и интеллекта» в своей исполнительской деятельности.

3. Обобщение исполнительского опыта выдающихся пианистов Китая Фу Цуна, Ли Юньди, Чен Са в контексте интерпретации музыки Ф. Шопена показывает их высокое пианистическое мастерство, владение «тайнами» интонационного постижения музыки Ф. Шопена и романтического фортепианного стиля в целом. Исполнительство этих пианистов имеет значение эталона и может оказать благотворное влияние на развитие китайского пианизма в целом. Осмысление опыта проведения Международного юношеского конкурса пианистов им. Ф. Шопена (2006-2018) в Пекине позволяет сделать выводы о том, что такого рода начинания обогащают и расширяют культурное пространство современного Китая, плодотворно влияя на фортепианное исполнительство, педагогику и музыкальное образование в Китае.

4. Авторская методика обучения игре на фортепиано на основе исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена интегрирует педагогический опыт Ф. Шопена с достижениями русской фортепианной школы и с современными реалиями фортепианного обучения в высшем учебном

заведении Китая. В авторской методике суммируются инновационные требования Ф. Шопена по изучению гамм и техническому росту студентов, в комплексе изучаются миниатюры Ф. Шопена, которые позволяют понять исполнительскую специфику музыки выдающегося композитора. Каждый аспект и компонент методики (техническое совершенствование на базе гамм и этюдов, работа над звуком, аппликатурой, интонацией, фразировкой, педалью, агогикой в произведениях Ф. Шопена) требует индивидуальной проработки, стадиальности и комплексного подхода. Взаимодействие этих факторов позволяет существенно повысить педагогическое и исполнительское мастерство обучающихся-пианистов в высших учебных заведениях Китая.

Личный вклад автора заключается в разработке авторской методики обучения игре на фортепиано на основе исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена; в экспериментальной работе в вузах и музыкальных школах России: РГПУ им. А. И. Герцена, ЛГУ им. А. С. Пушкина, Охтинском центре музыкально-эстетического воспитания, Музыкальном лицее комитета по культуре (Санкт-Петербург), Педагогическом университете г. Лоян провинции Хэнань (КНР); в публикациях научных статей в журналах, рецензируемых ВАК РФ и РИНЦ; в исполнении концертных сольных программ из произведений Ф. Шопена; в выступлениях с докладами на научно-практических международных конференциях.

Структура диссертации: диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы, состоящего из 163 наименований.

Глава I. Теоретические основы реализации исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена в процессе обучения игре на фортепиано в вузах Китая

1.1. Методологический анализ исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена в контексте европейского пианизма первой половины XIX в.: традиции и новаторство

История клавира и фортепиано знала немало замечательных свершений, имевших решающее значение на последующее развитие клавирного искусства в Европе. К таковым можно отнести создание национальных клавирных школ во Франции, Италии, Англии, Испании, Германии с XVI до начала XVIII вв. В фортепианном творчестве Й. Гайдна (1732–1803), В. А. Моцарта (1756–1791), Л. Бетховена (1770–1827) сформировался венский классицизм и был пройден гигантский путь от клавира к современному фортепиано. Творчество Л. Бетховена, как завершителя классического стиля, суммировало мощь интеллекта, глубину философского обобщения, драматизм и конфликтность содержания, мастерство построения единой музыкальной формы. Ф. Шопен – композитор, исполнитель, педагог вошёл в историю как выдающееся явление польской и мировой музыкальной культуры.

Девятнадцатый век, как известно, расцвет романтизма. В сложную картину зарождения романтического искусства вошёл весь интеллектуальный “багаж” Европы. Философско-эстетическая мысль поставила музыку на вершину иерархии всех искусств. Музыка стала выражением чистого духовного начала, составляющего сущность искусства как такового. «Требование времени» тонко уловили композиторы, исполнители и слушатели. Фортепиано стало крайне востребованным инструментом.

Европейский пианизм отразил эту ситуацию, породив блестящую плеяду концертирующих виртуозов, имена которых сохранила история. В исполнительском искусстве обозначился переход к особой, романтической трактовке инструмента, где виртуозность, блеск игры стали обязательными качествами концертирующего пианиста. Виртуозное начало в фортепианной игре становилось доминирующим. «Многими виртуозами фортепианная техника рассматривалась как гимнастическая развитость пальцев, достигаемая многочасовой тренировкой.

В целях сбережения времени они даже рекомендовали использовать “немую” клавиатуру и специальные аппараты, такие как: “*хиропласт*” Иоганна Ложье (1816), “*рукосопроводитель*” Фридриха Калькбреннера (1831), *дактилион* Анри Герца (1835). С их помощью пытались изолировать пальцы от других частей руки (все движения, кроме пальцевых, считались вредными) и развивать их силу и независимость.

В упражнениях на вспомогательном материале Ф. Калькбреннер допускал возможность работать за инструментом без участия сознательного контроля и советовал заниматься, одновременно читая книги» [76, с. 31]. Техническим блеском можно было легко покорять публику. Пианисты имели большой успех в светских салонах и концертных залах. Признанными европейскими столицами для демонстрации пианистических достижений стали Лондон, Вена, Париж, Лейпциг.

Таково было состояние пианистической культуры до появления на свет Фредерика Шопена, который родился в Польше (1810–1849), в местечке Желязова Воля, в интеллектуальной и просвещённой семье, где музыка окружала его с раннего детства. Он получил прекрасное музыкальное и гуманитарное образование. Первым учителем по фортепиано у Ф. Шопена был чех Войтех Живный (1756–1842), по композиции и контрапункту был

известный варшавский композитор, педагог и общественный деятель Юзеф Эльснер (1769–1854).

В доме Шопенов постоянно звучала музыка польских композиторов К. Огиньского, К. Курпиньского, Ф. Островского, М. Шимановской. В варшавском Лицее, Ф. Шопен изучал предметы гуманитарного и естественно-научного профиля, иностранные языки. В 15 лет Ф. Шопен поступил в Варшавскую Главную школу музыки для изучения теоретических предметов. В 11 лет он написал свой первый *полонез g-moll*, который был опубликован. Варшавская юность Ф. Шопена проходила под знаком накопления романтических впечатлений культуры и искусства, окружающей польской природы, упорной работы над пианистическим мастерством, частыми концертами в домах польской знати.

Первые публичные концерты двадцатилетнего Ф. Шопена в «музыкальной столице мира» – Вене – показали, что на сцену вышел совершенно особый музыкант. Это отметили первые венские рецензенты на концерты Ф. Шопена. «Всеобщая театральная газета» 20 августа 1829 г. писала: «Шопен поразил, потому что в нём открыли не только прекрасное, – но и действительно весьма выдающееся дарование, которое благодаря своеобразию его игры, так и творчества уже можно назвать почти гениальностью, по крайней мере в отношении новизны форм и яркой индивидуальности... этот молодой человек вовсе не стремится к бравурности, – хотя побеждает своей игрой трудности, преодоление которых именно здесь на родине пианистов-виртуозов, должно было бы удивить, а с почти иронической простотой старается увлечь большую аудиторию музыкой как музыкой» [14, с. 53].

Затем были концерты в Берлине, Праге, Дрездене – повсюду польского пианиста восхищенно встречала публика. Современники обратили внимание на отличие пианизма Ф. Шопена от уже сложившегося в 20–30 годы XIX в. иного концертного стиля: так называемого «блестящего стиля игры».

Биография и творчество Ф. Шопена тесно связано с историей Польши. В Штутгарте в 1831 г. Ф. Шопен узнал о бедствиях своей страны и о разгроме польского восстания. Охватившие его чувства вылились в создание многих трагических произведений, в которых зазвучала историческая эпоха и его собственная рефлексия. Уже в начале пианистической карьеры стала заметна ещё одна особенность стиля Ф. Шопена: ему удалось показать духовную сущность польской музыки: её особые свойства мелодии, гибкость в вариационном развитии, стихийность импровизационного начала, в отдельных случаях нежную меланхолию и мечтательность.

В музыкально-эстетической основе стиля Ф. Шопена стояло непере译имое на другие языки польское слово «*zł*», которое Ф. Лист отметил такой характеристикой: «Необычное слово, с необычным многообразием значений и ещё более необычной философией... И в самом деле, «*zł*» окрашивает все творения Ф. Шопена то в серебристые, то в огненно-пылающие тона. Самые нежные его грёзы не лишены этого чувства» [56, с. 92–93].

В композиторском творчестве Ф. Шопена соединились грани как новатора, так и традиционалиста. В построении музыкальной формы, он воспринял традиции своих предшественников, при этом его творчество органично вписалось в контекст романтического искусства XIX в. В содержании его музыки есть яркое противопоставление прошлого и настоящего, мечты и действительности – типичные образы романтического искусства.

Музыкальные темы в произведениях Ф. Шопена модифицируются в противопоставление всеобъемлющего образа Родины, включающего и личное, и общее, и всё то, что враждебно жизненным силам. Многие фортепианные произведения Ф. Шопена с точки зрения становления музыкальной формы содержат новации, характерные исключительно для романтического века.

Ф. Шопен раздвинул жанровое многообразие фортепианной музыки. Так, своё свежее слово композитор произнес в жанре фортепианной баллады.

Баллады Ф.Шопена тесно связаны с историей Польши, её литературой и поэзией. В романтическом и драматическом ключе трактовал Ф. Шопен жанр *Полонеза*.

Истоки *Полонеза* Ф. Шопена всходят к танцу, издревле существующему в шляхетской Польше. Ф. Шопен наполнил свои *Полонезы* серьезностью содержания, а сила образного обобщения сообщили этому жанру смысл, далеко превосходящий его танцевальное направление. В *Полонезах* Ф. Шопена встают образы Польши с их музыкальной характеристикой, гордый и независимый дух её народа. С выдающимся мастерством и изобретательностью Ф. Шопен по – новому решает любой полонез и наполняет энергичной драматургией.

Каждый *Полонез* — это новый образ, где возрождаются минувшие героические времена, на которые падает сумрачная тень авторских раздумий. Любой из *Полонезов* Ф.Шопена уникален: впечатляет вместимость музыкальных образов, монументальность и размах эстрадно-виртуозного стиля, оркестровый характер звучности фортепиано. Ф. Лист отмечал, что в силу своей технической сложности, *Полонезы* исполнялись в XIX в. гораздо реже, чем они того заслуживают.

Ф. Шопену удалось внести новое романтическое содержание и в традиционный сонатный жанр. Его фортепианные сонаты состоят из классических четырёх частей. Музыкальная форма сонатного цикла здесь представляет собой крепкий «каркас» произведений, и в этом Ф. Шопен, несомненно, является продолжателем традиций венского классицизма. В *Сонате* № 2 *b-moll* op. 35 явственно реет скорбный «дух Бетховена»: от его Похоронного марша фортепианной *Сонаты* № 12 *As-dur* op. 26, от «Траурного шествия» Второй части (*a-moll*) Седьмой симфонии op. 92 (*A-dur*).

Сонаты Ф. Шопена открыли новые возможности развития жанра романтической сонаты в плане модификации музыкальной формы и разнообразия образного содержания. Являясь вершинным звеном в творчестве

Ф. Шопена, они дали импульс в развитии этого жанра в творчестве Ф. Шуберта, Ф. Листа, Р. Шумана, Э. Грига. К концу XIX в. *романтическая Соната* как явление музыкального искусства заняла прочные позиции в ряду новаций столетия, где фундаментом стали *Сонаты* Ф. Шопена.

Два концерта для фортепиано, написанные Ф. Шопеном в Варшавский период жизни, стали памятником романтической эры в жанре фортепианного концерта. Оба концерта живут в современном концертном репертуаре. Их юношеская поэтичность, пленительная мелодическая красота, блестящая пианистическая техника привлекают пианистов разного уровня. Усматривая в этом жанре идеальное средство для выявления виртуозно-эстрадных свойств пианизма, Ф. Шопен акцентировал в своей музыке именно эту сторону концертных традиций.

В финалах концертов Ф. Шопен использует композиционный принцип завершения музыкальной формы: от народного танца к всеобщему веселью, принцип, который у композиторов-классиков формулировался однозначно: от личного к народному. Особое обаяние придаёт концертам гармонический стиль концертов: гармония романтична по своей структуре и развитию. Подлинным вдохновением проникнуты средние части концертов, которые по существу являются изысканными ноктюрнами.

В скерцо, экспромтах, фантазии op.49 Ф. Шопен предстаёт мастером крупной формы, которая всегда драматургически насыщена, а сама форма часто модифицирована в романтическом ключе.

Своё совершенно новое слово в европейской музыке XIX в. Ф. Шопен сказал в жанре миниатюры, прежде всего в своих *Мазурках*. Этот жанр выделяется яркостью национального элемента, заложенного в нем. В *Мазурках* раскрывается «душа» народа, его помыслы и представления, быт и характеры, понимание прекрасного и любовь к родным местам. С тонкостью художника Ф. Шопен отражает в своих *Мазурках* очарование народных музыкально-

поэтических образов. Большую часть *Мазурок* Ф. Шопен написал вдали от Польши, в Париже, но пронзительность детских воспоминаний не могло приглушить никакое расстояние.

Вместе с тем Ф. Шопен за небольшим исключением не цитировал народных мелодий. Его музыкальная речь — итог сложной переработки мелодических, интонационных оборотов, ладовой и ритмической структуры, характерных песенно-танцевальным формам польской музыки.

Народным источником Ф. Шопен пользовался с безукоризненным тактом для выражения субъективных состояний, и для отображения разнохарактерных картинок народной жизни. Издание *М. И. Падерецкого* [152] представляет собой полное собрание *Мазурок* — всего 58 пьес под разными опусами.

Мазурки по музыкальной форме — простые или сложные трёхчастные миниатюры. Они бесконечно разнообразны и полны тончайших психологических нюансов. Образное богатство при общих жанровых признаках затрудняет классификацию этих произведений. Но самая легкая, как и самая сложная *Мазурка*, имеет формы и черты, характерные для польского народного искусства.

Мазурки Ф. Шопена — это музыкальная эмблема Польши, символ его далекой Родины, многие из них драматичны по своему содержанию. Приведём слова Р. Шумана о *Мазурках* Ф. Шопена: «... если бы могущественный самодержавный монарх там, на севере, знал, какой опасный враг кроется для него в творениях Ф. Шопена, в простых напевах его мазурок, он запретил бы эту музыку. Произведения Ф. Шопен — это пушки, прикрытые цветами» [115, с. 261].

Как уже отмечалось выше, начало романтической эры пианизма совпало с новым понятием виртуозного исполнительства. Современники Ф. Шопена, блестящие виртуозы и педагоги сделали много для того, чтобы поднять высоко технический уровень владения фортепиано. Была создана многочисленная

фортепианная литература инструктивных *этюдов*, многие из которых претендовали на концертность и выразительность.

Но радикальный переворот в этой области оказал Никколо Паганини (1782–1841) со своей феноменальной техникой. Воздействие Н. Паганини на умы целого поколения пианистов трудно переоценить. Под его воздействием оказался Ф. Лист и Ф. Шопен, слушавший Н. Паганини в 1829 г. в Варшаве.

Именно в этот период Ф. Шопен обратился к новой для себя форме этюдов, поставив перед собой задачу – сконцентрировать сущность новой виртуозной техники. Он классифицировал технические приёмы, разъясняя при этом образно-эмоциональный смысл каждого из них.

Так была создана Первая тетрадь, состоящая из двенадцати этюдов (ор. 10), она была закончена в 1832 г.. Разработку этой задачи Ф. Шопен продолжил в другой группе этюдов (ор. 25, 1831–1836). Три года спустя он представил еще три этюда, созданные по «заказу» И. Мошелеса. Ф. Шопен рассматривал каждый этюд как путь к усвоению каким-либо техническим приемом, который, давал возможность наиболее глубокой и верной интерпретации его личного музыкального стиля.

Он разработал приемы кантилены на педальном фоне, приемы мелодической орнаментики, блестящей пассажной техники, широкого охвата регистров, растянутых аккордов, мелодических скачков, диссонантных сочетаний звуков на меняющейся педали, игры на черных клавишах, совершенное владение звукоизвлечением *legato* и т. д.

В двадцати семи художественных миниатюрах собран весь пианистический кругозор Ф. Шопена, все исходные положения того нового пианистического стиля, который прошел через фортепианное исполнительское искусство XIX в. вплоть до С. В. Рахманинова. И даже в XX и XXI вв., несмотря на появление новейших пианистических школ (Равеля, Дебюсси, Прокофьева, Стравинского), этот стиль сохранил свою актуальность.

Этюды Ф. Шопена стали памятником романтического пианистического искусства, которые в настоящее время являются необходимым компонентом фортепианного образования и концертного пианизма.

В поистине необъятном фортепианном творчестве Ф. Шопена для музыкантов современности открывается ещё одна существенная грань – это звуко-тембровая палитра его музыки. Ф. Шопену «удалось открыть неизвестные дотоле тембровые возможности и особенности фортепиано.

Новаторским было использование своеобразных, смелых сопоставлений гармоний и регистров с разновременным и одновременным их охватом. “Парящая” мелодия над гармоническим сопровождением создавала пространственную глубину фортепианного тембра. Применение правой и левой педали (фактурной, гармонической, запаздывающей, неполной) необычайно тонко и многообразно дифференцировало звучание тона фортепиано» [88, с. 31]. Исполнительская манера Ф. Шопена, звук его инструмента поражал слушателей.

Для своего времени Ф. Шопен выступил новатором в создании фортепианной фактуры. В его сочинениях, главным образом лирических, с невиданной полнотой и поэтичностью раскрылась «певучая душа» инструмента, тончайшие, чисто фортепианные «обертоновые краски ... можно ... говорить о своеобразной «обертоновой полифонии»: намечающие в ткани скрытые голоса, сопутствующие главному голосу и способствующие его «распеванию», словно «подсвечиваются» частичными тонами и тем самым приобретают большую выразительность» [4, т. II, с. 116].

Достижения Ф. Шопена в сфере поисков тембра оказались исторически плодотворными, и нашли продолжение в колористических поисках композиторов следующего века.

Ф. Шопен выступил новатором для своего времени не только как композитор, но и как педагог. После приезда в Париж в 1831 г. Ф. Шопен довольно быстро стал известным педагогом.

В одном из его писем читаем: «... Ученики консерватории, ученики Мошелеса, Герца, Калькбреннера, словом законченные артисты берут у меня уроки, ставят моё имя с именем Фильда, – словом, если бы я был ещё глупее, то думал бы, что достиг вершины своей карьеры, а между тем я вижу, как много мне ещё не достаёт, и вижу это особенно ясно, потому что общаюсь с первоклассными артистами и знаю, что не достаёт каждому из них» [113, т. 1. с. 282].

При жизни Ф. Шопен не стал главой фортепианной школы, как К. Черни, И. Гуммель, Ф. Калькбреннер, И. Мошелес, Ф. Лист. Ученики Ф. Шопена, бесконечно восхищаясь своим педагогом (К. Микули, В. Ленц, М. Карасовский, графиня Нессельроде, графиня Потоцкая, княгиня Шереметева, княгиня Чарторысская и др.), бережно хранили в памяти образ своего учителя, все его замечания и указания к исполняемым произведениям.

Анализ педагогического репертуара, с которым Ф. Шопен работал как педагог со своими учениками, представляет несомненный интерес. Определённая часть урока Ф. Шопена посвящалась работе над техникой. Помимо гамм и арпеджио он давал играть своим ученикам «Прелюдии и экзерсисы» М. Клементи. «Этюд *As-dur* из сборника экзерсисов М. Клементи он особенно часто рекомендовал своим ученикам.

Ф. Шопену была близка пианистическая фактура М. Клементи, И. Крамера, И. Мошелеса, а также И. Гуммеля, К. М. Вебера и Дж. Фильда с их фигурационной мелодикой и различными формами гармонического сопровождения. Поэтому он охотно советовал ученикам играть сочинения этих композиторов, подготавливая тем самым учащихся к исполнению его собственных произведений. Из инструктивных этюдов Ф. Шопен предпочитал

«Gradus ad Parnassum» М. Клементи, этюды И. Крамера и И. Мошелеса. Не приемля тенденции откровенного техницизма методических опусов К. Черни, Ф. Шопен ценил в лучших этюдах М. Клементи и И. Крамера синтез технических и музыкальных достоинств» [76, с. 20–21].

По воспоминаниям учеников Ф. Шопен был противником многочасовых механических занятий за фортепиано, которые, по его мнению, притупляли восприятие ученика. В своём педагогическом репертуаре Ф. Шопен использовал произведения многих композиторов. С «Хорошо темперированным клавиром» И. С. Баха Ф. Шопен никогда не расставался.

По словам одного современника, И. С. Бах был для него «библией и философией одновременно». В 1848 г. во время последней встречи со своей ученицей К. Дюбуа, он сказал ей, что, И. С. Бах – «лучший путь развития музыканта» [113, т. 1, с. 432].

Из дневника ученицы Ф. Шопена Фридерики Мюллер читаем: «В Париже меня поначалу начали пугать тем, что Шопен заставляет своих учеников играть Клементи, Гуммеля, Мошелеса, Бетховена и Баха и не даёт играть свои произведения. Но было не так. Конечно, я должна была играть и этих мастеров, но он требовал, чтобы я также играла новые и новейшие произведения Хеллера, Тальберга и Листа. И на первых же уроках он разложил передо мною и свои чудеснейшие прелюды и этюды. С некоторыми своими произведениями он познакомил меня до того, как они вышли из печати» [113, т. 1, с. 449].

В музыкальной педагогике XIX в. процветали тенденции механической работы за фортепиано, Ф. Шопен же предлагал в корне иной подход к работе за инструментом. Для Ф. Шопена – музыка это «искусство выражать свои мысли звуками», «искусство управлять звукам», «проявление нашего чувства в звуках»... «то, что не может быть выражено словом, по его мнению, превосходно передаётся музыкой»... «Звук, – записывает Ф. Шопен, – это

неопределённое (безграничное), слово человека, то есть нечто такое, что выражает самую интимную и самую глубокую сущность человека» [67, с. 15].

Ф. Шопен в своей педагогической работе основывался, прежде всего, на естественных и свободных ощущениях всего аппарата, удобного положения рук, индивидуальной работы каждого пальца и разнообразного *туше*.

Только в конце жизни Ф. Шопен решился свой педагогический опыт обобщить, и как писал Ф. Лист: «Последнее время его занимал план написания школы для фортепиано, в которой он собирался подвести итог своим мыслям о теории и технике своего искусства, своим длительным трудам, своим счастливым нововведениям, своему глубокому опыту. Задача была серьёзная и требовала двойного напряжения сил, даже для такого усердного труженика, как Ф. Шопен» [56, с. 376].

«Метод методов» (сноска: Так в своей книге «Советы Шопена пианистам» (1967) Я.И. Мильштейн называет методические записи Ф. Шопена, сделанные им в конце жизни. В.А. Николаев в своем диссертационном исследовании «Шопен-педагог и его значение в истории фортепианного искусства» (1989) данный труд Ф.Шопена описывает как «Методу фортепианной игры». В нашей диссертации мы будем придерживаться названия «Метод методов».), зафиксированный Ф. Шопеном в конце жизни, выразил основные педагогические и методические идеи композитора. Они были новаторскими для своего времени и не потеряли своего значения в наши дни. «Метод методов» Ф. Шопена носит поистине революционный характер, открывает новые горизонты в области фортепианного исполнительства и меняет подходы к важнейшим сторонам подготовки пианиста.

«Ф. Шопен считал, что прежде чем приступить к решению художественных задач, необходимо приобрести правильно сформированный исполнительский аппарат. В этой педагогической идее Ф. Шопен стал смелым новатором. Оригинальность системы Ф. Шопена опирается на два его

убеждения: в гениальности изобретения фортепианной клавиатуры (соотношение белых и черных клавиш) и оптимальном соответствии ей строения кисти рук, разной длины и возможностей пальцев. И задача педагога заключается в максимальном использовании того и другого во взаимодействии. Техническая система Ф. Шопена основана на исходном положении туловища (посадка) и положении рук. Корпус пианиста должен занимать место перед клавиатурой так, чтобы можно было достать до двух концов ее, не нагибаясь ни в ту, ни в другую сторону; правая нога на большой (правой) педали, демпферы не действуют. Позицию руки находят, ставя пальцы (правой) на клавиши *ми, фа #, соль – ля #, си*» [110, с. 106] (см. Рисунок 1).



Рис. 1. Положение кисти руки по Шопеновской методе перед изучением гамм. Правой илевой рукой. Гамма E –Dur.

В обширной литературе посвященной Ф. Шопену, до сих пор нет четко выраженной классификации его исполнительских и педагогических принципов. Объяснение лежит в нескольких плоскостях. Во-первых, сам объект (музыкальное творчество Ф. Шопена) необычайно многослойно и носит разносторонний характер, что предполагает использование различных методов эмпирического и теоретического познания. Во-вторых, терминологические свойства музыковедения и искусствоведения обладают в большей степени, чем другие науки, нечеткостью, динамичностью, текучестью, а также, асимметричностью плана содержания и плана выражения.

Существенно звучит и следующее философское суждение: «Всякая классификация является результатом некоторого огрубления действительных граней между видами, ибо они всегда условны и относительны. С развитием знаний происходит уточнение и изменение классификаций»¹. Опираясь на «Метод методов» Ф. Шопена, эмпирическом в своём изложении, постараемся обозначить понятия, имеющие значение классификационных свойств в педагогических и исполнительских принципах Ф. Шопена. В высказываниях Ф. Шопена выделим позиции общеэстетические, исполнительские, педагогические и методические:

– *Общефилософские и музыкально-эстетические принципы Ф. Шопена:* «Музыка – искусство выражать свои мысли звуками»; «искусство управлять звуками»; «проявление нашего чувства в звуках; «звук – это неопределённое (безграничное) слово человека, то есть нечто такое, что выражает самую интимную и самую глубокую сущность человека» [67, с.15].

– *Естественность речевой выразительности в музыке как эстетический принцип:* «Музыка – органично текущая человеческая речь», «Музыка – живой язык», «Как одно слово не делает языка, так один абстрактный звук не делает музыки»; «Слить воедино мягкость и твёрдость, гибкость и определённость в музыкальной речи»; помнить, что: «такт-душа музыки»; «темпо-ритм произведения как единая сущность бытия музыки»; «каждый такт – слово, каждая фраза – мысль» [67, с.24].

– *Текст и подтекст музыкального произведения как принцип Универсума:* «Нет настоящей музыки без скрытого замысла»[67, с.16].

– *Двуединство чувства и интеллекта в исполнительском искусстве:* «Играйте так, как Вы это чувствуете», при исполнении: «Положите Вы всё же

¹ Философский словарь. Под редакцией М. М. Розенталя и П. Ф. Юдина. М.; Политическая литература, 1963. с. 200–201.

сюда свою душу!» [67, с.16-17]; играя на фортепиано надо помнить: «Нежность без жеманства» – «Энергия без грубости» [67, с.45-46].

– ***Гибкость метро-ритмического движения как ведущий принцип в исполнении Ф. Шопена:*** отсутствие «жёсткого» темпа от начала и до конца произведения; допущение отступления от основного темпа возможны на протяжении всего произведения в виде *ritenuto*, *rallentando*, *calando*, *smorsando*, *accelerando*, «*doppio movimento*» (двойное движение)[67,с.29-30].

– ***Tempo rubato имеет принципиальное значение в исполнении:*** «Левая рука – это капельмейстер; она не должна ни размягчаться, ни шататься в ритме, правая рука делает всё, что она хочет и может»; «Видите Вы эти деревья, ветер играет в листве, пробуждает в них жизнь, дерево же остаётся непреклонным; это и есть *rubato*»[67, с.22].

– ***Законы музыкальной фразировки как принцип:*** «не играть малыми “рубленными” фразами», ощущать «разумность фразировки» и «естественность течения фразы», понимать «знаки препинания во фразе»[67,с19-29], быть внимательным к фразировочным лигам.

– ***Искусство пения на фортепиано – игра cantabile, legato – ведущий принцип звукоизвлечения у Ф. Шопена.*** Вокальная терминология была впервые применена в европейском пианизме Ф. Шопеном: *mezza voce*, *sotto voce*, *spianato*, *cantilena*, *portamento*, *parlando* – наиболее частые указания в нотных текстах Ф.Шопена, а также различные оттенки *legato*, связанные с лёгкой звучностью: *leggero e legato*, *leggero e legatissimo*, *leggierissimo e legatissimo*. «Вы должны учиться петь, – если хотите научиться играть»; «движение кисти у пианиста можно сравнить с дыханием у певцов» [67, с.31-35].

– ***Искусство фортепианного звука как исполнительский принцип:*** «по клавишам не ударять, а прикасаться подушечкой пальца», «пальцы “лепят” звук», «пальцы ощущают “дно” клавиши», красивое и благородное *туше* – основной характер фортепианного звука у Ф. Шопена[67,с.33].

– **Разнообразие артикуляции в исполнении имеет принципиальное значение:** чередование игры *legato* и *staccato*, различные нюансы *tuше*, приёмы *rinforzando*, *smorzando*, *mancando*[67,с.46-47]. Точная акцентировка: акценты ритмические, мелодические, динамические, агогические.

– **Фортепианная динамика в произведениях Ф. Шопена как исполнительский принцип:** Различные динамические уровни от мощного *fortissimo*(FF) и даже *FFF* и легчайшее *pianissimo* (pp и ppp), mp, mf. Постоянное применение *diminuendo* и *crescendo*, к динамическим указаниям часто даются приставки *rosso* и *piu*[67,с.46-47].

– **Независимость, гибкость и свобода пальцев – основной принцип работы над фортепианной техникой:** основная техническая формула: *e-fis-gis-ais-h-* удобное положение руки на клавиатуре; начало изучение гамм с Ми-мажора, самая трудная гамма – До-мажор[67,с.78]; изучение гамм в разных артикуляционных приёмах: *staccato*, *non legato*, *portato*, *marcato*, в разной динамике *piano* и *forte*, в разных темпах; плавные переходы на большие расстояния в арпеджио, как бы *glissando* над клавиатурой; «пальцы должны иметь контакт с клавиатурой»; октавы играть с помощью четвёртого и пятого пальца – *legatissimo*; все пассажи играть мелодически, одной непрерывной линией с помощью *legato*; «жемчужная игра» (*jeu perle*’) вырабатывается точным прикосновением каждого пальца, «техника крупного мазка использует пассажи другого типа»[67,с.82-87].

– **Новаторство аппликатурных принципов** основано на удобстве пианистического аппарата, мышечной свободе корпуса, рук, подвижности кисти. Аппликатурные нововведения Ф. Шопена: подкладывание первого пальца и перекладывание второго, третьего, четвёртого и пятого пальца; применение первого и пятого пальца на чёрных клавишах; взятие двух нот одним и тем же пальцем; употребление одного и того же пальца на двух разных клавишах; использование одного и того на разных клавишах (с учётом

своеобразия пальцев); перекрещивание, подкладывание и перекладывание пальцев-первого, третьего, четвёртого и пятого (с учётом их индивидуального своеобразия); скольжение пальцев (с учётом их индивидуального своеобразия); распределение материала между двумя руками; аппликатура широких расположений (при полном *legato*); «использование индивидуальных особенностей пальцев для достижения звука определённого качества»[67,с.85].

– **Новаторство педальных принципов.** От музыкальной идеи (как должно звучать) к педальной идее (вид и продолжительность педали) и, далее, к конкретной педали: полупедадь, четверть педадь, одновременная правая и левая педадь; педадь «прямая» и «запаздывающая»; неполная педадь, дающая особый «рефлекс рефлексов»; «быстрый переход от правой педали (*tre corde*) к звучности левой педали (*una corde*) главный принцип: «не злоупотреблять педалью!»[67,с.74-76].

– **Новаторство шопеновской фактуры** в её певучести, в широком использовании «обертоновых» красок фортепианного звучания, в обертоновой фактурной полифонии.

– **Искусство ощущения музыкальной формы при исполнении:** «Путь к простому лежит через сложное, простота есть конечная цель всякого искусства»[67,с. 117].

Такова основная классификация принципов Ф. Шопена, включающая его общеэстетические, исполнительские и педагогические принципы. Схематически она выглядит так:

- Общефилософские и музыкально-эстетические принципы Ф. Шопена;
- Естественность речевой выразительности в музыке как эстетический принцип;
- Текст и подтекст музыкального произведения как принцип Универсума;

- Естественность и свобода пианистического аппарата как принцип;
- Законы музыкальной фразировки в исполнении как принцип;
- Чувство и интеллект в исполнительском искусстве;
- Гибкость метро-ритмического движения как ведущий принцип в исполнении Ф. Шопена;
- Искусство пения на фортепиано – игра *cantabile*, *legato* – ведущий – принцип звукоизвлечения у Ф. Шопена;
- Искусство фортепианного звука как исполнительский принцип;
- Разнообразие артикуляции в исполнении имеет принципиальное значение;
- Фортепианная динамика в произведениях Ф. Шопена как исполнительский принцип;
- Независимость, гибкость и свобода пальцев – основной принцип работы над фортепианной техникой;
- Новаторство аппликатурных принципов;
- Новаторство педальных принципов;
- Новаторство шопеновской фактуры;
- Искусство ощущения музыкальной формы при исполнении.

Итак, подведём итог этому разделу. В шопеновском творчестве гармонично соединились три ипостаси: композитор, исполнитель, педагог. «Метод методов» Ф. Шопена, который был незадолго до смерти композитора оставлен им в рукописи – это особый подход в работе над музыкальными произведениям в индивидуальной работе на фортепиано с учениками.

Методическая направленность «Метода методов» не потеряла своей актуальности в настоящее время; этот первоисточник даёт возможность создать классификацию исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена как цельной многоуровневой системы.

Картина фортепианной педагогики XIX в. была представлена достаточно яркими пианистическими именами, но Ф. Шопен – педагог занял своё видное место в этом ряду, многие его устремления в этой области были инновационными и новаторскими.

Европейское фортепианное исполнительство первой половины XIX в. представляло собой обширное культурное поле, отмеченное именами многих пианистов-виртуозов. Европейские центры демонстрировали виртуозный, блестящий пианистический стиль.

Появление в этой среде Ф. Шопена пианиста-исполнителя знаменовало начало новой эры пианизма: благородного и утончённого, вдохновенного и поэтичного, с особым качеством фортепианного звука и романтическими музыкальными образами. В исполнительском облике Ф. Шопена сконцентрировались наиболее характерные черты романтизма XIX в.

1.2. Теоретические аспекты работы над музыкальным содержанием в произведениях Ф. Шопена²

Русская фортепианная педагогика XX в. богата «авторскими» школами, где каждый представитель Московской или Ленинградской школы, А. Б. Гольденвейзер и С. Е. Фейнберг, Г. Г. Нейгауз и К. Н. Игумнов, Л. В. Николаев и С. И. Савшинский высказывали свои мнения о музыкальном содержании, о педагогике в отдельных её аспектах. Но неизменным был вопрос о содержании музыкального произведения.

² Статья с близким названием была опубликована автором диссертации: «Ши Явэнь. Работа над художественным содержанием и музыкальным образом в произведениях Ф. Шопена: педагогический аспект» // Современное педагогическое образование № 4. 2019. С. 103–109.

Так, например, Г. Г. Нейгауз «содержание музыкального произведения» называл «главным иерархическим принципом исполнения», сравнивая его с «художественным образом», «поэтическим смыслом» и т.п. [73, с. 14]. С. Е. Фейнберг, рассматривая музыкальное содержание, акцентировал внимание на том, что: «Музыкальный образ обладает как бы двойной жизнью: в вашем воображении и в реальном звучании. Не только простая мелодия, но и целое произведение – со всеми его гармоническим и полифоническим богатством, с тембровыми красками оркестровой партитуры – свободно размещается в той области интеллекта, которая заведует музыкальными представлениями и слуховым воображением. Эта особая область сознания, где музыка может жить а priori – ещё до звукового опыта и осуществлённого реального звучания» [94, с. 63]. Суждения о музыкальном содержании многочисленны и подчас не сходны. Они представляют собой сложнейшую научную проблему.

Остановимся на некоторых положениях теоретического музыкознания конца XX в., сформулированными Л. П. Казанцевой, А. Ю. Кудряшовым, В. Н. Холоповой, Л. Н. Шаймухаметовой.

Как отмечает Л. П. Казанцева, музыкальное содержание прежде всего опирается на средства музыкальной выразительности. При этом, «они имеют психофизиологические обоснования, аналогии с психофизиологическими состояниями и процессами» [42, с. 40].

Другое мнение высказывает В. Н. Холопова: «Содержание музыки – ее выразительно-смысловая сущность. Оно охватывает музыкальное произведение во всех его измерениях и на всех уровнях, образуя при этом его индивидуальную целостность» [98, с. 14]. Развивая эту идею, В. Н. Холопова обращает внимание ещё на «три стороны музыкального содержания: *эмоции, изобразительность, символика*» [98, с. 53], среди которых ведущей является эмоциональная сторона, которая всегда присутствует в музыке, независимо от исторической эпохи, художественного направления, жанра и формы.

В качестве ведущего тезиса по отношению к музыкальному содержанию можно обозначить следующий: «Многовариантность (практически неисчерпаемость) – одно из важных качеств музыкального содержания» [42, с. 94].

Работы Л. П. Казанцевой, А. Ю. Кудряшова, В. Н. Холоповой коррелируются с исполнительскими проблемами музыки Ф. Шопена. Для китайских студентов при изучении музыки Ф. Шопена можно взять на вооружение такие теоретические работы В. Н. Холоповой, как «Три стороны музыкального содержания», «Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы»; учебное пособие Л. П. Казанцевой «Теория музыкального содержания».

При изучении произведений Ф. Шопена работы В. Н. Холоповой откроют китайским студентам теоретические и практические (исполнительские) сферы музыки Ф. Шопена, где *эмоции, изобразительность и символика*, являя собой суть романтизма, в тесной взаимосвязи этих понятий, помогут студентам-иностранцам глубже понять содержание исполняемых шопеновских произведений.

Работы Л. П. Казанцевой приблизят китайских студентов в теоретическом и практическом аспекте ко многим проблемам музыкальной выразительности, в частности, достаточно сложному вопросу для представителей иной ментальности – *интонационному* подходу исполняемой музыки.

Главы книги Л. П. Казанцевой «Теория музыкального содержания»: «*музыкальная интонация*», «*музыкальный образ*», «*время и пространство в музыкальном образе*» самым тесным образом соотносятся с музыкой Ф. Шопена и могут дать не только теоретическую основу, но интеллектуально и практически подготовить студента к исполнению произведений великого романтика.

Музыкальное содержание характеризует музыку как вид искусства, поэтому имеет наиболее общие закономерности. Вот как их формулирует А. Н. Сохор: «Содержание музыки составляют художественно-интонационные образы, то есть запечатлённые в осмысленных звучаниях (интонациях) результаты отражения, преобразования и эстетической оценки объективной реальности в сознании музыканта (композитора, исполнителя)».

Современная концепция музыкального содержания характеризуется следующим образом: «это воплощенная в звучании духовная сторона музыки, порожденная композитором при помощи сложившихся в ней объективированных констант (жанров, звуковысотных систем, техник сочинения, форм и т.д.), актуализированная музыкантом-исполнителем и сформированная в восприятии слушателя» [42, с. 39].

Основным критерием музыкального содержания принято считать духовную сторону музыки, при этом систему художественных представлений можно обозначить существенной стороной музыкального содержания. Психологическая наука внесла свой вклад во многие аспекты музыкального содержания, в частности, в сущностное понятие *представление*, как весьма специфического понятия, возникающего в результате сложной деятельности психики человека. В *представлениях* человеческий опыт может существовать в разных временных дистанциях, вбирая настоящее, прошлое и будущее.

В результате, если рассматривать *представление* как основную часть музыкального содержания, то можно получить развёрнутую цельную систему. Это означает не только количественное собрание множеств, но их сильную взаимосвязанность.

Представления по своей сути могут быть разнородными, но, при этом, будучи во взаимосвязи, составлять особый порядок качества и находиться относительно друг друга в определённом порядке. При этом, по качественной значимости они могут быть разновеликими: основными, второстепенными,

менее существенными. На основе одних, более частных, *представлений* возникают другие, более обобщенные, глобальные. Объединение множественных и разнокачественных *представлений* дает довольно сложно организованную систему существования музыкального образа.

Музыка, как известно, искусство временное и динамичное. Музыкальный образ может также существовать во времени, в пространстве, в динамике. В развертывании звуковой ткани музыкального произведения все время возникают смыслы, взаимодействующие с уже состоявшимися, и синтезирующие собою всё новые и новые.

Содержание музыкального произведения находится в безостановочном движении, «играя» и «мерцая» гранями и оттенками, обнаруживая свои разнообразные пласты. Непостоянно-изменчивое, оно ускользает и влечет за собой. В этом особое свойство исполнительского искусства.

У пианиста-интерпретатора постоянно могут возникать те или иные *представления*. Многие факторы могут оказать влияние на *представления* в эмоциональной и психической деятельности интерпретатора-музыканта: это и сфера объективного бытия, и субъективно-личностное начало, и собственная рефлексия.

Таким образом, музыкальный образ и его *представление* – нерасторжимое единство объективного и субъективного начал. Очертить ту или иную предметную область и высказать собственное видение музыканту-интерпретатору позволяют объективированные константы – традиции, выработанные музыкальной культурой. «Разгадать» замысел композитора, понять музыкальное содержание произведения большая работа ума и сердца музыканта – интерпретатора.

Обращаясь с этой проблемой к китайским студентам в аспекте интерпретации произведений Ф. Шопена, приходится много давать информации о сущностной особенности содержания музыки Ф. Шопена, которая «впитала»

многое из того, что было наработано его предшественниками, композиторами-классиками.

Музыка Ф. Шопена полна смысловых типологий в жанрах, к которым композитор обращался, в модификации музыкальных форм, в особом мелосе, каким был выражен музыкальный образ, в ритмической и гармонической его организации.

Попадая в поле внимания китайского студента, все эти *представления* о музыкальном образе вызывают определенные ассоциации и помогают «дешифровать» замысел композитора, тем самым укрепляя взаимопонимание между автором и исполнителем. Прибегая к ним как к точкам опоры, преподаватель, работая с китайскими студентами, может насаивать на этот фундамент новые смысловые пласты, донося до студентов свои художественные идеи.

Представления, возникающие у исполнителя во время работы над произведением Ф. Шопена, могут оформиться в устойчивое психологическое и музыкантское состояние, которое станет полноценной музыкой лишь при условии его интерпретации исполнителем и восприятием слушателем.

Это важный аспект интерпретации музыкального произведения: исполнитель и слушатель, исполнение музыки и слушательское восприятие музыки. Эти компоненты составляют духовную сторону музыки.

Поскольку ситуации интерпретаций и восприятий бесчисленны и индивидуально неповторимы, можно утверждать, что музыкальное содержание находится в непрерывном движении, что оно – динамически развивающаяся система.

Как и любое другое, возникающее в музыке *представление* «овеществлено». Его «материальная форма» – звук, следовательно, и «материализованное» им представление можно именовать звуковым или слуховым. Звуковой способ бытия *представлений* отличает музыку от других

видов искусства, в которых представления «овеществляются» линией, краской, словом и т.д.

Разумеется, любой звук способен вызвать *представление*, но оно не обязательно творит музыку. Чтобы выйти из толщи первозданных «шумов» и стать музыкальным, то есть «тоном», звук должен быть эстетизирован, «приподнят» над обыденностью своим особым экспрессивным воздействием на человека. Это оказывается достижимым при включенности звука (особыми способами и приемами) в музыкально-художественный процесс. В такой ситуации звук приобретает специфические – художественные – функции.

Результат психической деятельности человека – композитора, исполнителя, слушателя – обретает звуковые «очертания» и образует духовное начало музыки, которое и есть музыкальное содержание. Эти теоретические положения необходимо иметь в виду, приступая с китайскими студентами к работе над произведениями Ф. Шопена, музыка которого представляет тот многовариантный аспект музыкального содержания, который даёт педагогу и студенту многочисленные пути проникновения в многослойную смысловую структуру художественных образов Ф. Шопена.

В качестве методического инструмента в раскрытии музыкального содержания музыки Ф. Шопена (и других композиторов) можно привлечь принцип стадильности³ в работе.

³ Материал этого раздела диссертации опирается на опубликованную статью автора «Стадильность в работе над произведениями Шопена на примере Первой баллады op. 23 g-moll// Человеческий капитал. 2020. № 5 (137) С. 172–189 [112].|

Принцип стадильности в отечественную науку ввёл Р. И. Грубер в «Истории музыкальной культуры. М–Л.: Гос. муз. изд-во, 1941. Т. I, Ч. I: С древнейших времён до конца XVI века. С. 227. (593 с.). О стадильном принципе работы над фортепианными произведениями писали С. И. Савшинский и Г. Г. Нейгауз, однако, в работе с китайскими студентами этот принцип приобретает особое значение.

Понятие стадийности работы над музыкальным произведением может иметь несколько аспектов. Так, при работе с китайскими студентами в Первой балладе *g-moll* op. 23 Ф. Шопена мы определяли следующие задачи:

- объяснить понятие «музыкальный образ Первой Баллады Ф. Шопена *g-moll* op. 23»;
- определить этапы работы (стадийности) над текстом произведения, его структурой (музыкальная форма), обозначить кульминационные точки в драматургии произведения, найти пути преодоления технически сложных мест;
- в работе опираемся на понятие «*интонация на фортепиано*»⁴, которое как теоретическое и практическое явление ещё не заняло определённого места в китайском музыкознании в аспекте интонационного звучания. Разработку этого понятия автор диссертации осмыслял в опубликованных статьях: [109, с. 117–122];
- в работе с китайскими студентами необходимо внедрить тезис Г. Г. Нейгауза «... можно развивать ученика музыкально, интеллектуально, артистически» [73, с. 33]
- внедрить тезис Г. Г. Нейгауза «... можно развивать ученика музыкально, интеллектуально, артистически» [73, с. 33] в работе с китайскими студентами.

На первой стадии работы, прежде чем зазвучит первая нота произведения, проверяем общий объём студенческих знаний о Ф. Шопене, о его биографии, о истории создания Первой баллады.

⁴ См. статью автора: «Ши Явэнь, Самсонова Т.П. Китайские пианисты-исполнители Фредерика Шопена в музыкальном пространстве Евразии в аспекте интонационного звучания // Гуманитарные наук. № 8. 2018. август. М.: Научные технологии, 2019. С. 117–122

В качестве дополнительной информации знакомим студентов с исторической и эстетической сутью романтизма. Так готовим «ум и сердце» исполнителя к «вхождению в мир музыки Ф. Шопена».

После этого наступает второй этап стадияльной работы: непосредственное знакомство с текстом и раскрытием образного содержания Первой баллады, которая была создана в Париже (1835), как непосредственный отклик на исторические события польского восстания (1830). На этом этапе важно для студента осознать и прочувствовать общее звучание произведения, услышать его лирику и драму.

Музыкальный мир Первой баллады покоряет и гипнотизирует сразу. В нём слышен окружающий мир с его пафосом борьбы, динамикой и драматизмом образов. Здесь композиторская воля ассоциируется с человеческой личностью: это Герой в гуще исторических событий. Итог борьбы Героя ясно слышится в *коде Первой баллады*: мощное звучание *гаммаобразных пассажей и октав* символизируют нестигаемую волю и устремлённость к победе над всеми жизненными перипетиями.

Вспомним в этом контексте «Три стороны музыкального содержания» В. Н. Холоповой, где, как указывал автор, эмоциональная сторона является ведущей, особенно в романтической музыке.

При стадияльном разучивании Первой баллады, при кропотливой работе над отдельными фрагментами текста, при постижении глубины музыкального содержания фактор эмоционального «сопереживания» со студентами будем поддерживать постоянно.

На стадии разучивания текста, параллельно начнём раскрывать проблему музыкальной формы этого произведения. Оно одночастное, написано в традиционной форме сонатного *allegro*. На это указывал Л. Мазель, видя в Первой балладе, черты «модифицированной сонатности», т.е. классического сонатного *allegro* с романтическим развитием.

Л. Мазель пишет о том, что свободные формы Ф. Шопена «... характеризуются развёрнутым изложением относительно законченных разделов в начале произведения и последующей драматизацией развития, связанной с его ускорением и большей непрерывностью, а также с той или иной трансформацией основных контрастирующих образов и их соотношения в конце произведения» [58, с. 164].

Также исследователь подчёркивает, что в свободных формах Ф. Шопена возникают черты «... сонатности, трёхчастности, цикличности и вариационности в каких-либо аспектах» [58, с. 165]. На эти моменты трёхчастности внутри сонатной формы мы обязательно остановим внимание студентов. Экспозиция, разработка, реприза имеют трёхкратное сопоставление двух основных образов (главной и побочной темы). Главная тема выступает в окружении эпического вступления и лирически взволнованной связующей темы (см. Рисунок 2).



Рис. 2. Ф. Шопен. Баллада № 1. Вступление и главная партия.

На исполнении первых тактов главной партии Первой баллады можно остановиться надолго и основательно, тут всё имеет значение: прикосновение к клавиатуре, извлечение звука на абсолютном *legato*, характер этого звука, его *туше* и с ним дальнейшее *ведение* фразы.

По этому поводу вспоминаются рассуждения Надежды Голубовской: «Фразировка в произведениях Ф. Шопена многогранна, разнообразна и часто выходит за рамки традиционных представлений.

То новое, что вошло в фортепиано с музыкой Ф. Шопена: перенесение принципов вокального дыхания, использование длинных фраз, вливающих непрерывно одна в другую, появление колоратурных пассажей, лёгких, прихотливо изгибающихся, – всё нашло отражение в его фразировке» [26, с. 168].

Лирические, певучие темы Первой баллады могут состояться только при бесконечной работе студентов над звуком, над фразами широкого дыхания, со всеми изгибами и поворотами мелодии. В этот момент вплотную подходит работа над интонацией и интонированием каждого звука. «Вы должны учиться петь, – сказал как-то Ф. Шопен своему ученику, – если только хотите научиться играть» [67, с. 31].

В исполнительстве и в педагогике способ игры *legato* Ф. Шопен считал очень важным. В «Методе Методов» он даёт точные методические указания для воспроизведения *legato*: «... Пальцы слегка, но всё же закруглены, в кончиках своих немного фиксированы: они как бы «лепят» звук. Их основное положение – возможно ближе к клавишам» [67, с. 33]. Эти же рекомендации остаются при работе над октавной, аккордовой, пассажной техникой, двойными нотами в терцию и сексту.

Шопеновская техника исключительно певуча и именно такой подход, как к бесконечной мелодии, требуется в работе над технически сложными местами

в Первой балладе, где каждый интервал, каждый поворот фразы заполняется мягкой, пластичной свободной рукой и внутренним интонированием.

Уже в экспозиции побочная партия преобразуется, но прежде чем побочная тема предстанет в ином облики, происходит возврат к главной партии, что в структуре экспозиции создаёт своеобразную трёхчастность, на это мы обращаем пристальное внимание в стадийной работе со студентами. С этих позиций, используем возможности искать другие динамические градации, звуковые нюансы и интонации главной темы (см. Рисунок 3).

Рис. 3. Ф. Шопен. Баллада № 1. Побочная партия.

В разработке Первой баллады моменты драматизации образов усиливаются, сопоставление тем обнаруживает возникший контраст образов, энергия движения нарастает.

В изучении этого раздела важно ощущать динамику сопоставления образов, гибко переключать интуицию студентов на интонационно-смысловые вершины мелодической линии, ведущие к кульминационным точкам. В репризе Первой баллады происходит третье, решающее столкновение тем. Оно носит

остро трагический характер. В репризе Первой баллады, как и в разработке, главная тема сжата, но её тенденция к драматизации, ранее не завершённая, теперь реализуется с огромной силой в страстном речитативе и бурной, полной отчаяния *коде* (см. Рисунок 4).



Рис. 4. Ф. Шопен. Баллада № 1. Кода.

Основной речитативный мотив в атмосфере коды из печального, лирически-повествовательного превращается в угрожающе стихийный, драматически напряжённый. *Кода* изобилует техническими трудностями, что требует от пианиста крепкого аппарата, психологической выдержки, артистического темперамента (см. Рисунок 5).



Рис. 5. Ф. Шопен. Баллада № 1 .Финал.

Отметим, что при стадийной работе над текстом Первой баллады и осмыслением образного содержания немаловажным фактором является постоянное включение слухового контроля у китайских студентов, на основе которого можно вырабатывать многие исполнительские проблемы этого произведения: интонационную наполненность, умение «дышать» длинной фразой, чистая педализация.

Обращение к эмоциональной наполняемости студента поможет ярко приходить к кульминационным точкам и понимать общую динамическую линию. Опора на знание структуры музыкальной формы этого произведения поможет китайским студентам найти верный «ключ» к исполнению Первой баллады в целом.

Стадийная работа предполагает путь изучения произведения от «части» к «целому», от «разъединения» к «собранию» воедино – прийти к целостному исполнению – это конечная точка пути в работе по стадиям. Подготовка к концертному исполнению и само концертное выступление, составит

заключительный, условно говоря, третий этап стадияльной работы над Первой балладой Ф. Шопена.

В концертном выступлении синтезируется то, что было наработано ранее. Рельефно выделяется в этот период эмоциональное исполнение пианистом, постижение художественного и музыкального образа, где предполагается особое напряжённое осмысление развёрнутой мелодической линии, ощущение кульминации произведения, что даёт стилистическое верное прочтение музыки Ф. Шопена. Проникновенность и человечность каждой интонации под пальцами пианиста и общая трепетная звуковая аура – необходимое исполнительское условие в конечном результате стадияльной работы над Первой балладой Ф. Шопена.

Следуя рекомендации Г. Г. Нейгауза, на примере работы над Первой балладой Ф. Шопена, мы пытались развивать китайских студентов «музыкально, интеллектуально, артистически» [73, с. 33]. Эти позиции имеют особое значение в работе с китайскими студентами.

Принцип стадияльности, неспешного «погружения» в мир музыки Ф. Шопена, параллельного освоения биографических сведений о великом композиторе, аналитического подхода к изучаемому произведению помогает китайским студентам обогатить себя и музыкально, и интеллектуально, и артистически. Знакомство с Первой балладой Ф. Шопена *g-moll* op. 23 открывает для китайских исполнителей целый мир *Вселенной* Ф. Шопена.

Каждый пианист, благодаря универсальности музыкального языка Ф. Шопена, может вложить в исполнение любого произведения Ф. Шопена свою неповторимую индивидуальность. Нам близок педагогический девиз польского гения: «Играйте это так, как Вы это чувствуете!» [75, с. 18], ибо его музыка обращена к чувству, к эмоциям, к интеллекту и к пианистическому артистизму.

Стадиальная работа имеет свой конечный результат: охват музыкальной формы в целом и концертное исполнение на публике, которое даст представление о правильности стадиального принципа работы над произведением крупной формы, которым является Первая Баллада *g-moll* op. 23 Ф. Шопена.

Достаточно сложный аспект встаёт в методическом и педагогическом освоении музыки Ф.Шопена в связи с понятиями *Агогика* и *Tempo rubato*.

Термин *агогика* имеет длительную историю. Он применялся ещё в античной теории музыки, и обозначал небольшое отклонение от темпа (замедление или ускорение), не указанное в нотах, а зависящее от исполнителя, который намеревался придать большую выразительность исполняемой музыке.

Впервые в европейское музыкознание термин «агогика» ввёл Х. Риман в 1884г., на теоретическом уровне это понятие получило научное объяснение. Эпоха романтизма показала широкие возможности применения этого термина в разных сферах музыкального исполнительства: инструментального, вокального, оперного, дирижёрского.

Значительно раньше, чем Г. Риман классифицировал термин *агогика*, в трактате П. Ф. Този «Взгляды древних и современных певцов» (1723) появились рассуждения о термине *tempo rubato*. Определение П. Ф. Този гласило: «Кто не умеет красть время (*rubare iltempo*) тот не умеет ни сочинять, ни аккомпанировать себе и остаётся лишённым хорошего вкуса и важного умения. Кража времени (*ilrubamentodi tempo*) в возвышенном стиле является славной кражей, которую позволяет себе тот, кто поёт лучше других, с условием, что рассудок и талант сделают должное возмещение» [62, с. 19].

Здесь идёт речь о «краже времени» и её последующем возмещении на фоне равномерного движения басов. Заметим, что описанный П. Ф. Този приём

широко применялся композиторами барокко, в частности И. С. Бахом и Г. Ф. Генделем.

Как отмечает С. М. Мальцев, исторически термин *tempo rubato* в немецких трактатах XVIII в., имел достаточно широкое значение: «опережающий сдвиг ноты относительно метра», «запаздывающий сдвиг ноты относительно метра», «замедление-затягивание», «растягивание звука», «сдерживание-удерживание», «сдвиг» и пр. итальянского термина *tempo rubato* и могли заменять его в разных контекстах...» [62, с. 21].

В XIX в. в эпоху романтизма вокальный стиль *bel canto* достиг высочайшего расцвета. На Ф. Шопена оказали большое влияние замечательные певцы своего времени: Полина Виардо Гарсия, Мария Малибран, Джудита Паста, Генриетта Зонтанг, Джованни Рубини, Антонио Тамбурини. Полине Виардо Ф. Шопен аккомпанировал в концертах, для неё были сделаны им переложения нескольких *Мазурок* для голоса и фортепиано.

От великих певцов своего времени, Ф. Шопен воспринял *bel canto* человеческого голоса и сумел воплотил его в фортепианное звучание *tempo rubato*, основная суть, которого, состоит в особом соотношении мелодии и аккомпанемента, мелодии и гармонии, независимой, свободной, полётной мелодической линии в правой руке пианиста и достаточно ритмичной мелодии баса или целиком аккордовой фактуры в левой руке.

Tempo rubato относится к особо сложным вопросам исполнительства произведений Ф. Шопена. Музыку Ф. Шопена недаром называют полифонической, так как в ней, в романтическом ключе, независимость правой и левой руки пианиста доведена до предела.

Ф. Лист, в своих воспоминаниях, оставил любопытное свидетельство о характеристике *rubato* самим Ф. Шопеном: «это слово (*tempo rubato*) не объясняло ничего тому, кто знал в чём дело, и не говорило ничего тому, кто

этого не знал, не понимал, не чувствовал. Ф. Шопен в последствии перестал добавлять это пояснительное указание к своей музыке, убеждённый, что человек понимающий разгадает это «правило неправильности» [56, с. 180]. В богатом творческом наследии Ф. Шопена применение *tempo rubato* весьма разнообразно.

Остановимся на одном жанре в творчестве композитора – *Мазурки* Ф. Шопена. Здесь весьма ощутима танцевальная сфера, где трёх дольный метроритм тесно сплетается с *tempo rubato*. В *Мазурках* и *Вальсах*, как правило, первая доля удлиняется за счёт сокращения второй и третьей доли.

Как отмечает С. М. Мальцев: «*Мазурке* свойственна сложная, обусловлена разнообразными танцевальными движениями, своеобразная ритмика с резкими акцентами, которые иногда смещаются на вторую, а и иногда на третью долю такта [62, с. 185]. Эта особая ритмика корнями связана с польской народной музыкой. По музыкальной форме *Мазурки* Ф. Шопена, в основном, трёхчастные миниатюры, но смена ритмических формул по жанру, и тональному плану внутри музыкальной формы создаёт эффект контрастности, а в некоторых случаях и драматически развивающегося действия.

Большую проблему при работе с китайскими студентами имеет звуковая, мелодическая и ритмическая организация музыкальной ткани в *Мазурках* Ф. Шопена. В «Методе методов» Ф. Шопена, есть рекомендации, как достигать певучего звука на фортепиано: «*legato* – бесконечно связанные между собой звуки, когда один звук «перетекает» в другой, когда пальцы не «ударяют» по клавишам, «а прикасаются к ним «*подушечкой*», мягко падают на них, плавно и гибко переходят, переступают с одного на другой... пальцы как бы «лепят звук». Их основное положение – возможно ближе к клавишам» [67, с. 33].

Использование педалей (правой и левой) при разучивании и исполнении произведений Ф. Шопена, в частности *Мазурок*, естественно и необходимо.

Однако, отметим, что педальные указания Ф. Шопена, в основном, не отражают реально звучащей его фактуры. Поэтому работа над педалью в произведениях Ф. Шопена проводится достаточно скрупулёзно, т.к. это зависит и от инструмента, и от акустики помещения, и от «тонкого уха» исполнителя. Русская фортепианная школа взяла на «вооружение» основные позиции шопеновской педагогической мысли.

В этой связи ценны рассуждения Г. Г. Нейгауза, который оставил следующие наблюдения, которые можно соотнести с исполнением *tempo rubato*: «Метод моих занятий вкратце сводится к тому, чтобы играющий как можно раньше (после предварительного знакомства с сочинением и овладения им, хотя бы *вчерне*) уяснил себе то, что мы называем «художественным образом», то есть содержание, смысл, поэтическую сущность музыки, и досконально сумел бы разобрать (назвать, объяснить) с музыкально-теоретических позиций то, с чем он имеет дело. Это ясно осознанная цель и даёт играющему возможность стремиться к ней, достигать её, воплотить её в своём исполнении...» [73, с. 14].

В дополнение к словам Г. Г. Нейгауза приведём размышления С. В. Рахманинова по поводу *tempo rubato*, которые он высказал в одном интервью: «Никто не может точно зафиксировать момент, когда темп вдруг следует ускорить или замедлить. Это вопрос вкуса исполнителя. Если такие изменения задумываются исполнителем сознательно – это совсем не то, что нужно. *Rubato* определяется сердцем, чувствами [84, с. 120–121]. Эти замечания великого русского композитора и пианиста можно взять на «вооружение» в работе с китайскими студентами.

Подводя итог, этому разделу исследования следует отметить, что, сформулировать основные позиции в работе над музыкальным содержанием, стадиальностью, агогикой, темпом *rubato* при изучении произведений

Ф. Шопена помог педагогический эксперимент с апробацией авторской методики на основе «Метода методов» Ф.Шопена, проводимый в Лоянском педагогическом университете г. Лоян, провинции Ханань (КНР) с китайскими студентами отделения «Музыковедение» в 2019-2020 гг. Помимо изучения гамм по методу Ф. Шопена, китайские студенты исполняли наизусть сольную программу из миниатюр Ф. Шопена: *Мазурка g-moll op. 23 № 1*, *Прелюдия A-dur № 7 op. 24*, *Ноктюрн Es-dur op. 9 № 2*. При разучивании этих произведений использовались положения «Метода методов» Ф. Шопена, которые показали эффективность их применения в музыкально-педагогическом процессе.

1.3. Ф. Шопен в современном культурном пространстве Китая: исполнительство и педагогика⁵

Успехи современного китайского пианизма – впечатляющие. Остановим внимание на победителях Международного конкурса им. Ф. Шопена в Варшаве (Польша): Фу Цун (родился в 1934 году), лауреат конкурса Ф. Шопена в 1955 году, Ли Юньди (родился в 1982 году), лауреат I премии конкурса Ф. Шопена в 2000 году, Чен Са (родилась в 1980 году) – 4-я премия.

По требованиям Международного конкурса имени Ф. Шопена, конкурсанты на всех турах играют произведения Ф. Шопена, то есть, наиболее правдиво и полно выражают «дух» Ф. Шопена. Пианисты Фу Цун, Ли Юньди, Чен Сан привлекли наше внимание не только потому, что их исполнительство

⁵ Материал этого раздела частично опирается на изданную автором статью: «Китайские пианисты-исполнители Фредерика Шопена в музыкальном пространстве Евразии в аспекте интонационного звучания // Гуманитарные науки. № 8. 2018 (август). – М.: Научные технологии, 2019. С. 117–122 [109].

было отмечено на Международном конкурсе Ф. Шопена, но в связи со сложной проблемой *интонирования* на рояле.

Проблема *интонации* вообще достаточно сложная, а исполнение и *интонирование* славянской музыки, а именно к ней относится музыка Ф. Шопена, для китайских музыкантов представляется особенно сложной.

Корни этой проблемы лежат в ментальных, речевых структурах, «несводимости» языков Азии и Европы, различий во внутреннем *интонировании* славянской и азиатской речи. Поэтому достаточно часты упреки к китайским пианистам в излишней механистичности, техницизме, в отсутствии «живой» интонации.

Отметим, что в китайской музыковедческой литературе эта проблема ещё не получила развития. Автор диссертации впервые в российском и китайском музыкознании поставил вопрос о фортепианном интонировании известными китайскими музыкантами, о специфике их интонационной интерпретации [См. № 109 Библиографии диссертации].

Термин «Музыкальная интонация» имеет многоаспектное значение в теории и практике музыкального искусства, и достаточно длительную историю своего становления и осмысления. Как теоретическое и практическое понятие оно частично уже возникло во времена античности в трудах Аристотеля, Дионисия Галикарнасского, а затем в Средневековье в трактатах Джона Коттона и Возрождения у Винченцо Галилеи.

В эпоху Просвещения к этому термину обращались французские просветители – Ж. Ж. Руссо, Дени Дидро и композиторы того времени – Андре Гретри, Кристоф Виллибальд Глюк. В этот же период, в XVIII в. у французских просветителей впервые была сформулирована мысль о соотношении «интонации мелодии» с «интонацией речи», о том, что поющий голос «подражает различным выражениям говорящего голоса, одушевлённого чувствами» (Ж. Ж. Руссо) [90, т. 2, с. 555].

В дальнейшем большое значение для развития теории музыкальной интонации имели труды и высказывания русских критиков и композиторов XIX в.: А. С. Даргомыжского, А. С. Серова, М. П. Мусоргского, В. В. Стасова, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова.

В XX–XXI вв. в российском музыкознании термин «музыкальная интонация» представляет собой широко разветвлённую теорию, применяемую во многих областях музыкального искусства. Так, А. Н. Сохор (1924–1977) отмечал: «Музыкальная интонация родственна по происхождению и во многом аналогична речевой, понимаемой как изменения звучания («тона») голоса и прежде всего его высоты («мелодия речи»). Интонация в музыке сходна с интонацией речи (если иметь ввиду высотную сторону последней) по своей содержательной функции (хотя в речи основным носителем содержания является слово...) [90, т. 2, с. 550].

Основатель теории интонации в российской музыке Б. В. Асафьев (1884–1949) об основном качестве интонирования в книге «Музыкальная форма как процесс» писал: «Певцы и инструменталисты инстинктивно, через практику исполнения и свойства голоса и инструментов, чувствуют ценность интонации...*держат тон, имеют тон* – не прихоть. Основа музыки: *быть в тоне*, в данной системе сопряжения звуков... В музыке *быть в тоне*, т.е. верно интонировать, – это закон интонации как высказывания мысли и чувства в речи словесной или музыкальной. Значит, это качество музыки не случайно, а делает её искусством общения; и чем музыка содержательнее, интеллектуальнее, тем строже должно быть её интонирование, потому что каждая данная стадия музыкальной интонации как сфера композиторского мышления усложняется и уточняется в отношении восприимчивости мыслей и эмоционального тонуca» [6, с. 216–217].

Обобщающее значение в своё время имел труд В. В. Ванслова «Понятие интонации в современном музыкознании» [17]; книга Н. Г. Шахназаровой

«Интонационный «словарь» и проблема народности в музыке» [108] показывала проблему музыкальной интонации с точки зрения общественного сознания и национальной характеристики интонации как необходимого элемента. В настоящее время Л. П. Казанцева в своих трудах по теории музыкального содержания [40, 41, 42, 43] значительно расширила границы теории интонации, утверждая, что интонация... «охватывает весь комплекс выразительных элементов» [42, с. 77].

Имея в виду теоретические достижения российской науки в области музыкальной интонации, обратимся к исполнительскому творчеству китайских пианистов и рассмотрим их творчество с этих позиций.

Фу Цун был первым китайским пианистом, который вышел на международный уровень. Фу Цун родился в Шанхае в 1934 г. Его отец, Фу Лэ был известным китайским ученым – искусствоведом и переводчиком. В детстве Фу Цун обучался у итальянского пианиста Марио Паччи, который занимался у Сгамбатти, ученика Ф. Листа, и советской пианистки Ады Бронштейн. Серьёзно заниматься музыкой Фу Цун начал заниматься в 17 лет, в восемнадцать дал свой первый концерт.

На «Четвертом Всемирном фестивале молодежи и студентов в Румынии» в 1953 г. Фу Цун завоевал третью премию. С 1954 г. Фу Цун обучался фортепианному искусству у профессора Варшавского института музыки Збигнева Джевецкого. Через полгода занятий с польским профессором Фу Цун принял участие в Международном конкурсе пианистов имени Ф. Шопена в Варшаве. На этом конкурсе Фу Цун занял третье место и почётную «Премия за лучшее исполнение мазурки Ф. Шопена».

В силу сложной внутрисоциальной жизни в Китае, Фу Цун с 1959 по 1979 гг. проживал в Англии. Двадцать лет вдали от родины остались навсегда в душе Фу Цуна. О духовном родстве с Ф. Шопеном Фу Цун говорил: «Моя

судьба похожа на судьбу Шопена, а по духу Шопен и есть я. Для меня играть его музыку так же естественно, как и говорить»⁶.

Пианист отмечает: «Самым главным в музыке Шопена является чувство родины, бесконечная горечь, печаль, непреходящая тоска из-за безысходности положения...эти чувства полностью заполнил его музыку» [138, с. 32]. Эти слова говорят о многом в пианистическом облике Фу Цуна: о глубоком понимании музыки Ф. Шопена и его стиля, о тонком эмоциональном чувстве пианиста.

Весьма содержательна общая исполнительская концепция Фу Цуна, касающаяся музыки и исполнения Ф. Шопена: «Музыка являет собой безграничный мир. Музыкальная гармония Ф. Шопена очень богата, а уровень полифонии очень высок.

В его музыке содержится искусство зарисовки пейзажа Китая, особенно отражается пейзажная живопись Хуан Биньхуана (современный художник Китая), эти зарисовки сознательно и непринуждённо пронизывают его произведения..., обычные же люди играя Ф. Шопена, слышат лишь мелодию. Мелодии Ф. Шопена прекрасны, но помимо красоты мелодии люди часто пренебрегают другими музыкальными элементами.

В верхних пластах его музыки... прослеживаются великолепные штрихи, при этом в нижних голосах также много линий, которые несут несметное количество нюансов. Кроме того, музыка Ф. Шопена обладает красотой гармонии. В отличие от той музыки, где правая рука играет мелодию, а левая аккомпанирует, в музыке Ф. Шопена нет аккомпанемента, в ней всё полноценно выразительностью и наполнено богатым содержанием»...«Почему люди считают Ф. Шопена «поэтом фортепиано»? Его музыка максимально

⁶ Ши Явэнь. Китайский пианист Фу Цун – выдающийся интерпретатор музыки Фредерика Шопена // Музыкальная культура глазами молодых учёных. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. С 126–130.

приближена к поэзии! О фольклорных истоках, люди говорят, что во время исполнения Ф. Шопена обязательно нужны песни, и, как правило, перед песней нужны танцы, его музыка всецело проявилась в народных танцах, всё говорит об этом! Даже в его Балладах есть следы мазурки и вальса. В Концерте № 1 – после первой части отражён польский танец, а в оркестровом Solo – присутствует мазурка».

Продолжая свои мысли о речевой интонации в музыке Ф. Шопена, Фу Цун говорит: «Музыка Ф. Шопена так близка поэзии, что кажется, он говорит с тобой» [138, с. 40]. В качестве примера, Фу Цун приводит *Ноктюрн E-dur* op. 62, при первом же контакте с которым, китайский пианист вспоминает поэтические строки: «Мои наполненные слезами глаза ищут ответа у цветов, но те молчат. Я вижу, как красные расцветают на качелях» (фрагмент стихотворения Оуян Сю «Бабочки, влюблённые в цветы»). Ведь насколько реален же этот красный цвет! Каждый раз, играя это произведение, возникает ощущение, как «наполненные слезами глаза ищут ответа у цветов, но те молчат. Музыка Ф. Шопена заставляет каждого почувствовать разговор с ним, с поэзией!» [138, с. 84]. Как считает. Фу Цун, музыка Ф. Шопена очень близка китайской культуре в своей изысканности и утончённости, в глубоких ощущениях родного края, в любви к окружающей природе. Фу Цун замечает: «Людей, которые хорошо чувствуют Ф. Шопена, всё меньше, их очень мало по всему миру, потому что не достаёт и не хватает стихотворений на простом языке, и того самого глубоко чувства, которое присутствует у Ф. Шопена...» [138, с. 89].

За двадцать лет (60-е и 70-е годы) Фу Цун провел в мире две тысячи четырёхста сольных концертов, выступал с многими известными исполнителями, такими, как И. Менухин, Д. Баренбойм, Чун Кунха. Он записал 50 пластинок. Фу Цун был одним из членов жюри Международного конкурса Ф. Шопена, Международного музыкального конкурса имени вдовствующей императрицы

Бельгии, а также многих музыкальных конкурсов в Норвегии, Италии, Швейцарии, Португалии, в Юго-Восточных азиатских и других странах мира.

Фу Цун выступал с сольными концертами в Европе, Америке, на Ближнем Востоке, в Юго-восточной Азии, Японии и Океании. Своим трудолюбием он завоевал звание «сильного мастера». Английская газета «Тайм» назвал его «самым великим китайским музыкантом в современном мире».

В 1976 г. Фу Цун выступил с концертом в Центральной консерватории Китая. Затем, почти каждый год, приезжая на Родину, он выступал с концертами или лекциями по музыке. Он побывал в Пекине, Шанхае, Сиане, Чэнду, Куньмине и других городах Китая. Фу Цун читал лекции о творчестве Ф. Шопена, В. А. Моцарта, К. Дебюсси, а также давал сольные концерты из произведений этих авторов.

Фу Цун выступал с Центральным оркестром Китая, на которых исполнял концерты Л. Бетховена. Помимо этого, Фу Цун был дирижером многих симфонических концертов, которые проводили студенты Центральной консерватории в Пекине. Фу Цун помог создать оркестр камерной музыки Средней школы при Центральной консерватории Пекина.

Фу Цун стал пианистом мирового класса, первым китайским пианистом, завоевавшим звание лауреата на престижном конкурсе имени Ф. Шопена в 1955 г. Творческая личность Фу Цуна наполнена любовью к музыке и педагогике; он вырастил целое поколение молодых музыкантов-пианистов.

Ли Юньди (родился в 1982 году) – младший представитель блестящей плеяды китайских пианистов-конкурсантов конца XX в. Ли Юньди – китайский пианист, получивший образование в Китае. Он стал самым молодым лауреатом международного конкурса пианистов имени Ф. Шопена в 2000 г., а также первым за пятнадцать лет, кто был удостоен высшей награды конкурса Ф. Шопена.

Между тем, его появление на свет в городе Чунцин провинции Сычуань в семье обычного рабочего, никак не предвещало столь блистательного взлёта пианистической карьеры. В трёхлетнем возрасте мальчика поразила аккордеон, и он научился на нём играть, в пятилетнем возрасте – он стал победителем в детском конкурсе аккордеонистов «Хуншенбэй», и только в семь лет он избрал для себя окончательный инструмент – фортепиано.

В получении музыкального образования Ли Юньди, исключительную роль сыграли два человека: известный китайский профессор Дань Чжаои и мать Ли Юньди – Чжан Сяолу, которая постоянно сопровождала сына по различным конкурсам. Конкурсов было много и везде Ли Юньди был замечен: в 1995 г., поступив в первый класс, Ли Юньди впервые принял участие в Международном юношеском конкурсе пианистов имени И. Стравинского в США, заняв там третье место; в июне 1997 г. он занял первое место в высшей группе на Первом фортепианном конкурсе, проведённом ассоциацией пианистов Гонконга. Там Ли Юньди исполнял Фортепианный концерт «Хуанхе» («Жёлтая река») композитора Сиань Синхай; в 1998 г. Ли Юньди занял третье место на Международном конкурсе в США, который проводил университет Миссури (Missouri Southern State University); в 1999 г. получил третью премию на Международном конкурсе пианистов имени Ф. Листа в Утрехте (Нидерланды); в декабре 1999 г. Ли Юньди занял третье место на втором Международном конкурсе пианистов в Пекине. В 2000 г. – победа на 14-м Международном конкурсе пианистов имени Ф. Шопена в Варшаве (Польша).

Такое интенсивное участие в конкурсах свидетельствует о незаурядном трудолюбии, физической и психологической выносливости, воле к победе и высоком уровне общей и пианистической культуры.

Путь к успеху Ли Юньди был проложен замечательным педагогом профессором Дань Чжаои. Он передал своему ученику свои высокие идеалы музыкального искусства: чуткое интонирование звука, понимание содержания

и формы музыкального произведения, тонкости колористических ощущений фортепиано.

В работе над пианистической техникой Дань Чжаои требовал силы, гибкости и точности каждого пальца, в исполнении этюдов он добивался выразительной интонации и музыкальности фразировки. Главным методом работы Дан Чжаои был индивидуальный подход к ученику. Когда маленький Ли Юньди пришёл заниматься к профессору Дань Чжоан, у мальчика были короткие пальцы и небольшая рука, при этом профессор сказал талантливому ученику, что «это пустяки, главное – музыка, а что касается рук и пальцев, то они обязательно вырастут» [132, с. 8]. С детских лет Ли Юньди не боялся сцены, любил выступать. Его первый учитель вспоминал: «Вся жизненная сила и дух этого паренька выходили наружу, как только он выходил на сцену. Его глаза были особенно круглыми, а зрачки расширялись, маленькие ямочки появлялись на лице при улыбке. Когда он играл, его лицо становилось чрезвычайно выразительным, и это состояние его духа мгновенно захватывало внимание публики»⁷.

К пятнадцати годам у Ли Юньди сформировался характер, свой образ мыслей, своё отношение к музыке и исполняемым произведениям. Профессор Дан Чжаои дал такую характеристику своему ученику: «Юньди имеет тонкий слух и музыкальную интуицию, к тому же он всецело поглощён этим, он хорошо овладел техникой, наделён богатым музыкальным чутьём, он и очень страстный, и внутренне сдержанный, что делает его игру привлекательной и захватывающей»⁸.

⁷ Ши Явэнь. Китайский пианист Ли Юньди как исполнитель музыки Фредерика Шопена // Студент-Исследователь-Учитель–2019: международная студенческая конференция. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. С. 265.

⁸ Там же. С. 265.

После победы на конкурсе Ф. Шопена Лю Юньди совершенствовался в Германии в Ганноверской Высшей школе музыки и театра у пианиста Ари Варди. Ли Юньди стал по своему призванию и пианистическому стилю «шопенистом». В Европе его признали «продолжателем школы романтиков» и «королём фортепиано».

Активно сотрудничая с фирмой «Deutsche Grammophon», Лю Юньди выпустил массу записей, посвящённых, в основном, творчеству Шопена. В настоящее время, благодаря высококачественным записям, можно досконально познакомиться с творчеством Ли Юньди в Интернете (You Tube).

Прекрасный видеоряд даёт возможность наблюдать пианиста с близкого расстояния, видеть его мимику, следить за движением каждого его пальца. Маленькие, но очень гибкие и ловкие руки Ли Юньди не знают технических преград: аккордовая, октавная, «ажурная» мелкая техника у пианиста безупречная. Нельзя при этом не отметить, что Ли Юньди в совершенстве владеет «пением на фортепиано».

Известно, что Ф. Шопен своим ученикам советовал слушать великих певцов своего времени: Марию Малибран, Джудиту Паста, Антонио Тамбурини и учиться у них пению *bel canto*. Ли Юньди в этом смысле является продолжателем традиции «пения на фортепиано», идущей от самого Ф. Шопена.

Мы знаем Ф. Шопена исключительно как фортепианного композитора, «как поэта фортепиано», создавшего свой неповторимый «образ фортепиано». Ф. Шопен раздвинул жанровое разнообразие фортепианной музыки, и этот мир стал целой Вселенной разнообразных музыкальных форм и романтических чувств, страстей, надежд, воспоминаний, стремлений к недостижимому идеалу, поэтическому и возвышенному высказыванию человеческой эмоции в музыкальных звуках.

Как истинный «шопенист» Ли Юньди имеет в своём исполнительском багаже почти все примеры жанровой разновидности музыки Ф. Шопена, и дело не только в количестве сыгранных произведений в концертных программах, а в том глубоком постижении содержания музыки Ф. Шопена, в выявлении особенностей каждого произведения, в бережном отношении к тексту, к каждой интонации во фразе, в изящной манере владения, нигде не переходящей в пафосный фальшивый стиль игры. Ли Юньди удалось глубоко постичь суть музыки Ф. Шопена, поэтому так восторженно пианиста принимают зрители, находя в исполнительских трактовках Ли Юньди радость «узнавания» чистого романтического образа.

Исполняя музыку Ф. Шопена, Ли Юньди разнообразен и глубок, трагичен и нежен, предельно виртуозен и демоничен, он страстный и сдержанный. Вот эту разнообразную палитру исполнительского стиля Ли Юньди хотелось подчеркнуть в произведениях, которые мы избрали для исполнительского анализа: Ф. Шопен. *Ноктюрн b-moll*, *Прелюдия № 15 Des-dur*, *Соната b-moll* (см. Рисунок 6).



Рис.6. Ф. Шопен. Ноктюрн № 1. op. 9. b-moll

В Ноктюрне Ф. Шопена *b-moll* уже свободное проведение первой фразы с мягким нисходящим движением мелодического голоса на равномерном «колыхании» басов заставляет слух слушателя активизироваться и понять, что играет мастер. С первых нот первой фразы, мы слышим совершенное владение темпом *rubato*, то, что является глубинной сутью стиля Ф. Шопена.

Сам Ф. Шопен неоднократно подчёркивал, что «ритм есть душа музыки и говорил, что при исполнении *rubato* левая рука должна быть «капельмейстером», отмечающим ритм, а правая – идти ритмически свободно» [51, с. 374]. Эти положения стиля Ф. Шопена Ли Юньди воспринял в полной мере. Возможности видеозаписи позволяют видеть чуткое, точно выверенное, бережное прикосновение каждого пальца правой руки пианиста, его мягкую, пластичную кисть.

Особое внимание на себя обращает левая рука, охватывающая «широкую» фактуру аккомпанемента на абсолютном *legato*, где партия аккомпанемента трактована Ли Юньди исключительно мелодически, но при этом присутствует

ритмичное дирижёрское начало. Меланхоличная тональность *cib минор* создаёт удивительное настроение, и отвечает основному тезису Ф. Шопена: «Цель музыки – возбудить душевное волнение» [51, с. 352].

Обращает внимание в интерпретации Ли Юньди фразировка внутри каждой фразы, «зависания» на кульминационных моментах и мягкое завершение концов фраз. Колористическое и тембральное звучание рояля фирмы Steinwai под пальцами пианиста поистине восхитительно! Интонационно тонко звучат колебания между минором и мажором, именно здесь заложено интересное зерно эмоциональных контрастов данного *Ноктюрна*.

Пианисту удалось чрезвычайно тонко выразить две образные сферы этого произведения: неясное, меланхолически-маящее и контрастно-зовущее, что проявляется в кульминации и в коде. Умиротворяющий *cib мажор* завершает эту «ночную» картину (*Ноктюрен* – ночная песнь). Интерпретация Ли Юньди вызывает многочисленные поэтические ассоциации. Видимо, каждый слушатель услышит в интерпретации Ли Юньди что-то своё, сокровенное, что лежит в глубине души.

Прелюдия Реb мажор № 15 Ор. 28. (см. Приложение № 11) В исполнении этого небольшого шедевра Ф. Шопена, Ли Юньди предстаёт большим мастером в трактовке малой музыкальной формы. Исполнитель в небольшом произведении смог выявить драматический замысел композиции, мастерски создав настроение тревожного ожидания. Исследователями музыки Ф. Шопена давно установлено, что *Прелюдии* ор. 28 – это своеобразные дневниковые записи композитора (см. Рисунок 7).

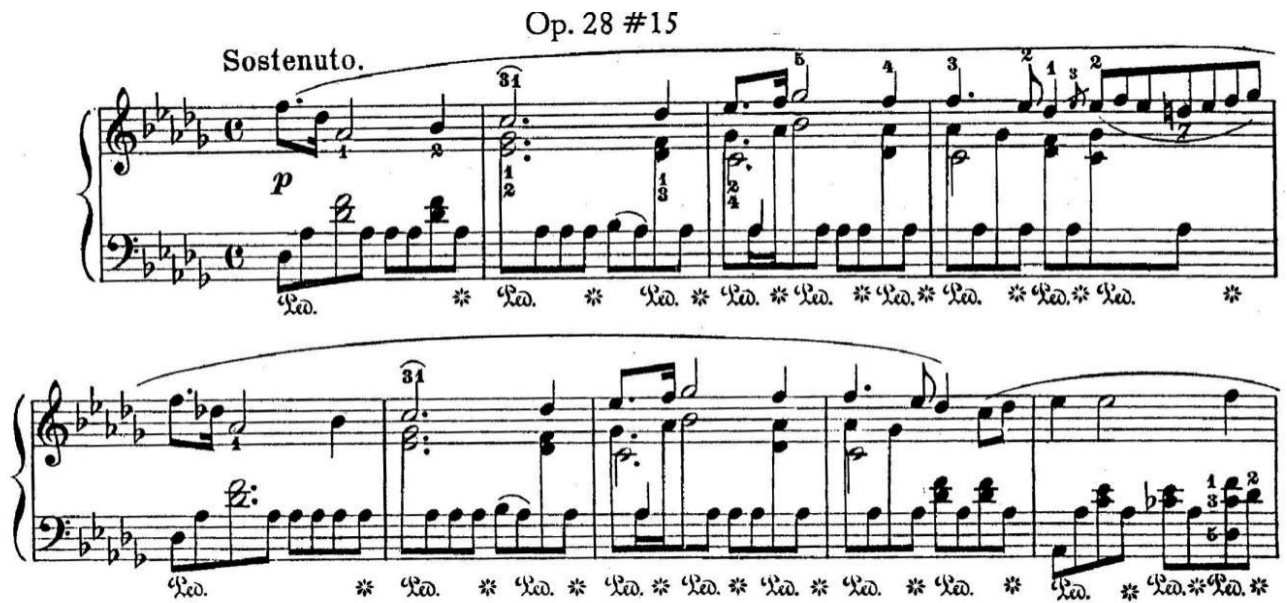


Рис. 7. Ф. Шопен. Прелюдия № 15 Des-dur op. 28.

Впечатления жизни Ф. Шопена нашли отражение в *Прелюдиях* op. 28 и, в частности, в *Прелюдии* №15, получившей романтическое название «Дождевая капля». Доверительно, интимно-просто звучит в исполнении Ли Юньди начало и вся экспозиция Прелюдии: *светлый Ре б мажор*. Но, как неотступная, тревожная мысль, повторяющийся звук *ляб* – органнй пункт, создаёт настроение тревожного ожидания. На едином дыхании накапливания энергии повторяющегося звука сначала в мажоре, затем в одноименном миноре, пианист создаёт очень точный психологический образ ожидания драмы. Но тучи, рассеялись, гроза прошла, и вновь засветило солнце. Угрюмые, мрачные настроения ушли, вновь зазвучала льющаяся, светлая мелодия. Контрастные образы нашли удивительное выражение в звуковой исполнительской палитре пианиста. Здесь вновь отметим совершенное владение Ли Юньди темпом *rubato*, изящную узорчатость мелких нот в украшениях, глубокий и красивый тембр аккордовой фактуры в средней части, и льющуюся, певучую мелодию правой руки.

Соната си b минор, ор. 35 в четырёх частях – одно из самых великих и драматичных произведений польского композитора. Пианист Ли Юньди в интерпретации этого произведения предстаёт мастером крупной формы. Как архитектор, он сложил безупречное музыкальное «здание», ни на йоту не отступив от замысла Ф. Шопена.

Все четыре части слушаются в напряжённом внимании, «на одном дыхании». В этом немаловажную роль играет сам темп произведения, избранный исполнителем, динамичный и взволнованный, мощная динамика, контрастность образов – от прерывистой взволнованной речи главной партии, к мужественной, певучей лирике побочной части.

Мощно и торжественно играет пианист вступительные такты, которые внезапно сменяются главной темой *agitato*, которая несётся непрерывным «потокком». Поэтично и просветлённо звучит эпизод побочной партии в *Ре бемоль мажоре* (см. Рисунок 8).



Рис. 8. Ф. Шопен. Соната № 2 Соната b-moll. I часть.

Удивительно мягко у Ли Юньди звучит аккордовая фактура, «пению» верхнего голоса отвечают мелодии баса, очень рельефно, тембрально интересно окрашенные в исполнении Ли Юньди (см. Рисунок 9).



Рис. 9. Ф. Шопен. Соната № 2 b-moll. I часть.

С каждым последующим проведением темы, Ли Юньди наполняет её эмоцией, достигая в момент кульминации самозабвенного восторга. Здесь хочется обратить внимание на мастерство, с каким пианист уплотняет и мелодизирует всю фактуру, и, в частности, басовый голос, которому поручается ведение собственной мелодической линии.

Вторая часть *Сонаты – Скерцо (ми b минор)* – это царство злого, стучащего ритма, его мрачной энергии (см. Рисунок 10).



Рис. 10. Ф. Шопен. Соната № 2 b-moll. II часть.

Ярко, трагично мощно звучит у Лю Юньди кульминация скерцо. Видеозапись даёт возможность увидеть поразительную гибкость рук, отточенность пианистического аппарата. В этой кульминации становится ясна предначертанность дальнейшего трагического хода музыкального «действия».

Ли Юньди здесь использует интересные педальные эффекты, без всякого перехода начинается средняя часть *скерцо* (,). Но это уже совсем иная сфера — тихий медленный вальс. Здесь с вальсом, как в будущих концепциях симфоний Чайковского, связано то прекрасное, что приносила жизнь: красоту любви, дружбы, опоэтизированного привычно-родного быта, все, что, хотя бы на время помогало забыться, отстранить тревожные думы (см. Рисунок 11).

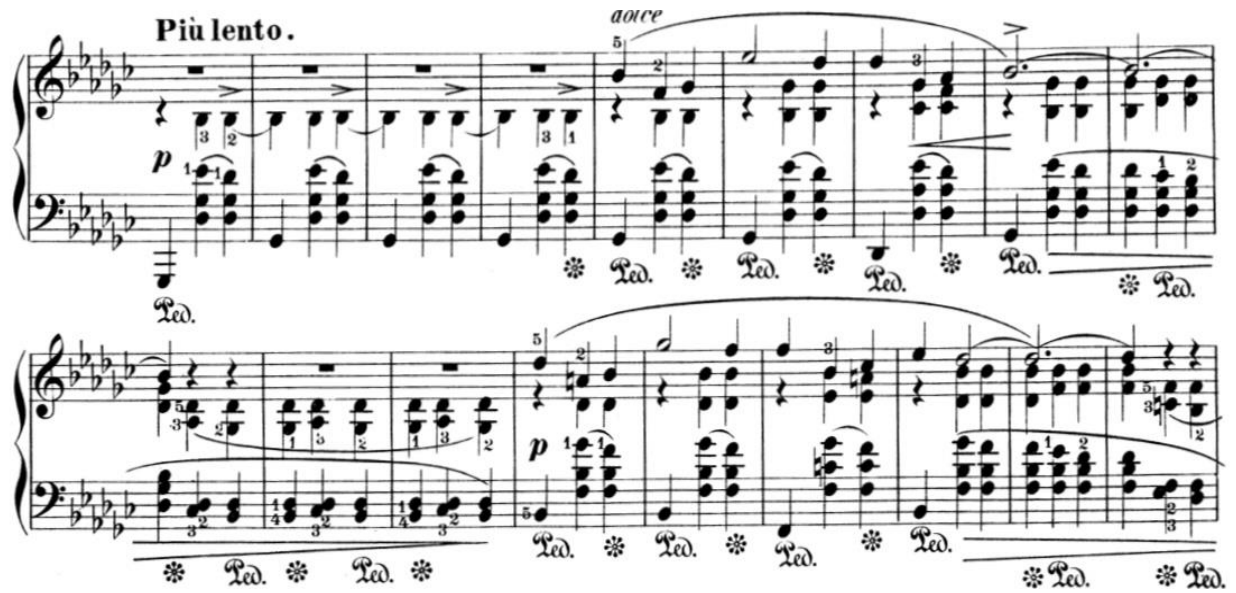


Рис. 11. Ф. Шопен. Соната № 2 b-moll. II часть.

Третья часть *Сонаты* – «Похоронный марш», с необыкновенной по своей красоте мелодией средней части, является драматургическим центром *Сонаты b-moll* (см. Рисунок 12).



Рис. 12. Ф. Шопен Соната № 2 b-moll. III часть. Marche finebre.

Ли Юньди проникновенно, без ложного пафоса играет эту музыку: она в его руках и торжественна, и сдержана. А средняя часть – с её «парящей» мелодической линией, уносящая в иные, божественные сферы – показывает Ли Юньди как пианиста – мастера с точки зрения глубокого духовного охвата целостной концепции *Сонаты* Ф. Шопена.

Последняя часть *Сонаты*, это по выражению Антона Рубинштейна «ночное видение над гробами на кладбище». Обычно, у пианистов время звучания составляет 1,5 – 2 минуты. Ли Юньди играет эту часть 60 секунд. Очень быстрый темп, унисонное звучание левой и правой руки создают звуковую фантасмагорию – здесь вполне очевидно трагическое завершение жизни романтического героя.

Чен Са / Chen Sa (1980) – входит в китайскую фортепианную элиту, о которой уже известно на международном уровне. Чен Са родилась в Китае в художественной среде в городе Чунцине, ее отец играл на валторне, мать – танцовщица. Под руководством своего отца Чен Са начала изучать музыку в возрасте шести лет, и первый инструмент для неё была скрипка, в семь лет она стала учиться игре на фортепиано, а в возрасте девяти лет её занятиями стал руководить известный китайский профессор Чжаои, у которого учился Ли Юньди. В 1994 г.

Чен Са заняла первое место в молодежной группе на первом Китайском международном конкурсе пианистов и получила награду за лучшее исполнение китайских произведений. Её первое значительное выступление за рубежом состоялось на заключительном этапе конкурса пианистов в Лидсе в Великобритании в 1996 г. На заключительном концерте она играла концерт с оркестром под руководством сэра Саймона Рэттла. Концерт, который транслировался Би-би-си по телевидению.

С тех пор началось для Чен Са восхождение на музыкальный Олимп, наполненный упорным трудом. Оттачивала она своё мастерство уже за рубежом. На конкурсе в Лидсе Чен Са была замечена: в следующем году ее пригласили в Школу музыки и драмы Гилдхолла с самой высокой стипендией для обучения у профессора Джоан Хавел, четыре года спустя Чен Са Чен окончила Школу музыки и драмы Гилдхолла со степенью магистра в качестве исполнителя.

В 2000 г. она заняла четвертое место на 14-м Международном конкурсе пианистов имени Ф. Шопена, проходившем в Варшаве (Польша), за лучшее исполнение польской музыки (*Полонез* Ф. Шопена). С 2001 г. Чен Са обосновалась в Ганноверской школе музыки и драмы в Германии, в 2007 г. окончила своё обучение у профессора Ари Варди (Московская Консерватория, Германия, Израиль), получив степень доктора философии. Следующая победа Чен Са была на конкурсе пианистов имени Ван Клиберна в США в 2005 г., там она получила премию Crystal.

После побед на значительных международных конкурсах пред Чен Са открылась карьера пианистки – солистки международного уровня. С 2001 г. её концертный график заполнен выступлениями с различными симфоническими оркестрами: Филармонический оркестр Лос-Анджелеса, Симфонический оркестр Сан-Франциско, Симфонический оркестр Радио Германии в Кельне, Симфонический оркестр Французского радио, Лондонский филармонический оркестр, Израильский Филармонический Оркестр, Стокгольмский Королевский Филармонический Оркестр Швеции, Симфонический Оркестр NHK Японии, Китайский Филармонический Оркестр и другие оркестры. Чен Са выступает с выдающимися дирижёрами современности: сэр Саймон Рэттл, Чжэн Минсюня, Семён Пикчиков, Фабио Луис, Василий Пачек, Тан Мухай, Шао Эн, Ю Лонг и другие дирижёры.

Помимо репертуара, который она исполняет с ведущими оркестрами мира, в её творческом «багаже» множество сольных программ. Репертуар Чен Са разнообразен: И. С. Бах и В. А. Моцарт, П. И. Чайковский и С. В. Рахманинов, Ф. Лист и К. Дебюсси, и, конечно, Ф. Шопен, которому она отдаёт своё явное предпочтение в своих программах. Чен Са выступила с концертами в более чем 20 странах мира. Пианистка увлечена также камерной музыкой.

Чен Са часто сотрудничает со многими выдающимися музыкантами – инструменталистами. Она много раз гастролировала с Гидоном Кремером (скрипка) и Натальей Гутман (виолончель). Как ансамблистка, она выступал на многих музыкальных фестивалях камерной музыки, включая знаменитый немецкий музыкальный фестиваль Шлезвиг-Гольштейн, Рурский фестиваль, фестиваль камерной музыки Lokenhaus в Австрии и музыкальный фестиваль в Экс-ан-Провансе во Франции. В Китае Чен Са и известный скрипач Лу Сицин совместно выступают в качестве Посла на ежегодном «Музыкальном фестивале» в Большом Пекинском национальном театре.

Чен Са сотрудничает со многими известными студиями граммпзаписями, где выпущены её студийные альбомы: «Русские сольные произведения», «Концерты Э. Грига и С. Рахманинова», «24 прелюдии Дебюсси», «Впечатления от Ф. Шопена», «Концертный альбом Ф. Шопена для фортепиано». В конце 2008 г. три китайских ведущих пианиста современности Ланг Ланг, Ли Юньди и Чен Са выпустили свои студийные альбомы с записями Концертов Ф. Шопена № 1 *e moll* и № 2 *f moll*. Это событие было отмечено многочисленными рецензиями звукозаписывающих фирм, а также журналами «Граммофон», «BBC Music Magazin».

Чен Са была включена в знаменитую серию «100 великих пианистов двадцатого века» в Токио. В 2010 г., в 200-ю годовщину со дня рождения Ф. Шопена, польское правительство наградило Чен Са «Паспортом искусства

Ф. Шопена» в знак признания ее достижений в области исполнительского искусства с музыкой Ф. Шопена.

Условия Интернета позволяют нам приблизиться к творческой манере Чен Са, где существуют её многочисленные записи. Мы же хотим отметить прежде всего Концерт «*Мазурки*» Ф. Шопена, который дала Са Чен 17 сентября 2015 года в Гилд – Холл (Англия) [You Tube]. [Pianist Ca Chen performs Chopin Guild Hall School of Music and drama].

Для своего сольного концерта из «*Общего Собрания Мазурок*» Ф. Шопена Чен Са избрала 19 разных миниатюр, создав свой объёмный цикл *Мазурок* Ф. Шопена, исполняемый на концерте без перерыва. Внутреннее единство содержания, объединяющая мысль целого говорит о мастерстве и внутренней зрелости исполнительницы, которая вышла на сцену с монографическим концертом.

Интересен тональный план *Мазурок*, которые избрала исполнительница: это в основном минорные тональности, из 19 *Мазурок* – только три в мажорных тональностях. Открывает этот цикл три *Мазурки* в тональности *cis moll* (ор. 6 №2, ор. 30 №4, ор. 63 №4). Это погружение в меланхоличную тональность *фа-минор* наверное, не случайно избрала исполнительница, ей с первых же звуков удалось создать удивительную звуковую атмосферу шопеновской мелодики, прихотливой ритмики и особой интимной доверительности звучания Steinway. В одном интервью Чен Са сказала: «Об этом трудно говорить. В музыке Ф. Шопена есть много тонких вещей. Ф. Шопен может затронуть сердца людей. Самые чувствительные, тонкие и деликатные вещи есть в человеческих эмоциях. Вы должны это иметь в виду» [157]. Общая концепция тонкого эмоционального понимания стиля Ф. Шопена, его трагических интонаций, разнообразия образов можно услышать в *Мазурках* Ф. Шопена в исполнении Чен Са.

Звуковая палитра Чен Са необыкновенно богата оттенкам *piano*, разными градациями *sotto voce*, очень экономно и с большим вкусом только в кульминационных моментах она употребляет звучание *Forte*.

Вызывает восхищение совершенное владение пианисткой темпом *rubato*, которое присутствует в каждой фразе, в кадансах, в осмысленной фразировке, в дыхании между фразами, в импровизационном движении. «Пружина» темпового движения в постоянном напряжении: *accelerando*, *ritardando*, *tenuto* – эти тончайшие переходы от одного темпа к другому происходят естественно и органично на «едином дыхании».

Пианистка в совершенстве владеет *интонированием* мелодической фразы, когда мелодическая фраза приобретает выразительное звучание человеческого голоса, когда слышна интонационная природа сильных и слабых долей фразы, вопроса, ответа, диалога. Эти короткие реплики прекрасно тембрально озвучены в рояле у Чен Са.

Тематический материал басового мелодического голоса у неё всегда удивительно тембрально и интонационно окрашен. При этом очень хорошо слышна полифонизация всей фортепианной фактуры.

Чен Са совершенно заслуженно имеет восторженную прессу у себя на родине и на мировом уровне, как пишут рецензенты: Чен Са «один из ярких исполнителей своего поколения», «зрелое совершенство», «индивидуальное очарование», «сочетает в себе навыки и поэзию» – все эти восторги можно присоединить после прослушанной записи Концерта «Мазурки» Ф. Шопена в Guild Hall, Англия в исполнении Чен Са.

В заключение можно добавить слова из интервью пианистки: «У музыки нет оценок, у каждого исполнителя есть свое понимание музыки, разные периоды, разная среда, разное понимание и восприятие музыки, тогда играемая музыка естественна. У Ф. Шопена есть определенный стиль. Я не хотел бы сравнивать себя с другими исполнителями, потому что у меня есть свой

собственный характерный стиль, и нет никакой сопоставимости, когда вы соединяете исполнителей ...» Примечательна и следующая фраза Чен Са: «Ф. Шопен похож на друга, и я никогда не чувствовала расстояния с ним» [159].

Итак, мы обратились к важнейшему музыкально-теоретическому и эстетическому понятию, имеющему своё происхождение от латинского слова – *intono* – громко произношу. В качестве аналитического материала нами привлечено творчество трёх выдающихся китайских пианистов – Фу Цуна, Ли Юньди и Чен Са.

На их примерах, мы вводим концепцию, в которой проблема интонирования славянской музыки успешно решается представителями иной ментальности благодаря крепкой профессиональной базе, полученной в период обучения и благодаря особым восприимчивым качествам музыкального таланта, успешно развитыми в процессе концертной деятельности Фу Цуна, Ли Юньди и Чен Са.

На их примерах, привлекая записи из YouTube, мы можем досконально проанализировать интонационные пианистические возможности пианистов Фу Цуна, Ли Юньди и Чен Са в области интерпретации музыки Ф. Шопена. Их владение интонационной стороной музыки совершенно и не вызывает никаких сомнений. Музыка Ф. Шопена, в исполнении китайских пианистов Фу Цуна, Ли Юньди и Чен Са показывает, что язык музыки – язык интернациональный. Ф. Шопен помогает людям разных стран и континентов понимать друг друга без слов – на языке музыки.

В культурное пространство Китая активно вошёл **Международный конкурс юных пианистов имени Ф. Шопена (2006–2018)**. Конкурс существует уже 17 лет, он стал важной социальной, культурной и просветительской акцией в Китае. Начало конкурса было положено в 1992 г. в Москве. Международный конкурс юных пианистов имени Ф. Шопена был основан Российской национальной музыкальной ассоциацией юных пианистов в возрасте до 16 лет

при поддержке Московского филиала Ассоциации Ф. Шопена, Министерства культуры России и Правительства Москвы.

На Четвёртом конкурсе имени Ф. Шопена юные пианисты из Центральной консерватории Китая заняли все призовые места, они были высоко оценены международным жюри. Решением Организационного комитета Международного конкурса юных пианистов им. Ф. Шопена следующие конкурсы было решено проводить в Китае.

После консультаций между двумя сторонами, Российский организационный комитет подписал соглашение о сотрудничестве с Центральной консерваторией музыки г. Пекина.

В июле 2005 г. Министерство культуры Китая официально одобрило проведение данного мероприятия. Конкурс получил поддержку со стороны оргкомитетов России и Польши, а также широкую рекламу в СМИ и финансовую поддержку со стороны правительств России и Польши, а также финансовую поддержку со стороны некоторых предприятий и социальных групп Китая.

Пятый юношеский международный конкурс пианистов имени Ф. Шопена проводился с 9 по 17 сентября 2006 года в филиале Высшей школы при Центральной консерватории в Пекине. Это был первый Международный музыкальный молодёжный конкурс, проводимый в Китае.

За годы своего существования (2006–2018 гг.) Международный конкурс юных пианистов имени Ф. Шопена в Китае сформировал чёткую организационную структуру и профессиональную конкуренцию.

Конкурс пользуется высокой репутацией в Китае и за рубежом, о чём свидетельствует расширение географии участников конкурса. В состав жюри конкурса входят известные пианисты из Польши, России, Украины, Германии, Франции, Китая, Южной Кореи и Японии. Во время конкурса члены жюри проводят сольные концерты, открытые уроки и мастер-классы, которые

проходят в Концертном зале Пекина и в Центральной музыкальной консерватории.

В Седьмом Международном конкурсе юных пианистов им. Ф. Шопена приняли участие 25 конкурсантов из Китая, России, Белоруссии, Эстонии, Узбекистана и Японии в возрасте до 16 лет. В состав жюри этого конкурса входили известные музыканты: Михаил Александров, президент Московского общества Ф. Шопена, Святослав Бэлза (Россия), Алексей Соколов (Россия), Клаудия Янг (Малайзия), Клос Чебуро (Уругвай) и Ли Донгмин (Южная Корея). Предварительные, полуфинальные и финальные соревнования проходили в Русском культурном центре в Пекине.

Результаты Седьмого Международного конкурса юных музыкантов имени Ф. Шопена в 2011 г. были следующие: 1 место – Sijin Liang (Лиан Суин) (CHN), Китай; 2 место – Нестерова Анастасия (RUS) Россия; 3 место – Hannmurzin Рустам (RUS). Три пианиста, участвующих в третьем туре: Чжу Ван (CHN), Китай; Шичко Андрей (BLR), Беларусь, Каеи Аяно (JPN) играли фортепианные концерты Ф. Шопена, демонстрируя свои превосходные навыки игры и глубокое понимание фортепианного искусства Ф. Шопена. Вечером 26 мая в Театре Века в Пекине состоялся финал, на котором состоялась церемония закрытия. Первую премию получил китайский пианист Лиан Суин, вторую и третью премию получили соответственно российский и белорусский пианист [156].

Молодёжный конкурс имени Ф. Шопена в Китае продолжает жить, он проводится каждые три года. Исполнительный художественный руководитель в этих конкурсах Юрий Ву Ин, директор конкурса Ли Мин, председатель жюри Катарина Попова-Зендрон (Польша). В состав жюри входили Анджай Ясински (Польша), Шиплин Казалис (Франция), Дэн Чжаои (Китай), Тина Йофи (Латвия), Джон О' Коннор (Ирландия), Марта Сосинская (Польша), Михаил Воскресенский (Россия), Питер Палезин (Польша).

В последних конкурсах Оргкомитет решил разделить конкурсантов на две группы: юношеская и молодежная, то есть, расширились возрастные границы участников. Семнадцатый (2016 г.) и Восемнадцатый конкурсы (2018 г.) проходили в три этапа: предварительный, полуфинальный и финальный. Предварительный этап проходил в Варшаве, приближаясь по своему смыслу и значению к Варшавскому международному конкурсу пианистов им. Ф. Шопена, который проходит уже с 1927 г.

Новая инициатива в Международном конкурсе юных пианистов имени Ф. Шопена в Пекине состоит в новой номинации, которую ввёл Организационный комитет конкурса: «Создание сочинений оригинальной фортепианной музыки в китайском стиле».

Цель введения этой номинации – расширение культурного значения современной китайской музыки. Для этой цели проходят встречи молодых китайских композиторов, им предлагается поиск оригинальных произведений фортепианной музыки в китайском стиле и с китайскими элементами. Лучшие работы китайских композиторов должны исполняться победителями Международного молодежного конкурса имени Ф. Шопена. Так, на концерте победителей Восемнадцатого конкурса после вручения премии Чэнь Жуйчао исполнил «Народные игрушки» композитора Ван Лисана, Цао Кайруи исполнил пьесу «Намоу» композитора Е. Сяоган, дирижер Чэнь Лин, доцент Симфонического оркестра Нинбо и Ти Шуньшунь сыграл Концерт для фортепиано с оркестром Шопена *фа-минор*. В конце концерта участник конкурса Чэнь Сюэхун исполнил «Мазурку» № 24 Ф. Шопена, с восторгом принятой аудиторией [156].

Значение Международного молодежного конкурсов пианистов имени Ф. Шопена в Пекине велико. Важно, что в переполненных залах звучит музыка Ф. Шопена, «великого романтика» и «поэта фортепиано». Для многих исполнителей и слушателей это непосредственное духовное соприкосновение с

высоким этическим и эмоциональным искусством имеет большое жизненное значение. Конкурс находит отличных интерпретаторов музыки Ф. Шопена, что поддерживает систему фортепианного образования в Китае, выявляет и обучает многих юных талантливых китайских пианистов.

Юношеский международный конкурс пианистов имени Ф. Шопена повышает уровень фортепианной педагогики в Китае, содействует развитию китайского музыкального образования, а также способствует карьерному росту юных музыкантов.

Знаменитый пианист Артур Рубинштейн, находясь в своё время на гастролях в Китае, сказал: «Когда вы найдете ключ к магии Ф. Шопена, вы сможете преодолеть все трудности. Мы верим, что молодые пианисты смогут найти волшебный ключ, который сделает этот конкурс важной вехой для вас, чтобы продвигать гениальность и достичь вершины исполнительского искусства, потому что музыка Ф. Шопена понятна всеми людям, как бесконечный духовный источник» [161].

Семнадцатый и Восемнадцатый Международные молодежные конкурсы пианистов имени Ф. Шопена в Пекине превратились в мощную культурную акцию. Конкурсы широко освещались в СМИ, в Интернете. В рамках конкурсов проводились многочисленные культурные мероприятия: концерты «Замечательные и красивые восточные произведения в китайском стиле», «Дни сочинений с музыкой», культурно-коммуникационные поездки «Евразия – Новый Шелковый путь», «Мастера, вступающие в сообщество, участвующие в общественной жизни на территории кампуса», «Международная выставка пианино-арт», представление письменных работ-эссе «Дни музыки» и другие мероприятия. В них сочетались искусство и веселье, использование классической музыки в качестве носителя для распространения культурных и художественных произведений искусства, обогащение культурной жизни людей и подлинная интеграция идеологии и артистизма, специализации и

популяризации, интернациональности и национальности, социальных благ и рынков» [161].

Приведём некоторые свидетельства китайской прессы: «Музыка Ф. Шопена – это великолепное и редкое человеческое духовное богатство, полное национализма и художественного очарования, которое выходит за рамки национальных границ. Творчество Ф. Шопена занимает уникальное и благородное положение в области фортепианного искусства. Независимо от страны или расы, все участники конкурса приняли захватывающую музыку Ф. Шопена как соревновательный и коммуникативный путь в мир музыки и осознали свою ценность в достижении художественных идеалов. Молодые таланты, выявленные в ходе конкурса, и их неустанные усилия также являются выражением «Китайской мечты» [161].

«Этот конкурс должен тесно связать профессиональную и международную сцену с жизнью людей. С одной стороны, конкурс проводится в форме, которую люди любят слышать. С другой стороны, часть музыкальных произведений, отобранных для этого конкурса, происходит от известной музыки Ф. Шопена. Композитор Ф. Шопен – это Интернациональный Ф. Шопен. Такого рода мысли и чувства можно также услышать в его музыкальных произведениях, другие мысли исходят от исполнения музыки Ф. Шопена китайскими пианистами. Этот конкурс идёт от людей, направлен к людям и глубоко укоренен в обществе» [161].

«Как музыкант, Ф. Шопен – патриот, он использовал музыку для создания польской «национальной души» во время кризиса польской нации, так как национальный характер в музыке является наиболее ярким выражением национальной души. Национальный характер мобилизует дух, который наследует историю. Проведение Международного молодежного конкурса пианистов имени Ф. Шопена в Китае является проявлением соединения культур Китая и Запада» [161].

«Таким образом, конкурс основан не только на культурных обменах, но также и на надежде построить мост цивилизационного наследования, общения и инноваций с помощью музыкальной культуры Ф. Шопена. В сердцах и руках молодых людей концепция красоты и наследие искусства будет широко распространяться и передаваться из поколения в поколение. Будет происходить продолжение красоты жизни с эстетической силой, для того, чтобы построить процветающее, демократическое, цивилизованное и гармоничное общество, в котором материальная культура и духовная культура идут рука об руку, и существует мирный и стабильный «гармоничный мир» в эпоху глобализации. Если все люди смогут общаться только на одном языке, то это будет музыка» [161].

Итак, отметим, что Международный юношеский конкурс имени Ф. Шопена, проводимый уже 18 раз в Китае, – чрезвычайно важная культурная инициатива для Китайской страны в целом. Очень многие параметры музыкальной культуры благодаря этому конкурсу пришли в движение или родились заново. Происходит музыкальное образование целой нации, благодаря непосредственно звучащей музыке Ф. Шопена. Благодаря этому конкурсу вовлекаются и приобщаются к фортепианной культуре новые слои детей и юношества китайского общества. При этом растёт пианистическая культура педагогов, которые «в живую» слышат эталонные исполнения музыки Ф. Шопена, когда может происходить педагогический обмен мнениями и впечатлениями от только что прозвучавшего произведения. Музыка Ф. Шопена – «представителя романтического искусства XIX в.», как нами было обозначено в начале диссертации, в культурном поле уже XXI в. – в Китае несёт в себе сильный этический и социальный заряд, она обрывает новыми эстетическими категориями, она понятна на другом континенте, она зовёт к человечности, духовности, любви и миру.

Выводы к первой главе

В главе рассматривались основы реализации исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена в процессе обучения игры на фортепиано в вузах Китая. Материал представлен в трёх параграфах, которые последовательно раскрывают содержание главы. Здесь впервые осуществлена классификация исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена на основе его «Метода методов», отмечается связь с музыкально-педагогическими традициями XIX в. и новаторство для своего времени педагогической системы Ф. Шопена.

Особое внимание в главе уделено теоретико-методическим аспектам в работе над произведениями Ф. Шопена с китайскими студентами в Лоянском педагогическом университете провинции Хэнань на отделении «Музыковедение».

Впервые введено такое понятие как «принцип стадильности» в работе, который формирует у китайских студентов такие важные исполнительские качества как музыкальность, интеллект и артистичность. Введено новое в китайской методике понятие «интонационное прочтение музыкального материала», которое апробировано с китайскими студентами при разучивании произведений Ф. Шопена.

Значительному факту проникновения в китайское современное культурное пространство музыки Ф. Шопена посвящен отдельный параграф данной главы диссертации, где осмысливается исполнительское искусство китайских «звёзд-шопенистов» Фу Цуна, Ли Юньди, Чен Са и значение Международного юношеского конкурса имени Ф.Шопена в Пекина(2006-2018гг.).

Современное культурное пространство Китая многолико и многообразно. Показано, что в сложном вопросе *интонирования* за роялем исполнители из

Китая, лауреаты Международного конкурса им. Ф. Шопена в Варшаве Фу Цун, Ли Юньди, Чен Са демонстрируют свой высокий профессионализм. В тщательном анализе их исполнительских интерпретаций произведений Ф. Шопена можно наблюдать, как они тончайшим образом погружаются в интонационную сферу шопеновской музыки, когда каждый звук, каждый поворот фразы наполнены глубоким смыслом и выразительностью. Мастерство этих пианистов, которые по праву завоевали титулы «шопенистов» мирового уровня, свидетельство того, что мир музыки Ф. Шопена нашёл своё созвучие в китайском культурном пространстве.

Международный юношеский конкурс им. Ф. Шопена в Китае (2006 –2018) большое культурно-просветительское начинание, который благотворно действует на многие параметры китайской жизни: образование, просветительство, педагогику, исполнительство.

Глава II. Совершенствование фортепианной подготовки обучающихся в вузах Китая: внедрение авторской методики обучения игре на фортепиано на основе исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена

2.1. Анализ «Программы курса «Фортепиано» для студентов отделения «Музыковедение» Лоянского педагогического университета провинции Хэнань

Базой внедрения авторской методики обучения игре на фортепиано на основе исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена стал Лоянский педагогический университет, расположенный в городе Лоян, в провинции Хэнань КНР. Университет был основан в 1916 г. и в настоящее время насчитывает более 28000 студентов очной формы обучения. Тридцать лет назад внутри Лоянского педагогического университета был основан Музыкальный институт, который, сейчас насчитывает более 1400 студентов и аспирантов дневной формы обучения.

Следует отметить, что этот университет, как и другие старейшие педагогические вузы Китая, испытал все исторические «повороты», происходившие в стране с 1916г. (момента основания университета) по настоящее время. В литературе, изданной на китайском языке, исторические события, происходившие в Китае в XX в. освещены достаточно полно. Мы сошлёмся на диссертацию Янь Цзе (2019г.) [120], где подробно восстановлена картина возрождения музыкально-педагогического процесса в вузах Китая после «культурной революции». Остановимся на некоторых моментах.

«После завершения культурной революции, с начала 1970-х годов одно за другим стали открываться различные образовательные учреждения, закрытые ранее. Наступил новый курс развития КНР, началось восстановление музыкального образования, и стала внедряться новая концепция обучения. Были восстановлены учебные стандарты для поступающих и выпускников. Сам процесс обучения в консерваториях стал приобретать профессиональные основы подготовки. Пекинская и Шанхайская консерватории снова стали приобретать статус «общекитайских центров фортепианного образования».

Открылось немало новых музыкально-педагогических учреждений. В первую очередь возрождалась уже существовавшая до этого музыкальная система. При консерваториях постепенно восстанавливались кафедры, факультеты музыки. Институты искусств не только открыли специальность «фортепиано», но и начали по этой специальности готовить магистров. Постепенно педагогические университеты и институты появились во всех провинциях Китая, где развивалась специальность «фортепиано».

Постепенно из дисциплины по выбору, предмет «фортепиано» был переведен в самостоятельную дисциплину, а затем и в отдельную специальность. В дальнейшем началась подготовка магистров по специальности «фортепиано» [120, с. 30–31].

Как отмечается в диссертации Янь Цзе, в Китае после «культурной революции» за основу была принята российская система музыкального образования. Таким образом, «Программа по фортепиано» по специальности «музыковедение» в Лоянском педагогическом университете представляет собой государственный нормативный документ, по которому происходит обучение по фортепиано в настоящее время. Приведём «Программу по фортепиано» полностью, чтобы оценить полноту картины музыкально-педагогического процесса в Лоянском педагогическом университете в наши дни.

***Программа курса «Фортепиано» для студентов отделения «музыковедение»
Лоянского педагогического университета***

Код курса: 10104034

Название курса: Курс фортепиано. Направление: Курс профессионального образования

Кредитных часов: 126

Лекций: 112 часов практики / экспериментов: 14

Специальность: Музыкаловедение

Требования: знание теории музыки и фортепиано

1. Цели курса

Основной курс фортепиано открыт для студентов, которые поступили на отделение «музыковедение» (бакалавр) с определенным уровнем игры на фортепиано. В ходе преподавания этого курса студенты будут овладевать навыками, которые им будет давать преподаватель; в основе – индивидуальный принцип обучения, где обращается внимание на основные личностные качества студентов; необходимо систематически осваивать технические приёмы игры на фортепиано, а также расширять знания по теоретическим предметам; необходимо овладеть музыкальными стилями разных композиторов в разные эпохи; необходимо повышать свой профессиональный уровень, иметь педагогические навыки, уметь играть на фортепиано соло и аккомпанемент.

2. Содержание обучения

1. Второй год обучения

Требования к обучению:

На основе первого года обучения продолжать укреплять базовые навыки игры на фортепиано, научиться овладевать различными продвинутыми игровыми навыками, постоянно необходимо улучшать свой пианистический

аппарат, улучшать игровые способности, способность читать с листа и способность мышления при изучении фортепиано. Глубоко понимать роль силы и скорости в игре на фортепиано, а также развивать и улучшать способности учащихся к слуховым суждениям, воспитывать эстетические способности и способности к выразительному, музыкальному исполнению.

Содержание обучения: (ZN)

1) Особое внимание обратить на подбор репертуара, который должен соответствовать уровню подготовки студентов. Целенаправленно выбирайте репертуар, усиливайте обучение основным техническим приёмам и овладевайте правильными игровыми методами.

2) В ответ на распространенный среди студентов феномен «легкая музыка с акцентированными нотами» начните с того, чтобы научить студентов различать качество звука и развивать их способность правильно различать звук и точно использовать звук для формирования музыкального образа.

Требования к учебным произведениям: (справочная библиотека репертуара конкретных учебных произведений)

Первый семестр (18 часов)

Этюды К. Черни ор. 299 (4–5 произведений)

Полифонические произведения. Инвенции 2-х и 3-х голосные инвенции И. С. Баха (1–2 произведения)

Сонаты для фортепиано В. А. Моцарт, Й. Гайдн, (1–2 произведения)

Китайские и зарубежные фортепианные произведения: Базовый курс по фортепиано, том IV (1–2 песни)

Второй семестр (18 часов)

Этюды К. Черни ор. 299 (III и IV части) (4–5 этюдов)

Полифонические произведения И. С. Баха. Инвенции 3-х голосные (1–2 пьесы)

Сонаты для фортепиано В. .А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена 1–2 произведения)

Китайские и зарубежные фортепианные произведения: Базовый курс по фортепиано Том 4 (1–2 песни)

2. Третий год

Требования к обучению:

Укрепите обучение передовым навыкам игры на фортепиано, улучшите возможности всестороннего применения технологий игры на фортепиано и профессиональные навыки фортепианного аккомпанемента. Овладевайте возможностью воплотить стилевые особенности произведений фортепианной музыки разных эпох, разных регионов и разных композиторов, а также научите студентов анализировать, сравнивать и обобщать теоретические суждения о музыке. Всесторонне совершенствуйте навыки игры на фортепиано у студентов, с умением использовать технологии для точной интерпретации музыки, иметь хорошее эстетическое чувство при исполнении фортепианных произведений, быть компетентным для задач вокального и инструментального сопровождения в художественной деятельности, иметь практические способности обучать игре на фортепиано детей и взрослых.

Содержание обучения: (ZN)

1) Точно усвоить, понять и воплотить стилевые характеристики произведений фортепианной музыки разных эпох, разных стран и разных композиторов, а также уделить внимание теоретическому анализу, сравнению и обобщению.

2) Предоставлять студентам возможность выразить свою индивидуальность и позволять студентам выбирать музыкальные произведения для исполнения в соответствии с их личными увлечениями. Студенты должны четко выражать стиль работы в исполнении.

Требования к учебным произведениям: (справочная библиотека репертуара конкретных учебных произведений)

Первый семестр

Этюды ор. 740 (4–5 этюдов)

Полифонические произведения. Инвенции 3-х голосные И. С. Баха (1–2 пьесы)

Сонаты для фортепиано В. А. Моцарт, Л. Бетховен, (1–2 произведения)

Китайские и зарубежные фортепианные произведения Избранные современные зарубежные фортепианные произведения (1–2 пьесы)

Степень, которую необходимо получить в конце семестра: 1) *Этюд* – фортепианный этюд К. Черни ор. 740 или эквивалент этого *Этюда*; 2) Крупная форма – фортепианная *Соната* или эквивалент этой музыки.

Второй семестр

Этюды К. Черни ор. 740 (средняя и последняя часть) (2–3 *Этюда*)

Полифонические произведения И. С. Баха. «Хорошо темперированный клавир». ч. I–II. Прелюдии и фуги (1–2 произведения)

Сонаты для фортепиано В. А. Моцарт, Л. Бетховен (целиком)

Китайские и зарубежные фортепианные произведения. Современные зарубежные фортепианные произведения (1–2 пьесы)

Степень, которую необходимо получить в конце семестра: 1) *Этюд* – фортепианный *Этюд* ор. 740 К. Черни, № 50 или эквивалент этого *Этюда*; 2) Фортепианная *Соната* Л. Бетховена ор. 22 или эквивалент этой музыки.

3. Четвертый год

Требования к преподаванию: в этом учебном году основное внимание уделяется точному пониманию смысла репертуара и правильной интерпретации музыкальных произведений.

Содержание обучения: (ZN)

1) Укрепить обучение продвинутым навыкам игры на фортепиано, улучшить возможности всестороннего применения технологии игры на фортепиано и профессиональные навыки фортепианного аккомпанемента.

2) Научиться проводить теоретический анализ, сравнение и обобщение, всесторонне улучшайте навыки игры на фортепиано, уметь использовать технологии для точной интерпретации музыки и иметь хорошее чувство игры на фортепиано.

3) Уметь выполнять задания по вокальному и инструментальному сопровождению в художественной практике и иметь практические навыки обучения игре на фортепиано.

Требования к учебным произведениям: (справочная библиотека репертуара конкретных учебных произведений)

Первый семестр (стажировка студентов в этом семестре)

Второй семестр

Этюды Ф. Шопена и Ф. Листа(1–2)

Полифонические произведения. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха (1–2 произведения)

Сонаты для фортепиано В. А. Моцарт Л. Бетховен.

Китайские и зарубежные фортепианные произведения. Современные зарубежные фортепианные произведения (1–2 песни)

Степень, которую необходимо получить в конце семестра: 1) *Этюд* – *Этюд № 8* Ф. Шопена или эквивалент этого *Этюда*; 2) Фортепианные *Сонаты* Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. Бетховена – целиком.

3. Таблица распределения времени для каждой учебной единицы

Название учебного блока	Лекции	Практика
Третий семестр	16	2
Четвертый семестр	16	2
Пятый семестр	16	2
Шестой семестр	16	2
Восьмой семестр	16	2
Всего	80	10

4. Организация и методы обучения

1) Этот курс в основном преподается индивидуально. Для 2 человек / сессия / неделя / учебный год.

2) Организовывать коллективные занятия с учебно-исследовательской секцией как единым целым и формировать сильную академическую атмосферу посредством совместных лекций, открытого преподавания, лекций и других форм.

3) Организуйте студенческие концерты по игре на фортепиано каждый семестр и поощряйте студентов проявлять инициативу и участие их в различных художественных мероприятиях, чтобы улучшить практическое владение профессией музыканта.

4) Принять мультимедийный метод обучения как вспомогательный метод обучения игре на фортепиано.

5) Учителя формулируют учебные планы учащихся в соответствии с учебной программой, строго контролируют количество и качество обучения

учащихся, придерживаются стандартов и призывают учащихся серьезно выполнять учебные задания.

б) Реализуйте принцип обучения студентов в соответствии с их способностями к преподаванию, укрепляйте базовую подготовку, расширяйте сферу и закладываете прочный фундамент. Студенты с сильным одобрением и хорошей базой должны полностью раскрыть свои таланты. Отбор работ может выходить за рамки количества учебных планов, а степень работы также может превышать учебный план.

5. Оценка курса и оценка успеваемости

	Оценка / ссылка на оценку	Балл (или процент)	Правила оценивания / оценивания
Состав баллов	Итоговая оценка	60%	Оценка уроков игры на фортепиано имеет свои особенности. Оценка уроков игры на фортепиано должна соответствовать принципу «справедливости и беспристрастности», выставление баллов должно быть разумным и обоснованным, а ученики должны оцениваться одинаково, беспристрастно и объективно. Содержание экзамена: четыре произведения для фортепиано, одна основная экзаменационная работа и три произвольных экзаменационных работы. (Произведения включают: этюды, полифонию, произведения периода барокко, сонату-аллегро, китайскую и зарубежную музыку – любую из них.) При оценке уроков игры на фортепиано используется столбчатая система. В соответствии с реальной ситуацией учащихся, завершающих обучение, столбчатая система подразделяется на пять баллов: 1. 90–98 баллов, выполнить более 95% необходимого содержания обучения в этом семестре, с хорошим тоном, ритмом, скоростью, музыкальным исполнением и методами игры. 2. 80–89 баллов, завершите более 85% требуемого учебного содержания семестра, с хорошим тоном, ритмом, скоростью, музыкальным исполнением и

			методами игры. 3. 70–79 баллов, завершить более 75% требуемого учебного содержания семестра, с хорошим тоном, ритмом, скоростью, музыкальным исполнением и методами игры. 4. 60–69 баллов, завершите более 65% необходимого содержания обучения в этом семестре, с хорошим тоном, ритмом, скоростью, музыкальным исполнением и методами игры. 5. Не удалось (60 баллов или меньше), менее 60% необходимого учебного материала за семестр было выполнено с плохим тоном, ритмом, скоростью, музыкальным исполнением и методами игры.
	Сценическая практика	20%	Каждый студент должен участвовать в сценической практике каждый семестр в соответствии с конкретным выступлением
	Посещаемость	20%	прогулы не могут превышать одну треть учебных часов за семестр, и 2 балла будут вычитаться за каждое отсутствие

6. Рекомендуемые учебники и учебные справочники и литература

Библиография и литература:

[1] К. Черни [Германия]. *Этюд* по свободному владению фортепиано К. Черни 849 [М]. Пекин: Издательство народной музыки

[2] К. Черни [Германия]. *Этюд* К. Черни, соч. 299 [М]. Пекин: Издательство народной музыки

[3] К. Черни [Германия]. *Этюд* 740 [М] по свободному владению фортепиано К. Черни. Пекин: Издательство народной музыки.

[4] Московский [Германия]. Практика фортепианной техники Московского 15 пьес 72 [М]. Пекин: Издательство народной музыки

[5] Ф. Шопен [Польша]. *Собрание Этюдов* Ф. Шопена [М]. Чанша: Хунаньское издательство литературы и искусства

[6] И. С. Бах [Германия]. Коллекция творческой музыки И. С. Баха [М]. Пекин: Народное издательство музыки

[7] И. С. Бах [Германия]. Двенадцать равных темперamentов И. С. Баха [М]. Пекин: Издательство народной музыки

[8] И. С. Бах [Германия]. Французская сюита И. С. Баха [М]. Шанхай: Shanghai Music Publishing House

[9] И. С. Бах [Германия]. Британская сюита И. С. Баха [М]. Пекин: издательство People's Music Publishing House

[10] В. А. Моцарт [Германия]. Собрание *Сонат* В. А. Моцарта для фортепиано [М]. Пекин: Издательство народной музыки

[11] Л. Бетховен [Германия]. Собрание фортепианных *Сонат* Л. Бетховена [М]. Пекин: Издательство народной музыки

[12] Й. Гайдн [Германия]. Собрание *Сонат* для фортепиано Й. Гайдна [М]. Пекин: Издательский дом народной музыки

[13] Хан Линшен, Ли Сяопин, Сюй Фэй, Чжоу Хэцзюнь. Базовый курс игры на фортепиано для педагогического колледжа (3), (4) [М]. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство.

[14] Отделение фортепиано Центральной консерватории. Избранные китайские фортепианные произведения (1), (2), (3) (4) [М]. Пекин: Издательский дом народной музыки

[15] Ф. Шопен [Польша]. Избранные произведения Ф. Шопена для фортепиано (1), (2) [М]. Пекин: Издательство народной музыки

[16] Ф. Лист [Венгрия]. Фортепианные пьесы Ф. Листа [М]. Пекин: Издательский дом народной музыки.

Выводы по изучению «Программы по фортепиано» отделения «музыковедение» Лоянского педагогического университета:

Как показало ознакомление с требованиями «Программы по фортепиано» отделения «Музыковедение» Лоянского педагогического университета отсутствует планомерное изучение 24 гамм в разных тональностях. В результате можно предположить, что:

- у студентов будут существовать пробелы теоретических, технических и практических навыков без знания гамм, которым не уделено внимание в «Программе по фортепиано». Соответственно, китайские студенты не смогут ориентироваться в европейском квартово-квинтовом круге тональностей;
- отсутствие базовых знаний по гаммам влечёт за собой слабую ориентацию в тональностях мажоро-минорной системы;
- отсутствие базовых знаний по гаммам влечёт за собой слабую техническую подготовку в области позиционной игры на фортепиано;
- в «Программе по фортепиано» Лоянского педагогического университета отсутствуют позиции по изучению романтического репертуара XIX века (Ф. Лист, Ф. Шопен, Фр. Шуберт, И. Брамс).

Таким образом, изучение «Программы по фортепиано» в Лоянском педагогическом университете обозначило отсутствие важных моментов в обучении китайских студентов, которые мы попытаемся ликвидировать с помощью авторской методики обучения игре на фортепиано на основе исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена.

2.2. Организация педагогического эксперимента: констатирующий этап

Предварительная диагностическая методика в виде **опроса** дала возможность зафиксировать исходный уровень готовности студентов заниматься по авторской методике. Были розданы опросные листов с целью получения объективной индивидуальной информации о студентах. Опрошено было 80 студентов с различных факультетов Лоянского педагогического университета, которые выразили желание обучаться по экспериментальной методике в фортепианном классе.

Таблица 1

Краткие сведения об организации педагогического эксперимента

Этапы и даты эксперимента		Сведение о студентах		Место проведения
1. Констатирующий этап эксперимента: 02 марта - 16 марта 2020 г. В нём принимали участие 80 студентов с разных факультетов		Факультеты	количество	
		Вокальный	15	Лоянский педагогический университет провинции Хэнань КНР
2. Формирующий этап эксперимента: 01 сентября - 15 декабря 2020 г. В нём принимали участие 20 студентов бакалавриата отделения «музыковедение»		Дирижерский	20	Лоянский педагогический университета
		педагогический	15	Лоянский педагогический университет провинции Хэнань КНР
3. Заключительный этап эксперимента: 5 дней с 16 - 20 декабря 2020 г.		английского языка	10	Лоянский педагогический университет провинции Хэнань КНР

В нём принимали участие 20 студентов бакалавриата отделения «музыковедение»	музыковедение	20	Лоянский педагогический университет провинции Хэнань КНР
---	---------------	----	---

Обоснование основной идеи педагогического эксперимента

При организации педагогического эксперимента мы опирались на «Метод методов» Ф. Шопена [67]. Это первоисточник взят нами как теоретическое обоснование педагогического эксперимента, имеющее базовое значение. В педагогическом эксперименте было осуществлено два направления по изучению педагогических и исполнительских принципов Ф. Шопена: 1. Изучение гамм по его методу (от Ми-мажора); 2. Исполнение наизусть нескольких миниатюр Ф. Шопена, показывающих постижение студентами стилистических особенностей романтической музыки.

Методика Ф. Шопена представляет собой квинтэссенцию пианистического, исполнительского и педагогического опыта Ф. Шопена, музыканта, глубоко понимавшего весь культурный контекст своей эпохи. [113] Ясность, рациональность, предельная объективность сопутствует его методическим запискам. «Поэт фортепиано» ясно видел основные проблемы инструмента и давал вполне рациональные советы по преодолению технических трудностей в овладении им. Некоторые позиции «Метода методов» Ф. Шопена ещё раз подчеркнём.

Один из основных педагогических моментов, на который Ф. Шопен обращал серьёзное внимание – это посадка пианиста за инструментом и положение рук на клавиатуре. «Ф. Шопен на первом же уроке рекомендовал ученикам свободно класть руку на пять клавиш (две белых и три чёрных) – *ми*,

фа #, соль #, ля #, си и определял это положение руки как нормальное исходное» [67, с. 78].

«Занимают место перед клавиатурой так, чтобы можно было достать до двух концов её, не нагибаясь ни в ту, ни в другую сторону; правая нога на большой [правой] педали, демпферы не действуют.

Длинные пальцы займут верхние [чёрные] клавиши. Надо расположить пальцы, прикасающиеся к верхним клавишам по одной линии и то же самое сделать в отношении пальцев, опирающихся на белые клавиши, чтобы по возможности уравнивать рычаги, добиться относительного равенства звукоизвлечения и тем самым придать руке самую удобную, самую естественную закруглённость, соответствующую её строению. Податливость кисти, предплечья как бы помогает руке... округляя её посредством сгибания, придающего необходимую гибкость, которую она не могла иметь при вытянутых пальцах» [67, с. 78].

В этих суждениях Ф. Шопена – рекомендация определённой технической формулы, в которой, по выражению Г. Нейгауза, содержится то «пшеничное зерно», которое даст тысячный урожай... именно с неё надо начинать методику и эвристику фортепианной игры» [73, с. 104]. Ф. Шопен, как отмечали его ученики, много уделял времени в работе над техническим совершенствованием.

В частности, гаммы он рекомендовал изучать различными артикуляционными штрихами, чтобы избежать «всякого напряжения и зажатости, сначала их играть *staccato*, сохраняя полную свободу и гибкость запястья и кисти». Затем, по свидетельству учеников, «Ф. Шопен рекомендовал переходить к лёгкому *portato*, далее к *marcato* (акцентированному *legato*) и, наконец, к настоящему полноценному *legato*, исполняемому в разных темпах и в нюансах *piano* и *forte*. Пальцы при этом Ф. Шопен советовал опускать не спеша, легко, непринуждённо, но точно» [67, с. 80–81].

«Гаммы и арпеджио исполнялись — после достаточно основательной длительной подготовки — быстро и пластично, с помощью гибких боковых перемещений руки, как бы увлекавшей за собой пальцы, пользуясь приёмом *glissando*...» [67, с. 86].

Гаммы со многими знаками Ф. Шопен проходил в первую очередь, постепенно уменьшая количество знаков, самая последняя изучалась гамма *До-мажор*, которую Ф. Шопен считал одной из трудных. В «Советах Ф. Шопена пианистам» есть следующие рекомендации: «Бесполезно начинать учить гаммы на фортепиано с до-мажорной — самой лёгкой для чтения и самой трудной для рук, поскольку в ней нет никакой точки опоры. Следует начинать с той, которая способствует удобному положению руки, предоставляя длинным пальцам чёрные клавиши...» [67, с. 87].

Большое внимание Ф. Шопен уделял в технической работе над гаммами и арпеджио проблеме подкладывания первого пальца, чтобы при этом движении сохранялось одинаковое естественное положение руки. Ф. Шопен рекомендовал: «Подкладывание большого пальца, как и перекладывание других пальцев, производить незаметно, без резкого смещения и толчка руки: подкладывание и перекладывание пальцев облегчается соответствующим движением и наклоном руки (при игре гамм, по мнению Ф. Шопена, особенно важно соблюдать две позиции-1-2-3-4 и 1-2-3- и учиться плавному переходу из одной позиции в другую» [67, с. 83].

Как отмечал Ф. Шопен, аналогичный приём наклона руки необходимо применять при разучивании арпеджио, «с той только разницей, что незаметное подкладывание-перенос первого пальца требует здесь большего наклона (изгиба) руки и ещё более быстрого его перемещения. Рука устанавливается в соответствии с позицией 1-2-3-4 или с позициями 1-2-3- и 1-2-3-4; обратный порядок пальцев для левой руки» [67, с. 83–84].

Подкладывание первого пальца требовало, по мнению Ф. Шопена, скользящее движение кисти над клавиатурой и как можно скорее подводить первый палец к клавише, которую он должен взять. Особое внимание Ф. Шопен обращал на плавное движение руки, при совершенно свободном локте и гибкой кисти, которую надо вести над клавиатурой ровно, легко и непринуждённо, как бы *glissando*.

Взяв на вооружение идею Ф. Шопена по изучению гамм, мы берём главное, что высказал Ф. Шопен, а именно – начало изучение гамм с *ми-мажора* – с самой удобной позиции для руки, а гамму *до-мажор* – изучать последнюю.

Кроме этого общего положения («начинаем от *ми-мажора*»), в «Методе методов» Ф. Шопена нет далее детального раскрытия работы над гаммами, видимо, тогда, как и многое другое в музыкальной педагогике XIX в. проходило «из рук в руки» от учителя к ученику эмпирическим путём. Сегодня, в XXI в. мы взяли на себя смелость развить идею Ф. Шопена, так как «гаммы» – это тот объёмный пласт фортепианной работы, который ещё не исчерпал себя окончательно и таит в себе многочисленные нюансы и возможности к модификации⁹.

На этом основании мы апробируем в данном педагогическом эксперименте свою авторскую методику, модифицируя некоторые положения Ф. Шопена по изучению гамм. Продолжая идеи Ф. Шопена, мы ставим во главу угла принцип методической целесообразности, свободного и гибкого пианистического аппарата, то, о чём Ф. Шопен постоянно напоминал своим ученикам.

⁹ Модификация – (от позднелат. – *Modificatio* – изменение). Видоизменение предмета или явления, не затрагивающее его сущности // Большой Энциклопедический словарь / Гл. ред. А. М. Прохоров. 2-е изд. перераб. и доп. М.: Большая Российская энциклопедия. СПб.: Норинт. 2004. – 1456 с.

Далее, в качестве главного принципа в работе над гаммами, мы ставим **единство аппликатуры**. В связи с этим, гаммы подразделяются нами на *типы* аппликатуры и, соответственно, работа делится на *этапы*. Каждый *этап* объединён не только определённым уровнем трудности, но и *типом* аппликатуры.

Тождество аппликатуры внутри каждого этапа вообще позволяет сэкономить немало времени и сил. Аппликатурные группы гамм делятся нами на две части: гаммы от *белых клавиш* и гаммы от *чёрных клавиш*. Одновременно происходит изучение длинных, коротких и ломаных арпеджио также по аппликатурному принципу в намеченной последовательности тональностей. В нашем педагогическом эксперименте предлагается изучение гамм в такой последовательности: *ми-мажор-ми-минор*, *ля-мажор-ля-минор*, *ре-мажор-ре-минор*, *соль-мажор-соль минор*, *до-мажор*.

- Изучаются гаммы мажорные и одноименные минорных от всех *белых* клавиш, кроме *фа* и *си*.
- Изучаются гаммы *фа-мажор-фа-минор*; *си-мажор-си-минор*. Особое внимание к 4-му пальцу правой и левой руки в гаммообразном движении.
- Изучение гамм от *чёрных* клавиш делится на три группы, так как они имеют разные аппликатурные принципы.
- Изучаются мажорные и минорные гаммы от *чёрных* клавиш: *сib-мажор-сib-минор*; *миb-мажор-миb минор*; *ляb-мажор*.
- Гаммы *Реb-мажор*, *Сольb-мажор*, *миb-минор* составляют другую группу по аппликатурному принципу.
- Гаммы *фа# минор*, *до# минор*, *соль# минор* составляют другую аппликатурную группу (Третья группа).

Такое включение тональностей (казалось бы «в разнобой») имеет свой педагогический смысл, так как, тональный центр, который имеет каждая гамма,

воспитывает и концентрирует слух студента и готовит к слуховому восприятию разных стилей: классического (где широко используется тональная пассажная, гаммообразная техника), романтического стиля (с широким применением разнообразных видов техники: арпеджио, аккорды, гаммы в терцию, сексту и т.п.), а также готовит к восприятию и исполнению музыки XX–XXI вв. – атональной, кластерной, алеаторической, сонорной, где переходы от тонального звучания могут быть очень подвижными, когда исполнитель пользуется, главным образом, слуховой настройкой.

Параллельно с изучением гамм по методу Ф. Шопена проходило изучение миниатюр обязательной сольной программы: *Мазурка g-moll* op. 24 № 1; *Прелюдия A-dur* № 7 op. 28; *Ноктюрн Es-dur* op. 9 № 2 Ф. Шопена. Эта часть работы так же опиралась на положения «Метода методов» Ф. Шопена. Здесь во главу угла ставились вопросы звукоизвлечения, максимально приближённого к клавиатуре «подушечками» пальцев, гибкой кисти, «ведения мелодии» с «элементами выразительной напевности и глубокого чувства»¹⁰, выработка *legato* и певучего звука, с учётом фразировки, педализации, агогики и *tempo rubato*. Музыкальное содержание этих миниатюр осваивалось в комплексе в работе над интонацией.

Констатирующий эксперимент проводился со 02 марта по 16 марта 2020г. в Лоянском педагогическом университете. В констатирующем эксперименте приняло участие 80 студентов с разных кафедр университета: вокальной, дирижёрской, педагогической, музыковедения, английского языка. Диагностическая методика опиралась на элементы наблюдения, опроса, анкетирования, на анализ и изучение полученных результатов. В предварительном **опросе** с помощью раздаточных листов было выявлено сто процентное желание студентов познакомиться с методикой Ф. Шопена. Вторая

¹⁰ Мильштейн Я. И. *Советы Шопена пианистам*. М.: Москва, 1987, с. 39.

группа вопросов (**анкетирование**) была направлена на выявление конкретных знаний по теории музыки (гаммы, тональности квартово-квинтового круга, умение их сыграть на фортепиано) и степень фортепианного владения при чтении нот с листа.

Цель анкетирования: выявить общий музыкальный кругозор студентов, репертуар, которым они владеют, что косвенно позволяет судить о технической подготовке, знание всех мажорных и минорных гамм во всех тональностях, знание гамм и тональностей квартово-квинтового круга. Готовность выучить три миниатюры Ф. Шопена давала возможность проведения педагогического эксперимента в комплексе, что позволяло повысить уровень студентов не только в техническом отношении, но в общем музыкальном постижении романтической музыки.

Вопросы анкеты:

- Сколько лет вы учились играть на фортепиано до поступления в университет?
- Репертуар, который вы хорошо играете?
- Репертуар, которым вы занимаетесь на этом этапе?
- Играете ли вы все мажорные и минорные гаммы?
- Можете ли вы сыграть любую гамму на фортепиано?
- Можете ли вы сыграть гаммообразно весь квартово-квинтовый круг?
- Готовы ли вы выучить несколько миниатюр Ф. Шопена наизусть? (*Мазурка, Прелюдия, Ноктюрн*).

Изучение данных опроса и анкетирования позволило провести анализ результатов по следующим позициям:

- **Показатели** знаний у студентов музыкальной теории и практического владения фортепиано были существенно различными; большинство студентов показало незнание элементарной теории музыки,

незнание гамм и плохое владение фортепиано на уровне 2-3 класса музыкальной школы в России.

- **Параметры** педагогического эксперимента по методу Ф. Шопена предъявляют требования к хорошему техническому и музыкальному владению фортепиано. В программу педагогического эксперимента входит освоение всех гамм по методу Ф. Шопена (от Ми-мажора) и исполнение их в непрерывной цепочке по квартово-квинтовому кругу на время. Это параметр технического владения инструментом.

Другой существенный параметр – музыкальность и выразительность: в процессе изучения гамм студенты изучают 2-3 миниатюры Ф. Шопена, исполняя их наизусть на заключительном этапе эксперимента. Таким образом, в педагогическом эксперименте достигается гармоническое единство технического и музыкально-выразительного постижения метода Ф. Шопена. Это конечный этап педагогического эксперимента, таким каким он должен быть. На этапе констатирующего эксперимента можно было только определить возможности преодоления этого пути индивидуально у каждого студента. Таким образом, были созданы критерии оценки пианистических возможностей студентов.

- **Критерии оценки** в формирующем эксперименте:

высокий уровень – технически свободное владение фортепиано, хорошее чтение нотного текста с листа;

средний уровень – затруднения в техническом владении фортепиано (не владение «позиционной игрой», технически не развитость пальцевой техники, не свободное чтение нот с листа;

низкий уровень – слабое техническое владение фортепиано, не знание гамм, нет понятия «позиционной игры», неумение читать с листа;

неприемлемый уровень – не владеет фортепиано, не знает элементарной теории музыки, не знает гамм, не может читать с листа.

Задания для констатирующего эксперимента:

- ответить на вопросы анкеты, определяющие уровень музыкально-теоретического знания гамм тональностей европейской системы квартово-квинтового круга;
- прочитать «с листа» первое предложение «Прелюдии» № 7 Ф. Шопена.

Таблица 2

Результаты анкетирования 80 студентов разных факультетов Лоянского педагогического университета по уровню владения фортепиано

Уровни владения фортепиано	Характеристика владения фортепиано	Факультеты, принявшие участие в анкетировании во время констатирующего эксперимента	Количество студентов
Высокий уровень	Свободное владение фортепиано, знание гамм, умение читать ноты с листа	Музыковедение	20
Средний уровень	Хорошее владение фортепиано, не знание элементарной теории музыки	Дирижерский	20
Низкий уровень	Плохо владеет фортепиано, не знает элементарной теории музыки	Педагогический	15
		Вокальный	15
Неприемлемый уровень	Не владеет фортепиано,	Английский язык	10
Итого:			80

По предварительному опросу 80 студентов изъявили желание принять участие в педагогическом эксперименте по изучению методики Ф. Шопена. В результате анкетирования и определения уровня владения фортепиано из 80 студентов можно было допустить к дальнейшему проведению педагогического эксперимента только 20 студентов, представляющих отделение «музыковедение» IV курса бакалавриата Лоянского педагогического университета.

Педагогический эксперимент рассчитан на студентов уже хорошо владеющими фортепиано и на знание элементарной теории музыки, связанной с исполнением цепочки гамм по квартово-квинтовому кругу. 60 студентов университета с других факультетов показали неприемлемый уровень для участия в этом эксперименте.

Уровень теоретической подготовки и практического владения фортепиано у студентов отделения «музыковедение» IV курса бакалавриата позволил им принять дальнейшее участие в сложной программе изучения метода Ф. Шопена.

Группа из 20 человек отделения «музыковедение» была примерно одного возраста – от 18 до 23 лет. Уровень подготовки по фортепиано был разнородный: среди них – студенты, которые до поступления в университет обучались 3–4 года, и студенты, которые до поступления в университет занимались 10–12 лет.

В констатирующем эксперименте все студенты отделения «музыковедение» показали разный уровень владения фортепиано, но все обнаружили способность «читать ноты с листа» и знание элементарной теории музыки. Это составило особенность контингента бакалавриата по направлению «музыковедение» Лоянского педагогического университета в отличие от студентов других факультетов.

Другая особенность бакалавриата по направлению «музыковедение» в Лоянском педагогическом университете состояла в том, что в специальности «музыковедение» могли совмещаться две линии подготовки специалиста: педагогическая и исполнительская, которые зависели от базовой подготовки по фортепиано при поступлении в университет.

В результате в группу педагогического эксперимента вошли некоторые студенты очень хорошо владеющие фортепиано, играющие сложные произведения Л. Бетховена, Ф. Листа, Ф. Шопена. 20 студентов были разделены на 2 группы по 10 человек в произвольной форме, составившие контрольную группу «А» и экспериментальную группу «В». В приведённой ниже анкете видны показатели владения инструментом по представленному репертуару. Ответы на вопросы по гаммам также дают объективную картину технического владения фортепиано.

Констатирующий этап эксперимента позволил индивидуально узнать уровень подготовки каждого студента и определить дальнейшую стратегию индивидуальных занятий в формирующем эксперименте по изучению гамм и трёх миниатюр Ф. Шопена: *Мазурки* g-moll № 1 op. 24, *Прелюдии* A-dur № 7 op. 28, *Ноктюрн* Es-dur № 2 op. № 2.

Анкета констатирующего эксперимента 20 студентов IV курса бакалавров отделения «музыковедение» Лоянского педагогического университета: индивидуальные ответы.

Таблица 3

Результаты анкетирования группы студентов в количестве 10 человек группа «А» и «В» в констатирующем эксперименте

Имя	Вопрос 1	Вопрос 2	Вопрос 3	Вопрос 4	Вопрос 5	Вопрос 6
А1. Гуань Мэнцзе	16 лет	«Звуковая поэма»	Л. Бетховен Соната N .23 Op. 57 третья часть Ф. Лист Liebestraum S.	Да, могу играть все мажорные	Да, могу сыграть любую	Нет, не могу

			541 Cazy Calypso op. 8 И. С. Баха No. 13 (3-х голосие)	и минорные гаммы	гамму на фортепиано	
A2. Ге Цзясю	3 года	Й. Гайдн Соната <i>Фа-мажор</i>	Й. Гайдн Соната <i>Фа- мажор</i>	Нет, не могу	Нет, не могу	Нет, не могу
A3. Ли Цзяньнин	3 года	«Разноцветные облака в погоне за луной» (Произведение китайского композитора)	L. Beethoven <i>Соната</i> Op. 13, Вторая и третья часть	Нет, не играю	Нет, не могу	Нет, не могу
A4. Ли Куньи	16 лет	Л. Бетховен. <i>Соната</i> op. 10 № 2 Первая часть	Л. Бетховен Соната № 3 <i>До-мажор</i> Первая часть	Да, играю	Да, могу	Нет, не могу
A5. Сюй Юанди	10 лет	Ф. Шопен. <i>Этюд</i> op. 25 № 11	Ф. Мендельсон Рондо-капричиозо; Л. Бетховен. <i>Соната</i> № 3 <i>до-мажор</i> 1 часть; китайский автор «Река Люян»	Да, играю все гаммы	Да, могу	Нет, не могу
A6. Фань Тиантин	11 лет	Л. Бетховен <i>Соната</i> Op. 13, Первая часть	Ф. Лист Венгерская рапсодия N. 11. Ф. Шопен этюд Op. 25 N. 12	Да, играю все гаммы	Да, могу	Нет, не могу
A7. Хоу Цзюньци	3 года	Китайский композитор «Соловей»	Китайский композитор «Цветы шандандана распускаются красными и красивыми»	играю, но не все	Нет, не могу	Нет, не могу
A8. Чен Минжруй	9 лет	Л. Бетховен. <i>Соната</i> op.2 № 3 Первая часть	Ф. Шуберт <i>Соната</i> № 19 <i>Ля-мажор</i> Моцарт Соната К 545	Да, играю все мажорные и минорные гаммы	Да, могу	Нет, не могу, я не понимаю, что это такое
A9. Чжан Ханьшу	9 лет	В. А. Моцарт. <i>Соната</i> К. 331	Ф. Шопен <i>Этюд</i> op. 10 №1; И. С. Бах Прелюдия и фуга <i>Ре-мажор</i> 1 том «Хорошо темперированный клавир»	Да, играю все мажорные и минорные гаммы	Да, могу сыграть любую гамму	Не могу ответить
A10. Чжан Ци	5 лет	Л. Бетховен . <i>Соната</i> № 23 op. 57 Первая	Сен-Санс <i>Этюд</i> op. 111; Ф. Шопен <i>Этюд</i> op. 10 № 5	Играю, но не все	Затрудня юсь	Нет, не могу

Таблица 4

Имя	Вопрос 1	Вопрос 2	Вопрос 3	Вопрос 4	Вопрос 5	Вопрос 6
Группа В1. Дуан Лиرونг	9 лет	Ф. Шопен <i>Этюд</i> № 4	<i>Соната</i> Л. Бетховена Оpus. 81 а, Партита И. С. Баха	Я играю все 24 гаммы	Да, смогу сыграть любую гамму	Нет, не могу
В 2. Ли Вэйю	4 года	П. И. Чайковский «Июнь. Баркарола» из цикла «Времена года»	К. Черни 740 № 5 и № 8	Играю не все 24 гаммы	Нет, не смогу	Нет, не могу
В 3. Ли Жоян	5 лет	<i>Соната</i> В. А. Моцарта k 311	<i>Соната</i> Э. Грига <i>ми минор</i>	Играю, но не все	Нет, не смогу	Нет, не могу
В 4. Ли Синьтун	10 лет	М. Глинка «Жаворонок»	Венгерская рапсодия № 6 Ф. Листа; Люяньхэ (китайское произведение); Грёзы любви Ф. Листа	Играю, но не все	Нет, не смогу	Нет, не могу
В 5. Ли Цянь	4 года	III часть Патетической <i>сонаты</i> Л. Бетховена	Цветные облака в погоне за луной (произведения Китая) Ф Шопен <i>Этюд</i> № 8	Играю, но не все	Нет, не смогу	Нет, не могу
В 6. Лю Синъюэ	11 лет	<i>Соната</i> Л. Бетховена «Патетическая»	«Прелюдия <i>соль-минор</i> » С. В. Рахманинова, <i>Этюд</i> С. В. Рахманинова ор. 39 № 1, Хорошо темперированный клавиш И. С. Баха, фуга № 17	Да, могу играть	Да, смогу сыграть	Нет, не могу
В 7. Лю Хуэй	6 лет	«Осенняя песня» из цикла «Времена года» П. И. Чайковского	Вальс Ф. Шопена ор. 69 по.1 <i>Соната</i> Л. Бетховена ор. 14 по. 2	Играю, но не все	Нет, не смогу	Нет, не могу
В 8. Оуян Цзюань	3 года	Прелюдия Рахманинова <i>до # минор</i>	К. Дебюсси Ворота Альгамбры Ф. Шуберт Экспромт № 4 Ф. Мендельсон Рондо капричиозо	Нет, не играю	Нет, не смогу	Нет, не могу
В 9. Пан Яньан	3 года	третья часть Патетической <i>сонаты</i> Л. Бетховена	«Счастливая женщина-воин», произведение китайского композитора, К. Черни.ор. 740 № 41	Нет, не все	Нет. Не смогу	Нет, не могу
В 10. Ян Сю	7 лет	«Лунный свет» К. Дебюсси	I часть Патетической <i>сонаты</i> Л. Бетховена, Вальс Ф. Шопена ор. 69 по. 1	Не все	Не знаю	Нет, не могу

В констатирующем эксперименте было проведено индивидуальное анкетирование 20 студентов на знание гамм в процентном отношении представленные в таблице 5.

Таблица 5

Вопросы анкеты	Варианты ответов	Результат
1 вопрос. Сколько лет вы учились играть на фортепиано до поступления в университет?	слабая подготовка – 3-4 года	30% (6 ст.)
	средняя подготовка – 5-6-7 лет	40 % (8 ст.)
	хорошая подготовка – 9-10-11	30 % (6 ст.)
2 вопрос. Играете ли вы все мажорные и минорные гаммы?	нет, не играю	30% (6 ст.)
	играю не все гаммы	45 % (9 ст.)
	играю все гаммы	25 % (5 ст.)
3 вопрос. Можете ли вы сыграть любую гамму на фортепиано?	нет, не могу	30% (6 ст.)
	могу не все гаммы	45 % (9 ст.)
	да, могу все гаммы	25 % (5 ст.)
4 Вопрос. Можете ли вы сыграть гаммообразно весь квартово-квинтовый круг?	нет, не могу	100 % (20 ст.)
	да, могу	0 % (0 ст.)

Как показало анкетирование студентов по владению фортепианным репертуаром на отделении «музыковедение» на констатирующем этапе эксперимента – оно не равномерное: есть продвинутые студенты, играющие сложные произведения, но есть студенты, имеющие минимальную подготовку в 3–4 года до поступления в университет, играющие соответствующий несложный репертуар. Не все студенты знают гаммы. Никто не может сыграть гаммы по квартово-квинтовому кругу, в основном, по причине отсутствия достаточной музыкально-теоретической подготовки по данному вопросу.

Как показала таблица анкетирования до начала формирующего эксперимента в процентном отношении картина получилась следующая: квартово-квинтовый круг не мог сыграть ни один студент из группы в 20 человек. Любую гамму могли сыграть только 5 человек из 20. Эти слабые результаты по изучению гамм мы предполагали при внимательном рассмотрении «Программы по фортепиано» на отделении «музыковедение» Лоянского педагогического университета.

Как уже отмечалось выше, во время проведения констатирующего эксперимента группа в 20 человек была разделена на контрольную (группа «А») и экспериментальную (группа «В»). Разделение на группы было произвольное, т.к. анкетирование показало примерно одинаковый уровень владения фортепиано и знание теории музыки в виде гамм. Каждая группа получила **одинаковое задание:** 1. Выучить 24 мажорные и минорные гаммы и уметь их играть в непрерывной цепочке по квартово-квинтовому кругу. 2. Выучить наизусть три миниатюры Ф. Шопена: *Мазурку g-moll № 1 op. 24, Прелюдию A dur № 7 op. 28, Ноктюрн Es dur № 2 op. 9*. В формирующем эксперименте принимала участие только экспериментальная группа «В». Показатели группы «А» и «В» сравнивались на заключительном этапе педагогического эксперимента.

2.3. Содержание результатов экспериментального исследования: формирующий и заключительный эксперимент

Время проведения формирующего эксперимента с 01 сентября по 15 декабря 2020 г. *Целью формирующего эксперимента* является:

- развитие пальцевой беглости и освобождение пианистического аппарата;
- изучение квартово-квинтового круга тональностей, расширение слуховых и интеллектуальных способностей студентов;
- освоение основных положений европейской теории музыки;
- расширение музыкального кругозора студентов;
- восполнение пробела в базовом пианистическом и музыкально-теоретическом образовании;
- проследить динамику развития технических навыков в игре на фортепиано по «Методу методов» Ф. Шопена
- выучить три миниатюры Ф.Шопена: *Мазурки g-moll op. 28 № 1 Прелюдии A-du № 7 op. 28, Ноктюрна Es-dur № 2 op. 9* и подготовить их к исполнению наизусть на заключительном этапе эксперимента.

В занятиях формирующего эксперимента принимала участие только экспериментальная группа «В» (10 человек). Занятия проходили индивидуально 1 раз в неделю, в малых группах по одному человеку на академический час – 30 минут. По изучению гамм каждый студент получил 5,8 часов учебного времени. На каждом уроке изучались помимо гамм, миниатюры Ф. Шопена. Группа «А» не участвовала в формирующем эксперименте, она присоединилась к группе «В» на заключительном этапе эксперимента. Изучение 24 гамм и трёх

миниатюр Ф. Шопена студенты группы «А» делали самостоятельно, таким образом, на заключительном этапе эксперимента была возможность сравнить результаты обеих групп: работа со студентами по методике Ф. Шопена (группа «В») и самостоятельное овладение полученным заданием (группа «А»).

В разделе 4.2 указаны положения метода Ф. Шопена по изучению гамм, которые мы развиваем и модифицируем, и на этой основе создаём *авторскую* методику по изучению гамм. В её основе лежит принцип единства аппликатуры от *белых* и *чёрных* клавиш, который мы предлагаем изучать поэтапно. В результате нарушается традиционный подход к изучению тональностей квартового-квинтового круга, но при этом развивается индивидуальное ощущение любой тональности, ощущение её тембровой красочности. Группа «В» начинала изучение гамм по методу Ф. Шопена от *Ми-мажора* и одноименного минора *ми-минор*. Последовательность изучения гамм делилась на несколько этапов. Занятия по изучению гамм были разделены на этапы. Порядок изучения гамм от белых клавиш ***первого этапа***: *ми-мажор-ми-минор, ля-мажор-ля-минор, ре-мажор-ре-минор, соль-мажор-соль минор-до-мажор-до минор* в прямом движении в 4 октавы. В основе этого этапа лежало изучение аппликатурной последовательности в медленном и среднем темпе в штрихе *non legato*, *staccato* и *legato*, в динамике *forte* и *пиано*, *crescendo* и *diminuendo*. Параллельно каждая гамма изучалась в комплексе аккордов с их обращениями, с малыми и большими арпеджио. Особое внимание обращалось на освоение аппликатуры, плавного поворота кисти при замене пальца, точного прикосновения к клавише «подушечкой» пальца. Аппликатуру от *белых клавиш* предлагалось выучить студентам по аппликатурной таблице 6.

Таблица 6

Аппликатурная таблица

Гаммы	Аппликатура		Положение 4-го пальца	
	Левая рука	Правая рука	Левая рука	Правая рука
Мажорные и минорные от всех белых клавиш, кроме <i>фа</i> и <i>си</i>	5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1	1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1(5)	На II ступени	На VII ступени
Фа мажор, фа минор	5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1 (стандартная)	1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1(4) (нестандартная)	На II ступени	На IV ступени
Си мажор, си минор	4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1 (нестандартная)	1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1(5) (стандартная)	На IV ступени	На VII ступени

П р и м е ч а н и е. В гаммах от *фа* и *си* в прямом движении 1-е пальцы правой и левой руки совпадают.

При выучивании гамм от белых *клавиш* возникла проблема выучивания точной аппликатуры, которая должна содействовать формированию правильной позиции руки на клавиатуре фортепиано. Позиционная игра – один из элементов технического овладения фортепиано. Метод Ф. Шопена позволял учить аппликатуру гамм в единообразии пальцевых движений, в комплексе знакомства с разными тональностями, что способствуют более быстрому запоминанию «моторики» пальцевой техники. Помимо изучения гамм от *белых клавиш* на этом этапе была поставлена задача перед студентами знакомство с *Прелюдией A-dur № 7* Ф. Шопена. В этой работе со студентами была апробирована авторская методика *стадиальности* работы над произведениями Ф. Шопена (см. Гл. II параграф 2, статью автора диссертации [112]). Изучение авторского текста – начальный этап работы над этим известным произведением Ф. Шопена. Эта миниатюра состоит из двух повторяющихся предложений, каждое по 8 тактов. Трудности, с которыми столкнулись студенты – однотипные: прежде всего исполнение точного мелодического рисунка ритма восьмой ноты с точкой; затем уже поиск особой звуковой атмосферы, в ритме

медленного, мечтательного вальса. «Поиск звука» на фортепиано происходил с каждым студентом индивидуально, прорабатывался каждый мотив, затем фраза. Приходилось добиваться певучего прикосновения каждого пальца «подушечкой», мягкой, на абсолютно свободной руке. Постепенно задача усложнялась с прибавлением правой педали. Здесь надо было объяснять значение правой и левой педали, «прямой» и «запаздывающей».

Второй этап формирующего эксперимента был посвящён изучению гамм *фа-мажор-фа-минор, си-мажор-си-минор*. Здесь также важен был аппликатурный принцип, связанный с положением на клавиатуре 4-го пальца. Студентам предлагалось выучить аппликатурную таблицу № 6. Играть эти гаммы в разнообразии артикуляционных штрихов и динамики, аккорды с обращениями, длинные и короткие арпеджио.

Третий этап формирующего эксперимента был посвящён изучению гамм от **чёрных клавиш**:

сib-мажор-сib-минор; мib-мажор-мib минор; ляb-мажор.

Таблица 7

Аппликатурная таблица

Гамма	Аппликатура	
	Левая рука	Правая рука
Си-бемоль мажор	3, 2, 1, 4, 3, 2, 1	2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4
Си-бемоль минор	2, 1, 3, 2, 1, 4, 3	2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4
Ми-бемоль мажор	3, 2, 1, 4, 3, 2, 1	2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3
Ля-бемоль мажор	3, 2, 1, 4, 3, 2, 1	2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4

П р и м е ч а н и е. Во всех гаммах этого этапа 4-й палец в правой руке играет ноту *си-бемоль*, а в левой — ноту, соответствующую последнему ключевому знаку данной тональности.

На этом этапе формирующего эксперимента происходило изучение гамм с принципиально другой аппlikатурой, освоение аппlikатурной таблицы № 7, повторение требований обозначенных ранее: игра гамм в медленном и среднем темпе в штрихе *non legato*, *staccato* и *legato*, в динамике *forte* и *пиано*, *crescendo* и *diminuendo*. Параллельно каждая гамма изучалась в комплексе аккордов с их обращениями, с малыми и большими арпеджио. Студенты к этому этапу уже знали наизусть *Прелюдию № 7* Ф. Шопена. Мы ввели на этом этапе понятие игры *tempo rubato* (см. Главу II, параграф 2.3 диссертации). Особую сложность в *Прелюдии № 7* Ф. Шопена имело исполнение ритмичного аккомпанеента на $\frac{3}{4}$ в левой руке с мелодическим интонированием в правой руке. У студентов возникала проблема в этой *Прелюдии* играть примитивно «в такт». Студентам предлагалось «дослушивать» звучание половинных нот, не торопить их, играть спокойно и мягко – эта проблема на индивидуальных занятиях постепенно нивелировалась. В конечном итоге, было достигнуто нужное звучание фортепиано, отвечающее характеру и образу этой музыки. На этом этапе констатирующего эксперимента было дано следующее задание: разобрать текст *Мазурки g –moll № 1 op. 28* Ф. Шопена.

Четвёртый этап формирующего эксперимента имел следующее задание для студентов: изучение гамм *Ре b мажор*, *Соль b мажор*, *ми b минор* в прямом движении в 4 октавы; освоение новой аппlikатуры. Однотипная аппlikатура облегчала работу пальцев, помогала музыкальной памяти, создавала возможности «беглого» движения пальцев в другой позиции на свободной, «не зажатой» руке. Были повторены предыдущие задания по изучению гамм: играть их в разнообразии артикуляционных штрихов и динамики, аккорды с обращениями, длинные и короткие арпеджио. Было предложено изучение аппlikатурных принципов по таблице 8.

Таблица 8

Гамма	Аппликатура	
	Левая рука	Правая рука
Ре-бемоль мажор	3, 2, 1, <u>4, 3, 2</u> , 1	2, 3, 1, <u>2, 3, 4</u> , 1
Соль-бемоль мажор	<u>4, 3, 2</u> , 1, 3, 2, 1	<u>2, 3, 4</u> , 1, 2, 3, 1
Ми-бемоль минор	2, 1, <u>4, 3, 2</u> , 1, 3	2, 1, <u>2, 3, 4</u> , 1, 2, 3

Примечание. Во всех гаммах этого этапа есть группа из трех черных клавиш, которая играется 2, 3-м и 4-м пальцами.

На этом этапе формирующего эксперимента началось изучение *Мазурки g-moll № 1 op. 24*, при обязательном повторении *Прелюдии № 7 A –dur op. 28 Ф. Шопена*. При работе над Мазуркой Ф. Шопена нами был также использован принцип *стадиальной* работы. Начальный этап – изучение нотного текста *Мазурки* Ф. Шопена. При этом вставляли вопросы постижения музыкальной формы этого произведения. Был проведён в малых студенческих группах (4-5 человек) аналитический разбор музыкальной формы *Мазурки g-moll*. Студенты выяснили, что *Мазурка g-moll* представляет собой сложную трёхчастную форму, контрастных по музыкальному образу разделов: первое проведение (16 тактов) в ритме медленного, меланхоличного вальса (*g-moll*), второе, контрастное и более энергичное проведение – в тональности *B-dur*, затем снова возвращение в исходную тональность *g-moll*. Краткая средняя часть в тональности *Es-dur (con anima* – авторское указание) вносит элемент народного праздника – это воспоминание о Родине. Мажорные, лихие интонации быстро заканчиваются, и вновь звучит щемящая, первоначальная тема с меланхоличной мелодией медленного вальса. Тщательное изучение нотного текста и музыкальной формы помогло студентам осмыслить содержание этой

миниатюры. Следующий этап *стадиальной* работы над *Мазуркой* Ф. Шопена касался *tempo rubato*, обозначенного в нотах самим композитором. Вся *Мазурка g-moll* построена на принципе *tempo rubato*, где левая рука пианиста держит ритмично медленный темп, а правая рука достаточно свободно интонирует мелодию. Мелодия и аккомпанемент образуют здесь тонкие полифонические линии, которые требуют от исполнителя ощущения разных «пластов» фактуры. Далее с китайскими студентами была проведена работа над интонацией, и выразительностью исполнения отдельных линий правой и левой руки: так как в музыке есть интонационная тонкость «вопросов-ответов» женского и мужского голоса, когда «дослушивание» и «лёгкое «зависание» при всех переходах, создаёт особую изысканную и прихотливую ритмику этой миниатюры.

После изучения *Прелюдии № 7 A –dur* Ф. Шопена, работа над *Мазуркой g-moll* представила более сложную работу в педагогическом и методическом плане. Это касалось многих факторов: перед студентами стояли сложные звуковые задачи. Многие из них не понимали тонкости и изысканности этой музыки, пытались играть «танцевально» точно «в такт». Благодаря показу на фортепиано автором педагогического эксперимента и активизации слухового опыта у студентов был ликвидирован этот недочёт. Постоянное обращение к слуховому опыту студентов, просьбам преподавателя к внимательному «прослушиванию» всей фактуры у студентов были успешно решены проблемы с педализацией. Студентам предлагалось использовать «прямую» и «запаздывающую» педаль, что на заключительном этапе педагогического эксперимента было успешно выполнено.

Пятый этап формирующего эксперимента: изучение гамм по чёрным клавишам

Таблица 9

Гаммы *фа-диез минор, до-диез минор, соль-диез минор*

Гамма	Левая рука		Правая рука	
	Гаммы мелодическая вверх и гармоническая	Гамма мелодическая вниз	Гармоническая гамма	Мелодическая гамма
Фа-диез минор	4, 3, 2, 1, 3, 2, 1		2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4	↑ 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1 ↓ 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4
До-диез минор	3, 2, 1, 4, 3, 2, 1		2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4	↑ 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1 ↓ 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4
Соль-диез минор	3, 2, 1, 4, 3, 2, 1	2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3	2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4	

Эта последняя группа тональностей, которая позволила также объединить гаммы по принципу аппликатурного единства. После тщательного изучения различных аппликатурных принципов от *белых* и *чёрных* клавиш, был осуществлён переход к исполнению всего квартово-квинтового круга, как фактора объединяющего все тональности в единый музыкальный комплекс. Студентам предлагалось осуществить единство тональностей в системе длинных арпеджио, затем аккордов с обращениями, и в завершении – игра гамм по кругу сначала в две октавы, затем в четыре октавы.

На этом этапе эксперимента студентам было предложено ознакомиться с *Ноктюрном Es-dur* Ф. Шопена. Предварительное знакомство с этим произведением было осуществлено на групповом занятии: присутствовала вся группа «В» из 10 человек. Сначала был прослушан *Ноктюрн* в исполнении руководителя педагогического эксперимента, затем был рассказ руководителя со студентами, где приводились воспоминания ученика В. Ленца (1873) о работе самого Ф. Шопена над этим произведением [62, с. 244]. По мнению Ф. Шопена, этот *Ноктюрн* похож на вокальное произведение, где правая рука

выполняет роль солиста: сопрано или тенора, а левая рука должна изображать хор гитар. Ф. Шопен хотел, чтобы его ученики учили этот *Ноктюрн* сначала каждой рукой отдельно, а партию левой руки исполняли двумя руками, именно так, чтобы каждый приходящийся на каждую восьмую в басу (12/8) аккорд производил впечатление хора гитар. Когда бас, исполняемый в такой манере двумя руками, устанавливался и звучал совершенно правильно, но в *piano* и в строгом темпе в абсолютно регулярном движении *Allegretto*, не теряя триолей (12/8), тогда можно было доверить это изложение одной левой руке, разрешая вступить в верхнем голосе певцу – «тенору».

Эти рекомендации Ф. Шопена были транслированы китайским студентам в педагогическом эксперименте при разучивании *Ноктюрна*. Особый интерес составило для них совмещение двух рук на аккордовое сопровождение. Отдельная пульсация гармонии, её «разучивание», которую требовал Ф. Шопен от своих учеников, на практическом опыте дала эффект для китайских студентов: она освобождала, прежде всего, правую руку от прямолинейной игры «в такт». Но здесь, имелась своя тонкость: в некоторых моментах этого *Ноктюрна*, есть изменения гармонии внутри каждой четверти, и не представляется возможным играть «в такт» по вертикали; правая рука оказывается «в свободном полёте» относительно левой руки. Здесь вступает в силу понятие импровизационного, свободного движения правой руки относительно гармонии в левой руке. В кадансе Ф. Шопен обозначил *rallentando*, где нарушенная симметрия рук восстанавливается, правая и левая рука играют *zusamen* (вместе), логично и гармонично завершают правой рукой проведение темы *Ноктюрна* перед второй вариацией. Второе проведение темы *Ноктюрна* традиционно играется более свободно и даже импровизационно, с интонационными «расширениями» и «зависаниями». Завершается *Ноктюрн* каденцией-импровизацией, где *tempo rubato*, и принцип свободной

импровизации заключают «полный союз» в романтическом духе. В работе с китайскими студентами в педагогическом эксперименте были учтены все тонкости шопеновского текста. В индивидуальной работе с китайскими студентами помогал принцип *стадиальности*: сначала медленного погружения в мир музыки Ф. Шопена, затем, проработка отдельных гармонических, фактурных моментов в левой руке, затем, отдельная работа над звуком и интонационной выразительностью мелодической линии в правой руке. При работе с китайскими студентами во время педагогического эксперимента были использованы уникальные методические указания самого Ф. Шопена, которые, оказали положительное влияние на получение конечного результата на заключительном этапе эксперимента. 10 студентов группы «В» максимально приближённо подошли к исполнению шопеновской музыки, наполненные эмоционально и подготовленные профессионально, при этом каждый студент показал свою индивидуальность.

Контрольный эксперимент проводился в течении 5 дней с 16 по 20 декабря 2020 г. В контрольном эксперименте участвовало 2 группы: контрольная группа «А» и экспериментальная группа «В». Было проведено индивидуальное прослушивание следующих заданий каждого студента: 1. Игра «по заданию» на выбор любой гаммы, аккорды, арпеджио. 2. Игра «цепочки гамм» по кварто-квинтовому кругу. 3. Был проведён конкурс на самое быстрое исполнение «цепочки гамм» по кварто-квинтовому кругу. 4. В завершении участники в контрольном эксперименте в группе «В» исполнили наизусть три миниатюры Ф. Шопена: *Мазурка g-moll*, *Прелюдия A-dur* № 7, *Ноктюрн Es-dur*; участники группы «А», для которых миниатюры Ф. Шопена были самостоятельным разучиванием, смогли исполнить только одно произведение Ф. Шопена – *Прелюдию* № 7 A-dur.

Оценочные требования по следующим заданиям: 1) игра любой заданной гаммы; 2) игра цепочки гамм по кварто-квинтовому кругу.

- игра в быстром темпе с правильной аппликатурой любой заданной гаммы –10 баллов
- игра в среднем темпе любой гаммы с правильной аппликатурой – 8 баллов;
- игра медленно с ошибками в аппликатуре – 4 балла;
- Игра всего квартово-квинтового круга «в цепочке гамм» в быстром темпе –10 баллов;
- Игра всего квартово-квинтового круга в среднем темпе –7 баллов;
- Игра всего квартово-квинтового круга в медленном темпе – 4 балла;
- Исполнение трёх миниатюр Ф. Шопена наизусть– 10 баллов

В *контрольном* этапе эксперимента каждый студент из группы «А» и группы «В» играл все 24 гаммы по квартово-квинтовому кругу в непрерывном движении без перерыва. Проверка результатов *контрольного* этапа составила 1.1 академических часов. Основной вид контроля по изучению гамм: индивидуальная проверка знаний мажорных и минорных гамм по квартово-квинтовому кругу. В контрольном эксперименте участвовало 20 студентов, составляющих группы «А» и «В». Игра квартового-квинтового круга оценена индивидуально в баллах и зафиксирована во временном отношении. Был

проведён конкурс на самое быстрое исполнение «цепочки гамм». В заключении педагогического эксперимента исполнялись наизусть миниатюры Ф. Шопена.

Таблица 10 индивидуального исполнения студентами квартово-квинтового круга на время, группы «А» и «В»

		Дуан Лир онг	Ли Вэйю,	Ли Жоян	Ли Синьту н	Ли Цянь	Лю Синьюэ	Лю Хуэй	Оуян Цзюан ь	Пан Яньан	Ян Сию
этап I.	Ми- мажор	09"35"	09"21"	07"63"	08"67"	08"34"	08"85"	08"11"	07"97"	09"49"	09"56"

	<i>ми-минор</i>	09"25"	08"93"	07"72"	08"51"	08"30"	08"84"	08"08"	08"03"	09"45"	09"50"
	<i>Ля-мажор</i>	09"23"	08"90"	07"69"	08"61"	08"20"	08"88"	08"02"	08"03"	09"35"	09"51"
	<i>ля-минор</i>	09"22"	08"88"	07"67"	08"59"	08"38"	08"79"	07"79"	07"98"	09"28"	09"63"
этап 2.	<i>Ре-мажор</i>	09"11"	08"84"	07"57"	08"58"	08"20"	08"88"	07"64"	07"95"	09"29"	09"51"
	<i>ре-минор</i>	08"91"	08"84"	07"61"	08"59"	08"21"	08"78"	07"84"	07"86"	09"27"	09"49"
	<i>Соль-мажор</i>	08"78"	08"60"	07"54"	08"55"	08"36"	08"69"	07"62"	07"93"	09"32"	09"47"
	<i>соль-минор</i>	08"68"	08"75"	07"68"	08"60"	08"25"	08"73"	07"67"	07"90"	09"27"	09"57"
	<i>До-мажор</i>	08"66"	08"89"	07"59"	08"66"	08"28"	08"80"	07"66"	07"84"	09"24"	09"48"
	<i>до-минор</i>	08"54"	08"84"	07"62"	08"63"	08"22"	08"79"	07"45"	07"98"	09"21"	09"60"
этап 3.	<i>Фа-мажор</i>	08"67"	08"83"	07"67"	08"56"	08"17"	08"76"	07"56"	07"95"	09"32"	09"50"
	<i>фа-минор</i>	08"60"	08"85"	07"66"	08"52"	08"27"	08"77"	08"04"	08"08"	09"30"	09"57"
	<i>Си-мажор</i>	08"46"	08"70"	07"62"	08"51"	08"26"	08"79"	07"70"	07"90"	09"24"	09"49"
	<i>си-минор</i>	08"41"	08"87"	07"53"	08"37"	08"24"	08"66"	07"79"	07"95"	09"22"	09"48"
этап 4.	<i>Реб-мажор</i>	08"63"	08"78"	07"53"	08"28"	08"14"	08"87"	07"74"	07"98"	09"20"	09"47"
	<i>Сольб-мажор</i>	08"59"	08"68"	07"45"	08"31"	07"98"	08"63"	07"78"	07"87"	09"13"	09"33"
	<i>миб-минор</i>	08"58"	08"55"	07"41"	08"22"	08"05"	08"58"	07"67"	07"83"	09"10"	09"40"
этап 5.	<i>Сиб-мажор</i>	08"42"	08"81"	07"23"	08"31"	08"10"	08"62"	07"58"	07"85"	09"17"	09"38"
	<i>сиб-минор</i>	08"44"	08"63"	07"46"	08"34"	08"13"	08"61"	07"51"	07"92"	09"29"	09"20"
	<i>Миб-мажор</i>	08"53"	08"63"	07"45"	08"33"	08"05"	08"63"	07"48"	07"84"	09"19"	09"34"
	<i>Ляб-мажор</i>	08"33"	08"57"	07"61"	08"32"	08"08"	08"66"	07"64"	07"80"	09"16"	09"15"
этап 6.	<i>фа #-минор</i>	08"30"	08"78"	07"40"	08"24"	08"07"	08"58"	07"62"	07"79"	09"20"	09"16"
	<i>до #-минор</i>	08"33"	08"35"	07"44"	08"20"	08"09"	08"61"	07"57"	07"88"	09"17"	09"11"
	<i>соль #-минор</i>	08"43"	08"55"	07"38"	08"19"	08"05"	08"57"	07"55"	07"89"	09"15"	09"08"
Заключительный этап: играть весь квартово-квинтовый круг.		<u>03' 27"47</u>	<u>03' 32"58</u>	<u>03' 25"40</u> 3-е место	<u>03' 34"17</u>	<u>03' 25"17</u> 2-е место	<u>03' 33"60</u>	<u>03' 08"98</u> 1-е место	<u>03' 26"42</u>	<u>03' 37"93</u>	<u>03' 36"04</u>
ИТОГО:		11 уроков 5.5 час	12 уроков 6 час	10 уроков 5 час	12 уроков 6 час	11 уроков 5.5 час	13 уроков 6.5 час	10 уроков 5 час	11 уроков 5.5 час	13 уроков 6.5 час	13 уроков 6.5 час
	Гуань Мэнцзе	Ге Цзясю	Ли Цзяньн	Ли Куньи	Сюй Юанди	Фань Тианти	Хоу Цзюнь	Чен Минжр	Чжан Ханьш	Чжан Ци	

			ин			н	ци	уй	у	
<i>До-мажор</i>	09°80′″	10°56′″	10°34′″	09°73′″	11°13′″	10°87′″	10°04′″	09°06′″	09°01′″	09°29′″
<i>ля-минор</i>	09°16′″	10°87′″	11°00′″	09°38′″	10°55′″	10°04′″	09°41′″	09°06′″	08°40′″	09°38′″
<i>Фа-мажор</i>	08°26′″	09°46′″	10°42′″	09°36′″	09°88′″	10°47′″	09°91′″	09°06′″	08°16′″	08°78′″
<i>ре-минор</i>	08°47′″	10°02′″	10°40′″	09°15′″	10°18′″	09°78′″	09°37′″	08°78′″	08°01′″	08°64′″
<i>Сиб-мажор</i>	08°19′″	10°08′″	10°42′″	08°94′″	10°24′″	09°83′″	09°96′″	09°51′″	08°08′″	08°92′″
<i>соль-минор</i>	08°17′″	09°89′″	10°50′″	09°24′″	10°21′″	09°91′″	09°65′″	09°04′″	08°34′″	08°83′″
<i>Миб-мажор</i>	08°16′″	09°23′″	10°23′″	09°24′″	10°13′″	09°75′″	09°81′″	09°08′″	08°04′″	08°79′″
<i>до-минор</i>	08°23′″	09°46′″	10°74′″	09°09′″	10°47′″	09°81′″	09°56′″	08°95′″	08°02′″	08°90′″
<i>Ляб-мажор</i>	08°24′″	09°51′″	10°31′″	09°22′″	10°38′″	09°78′″	09°48′″	08°86′″	08°11′″	08°90′″
<i>фа-минор</i>	08°16′″	09°83′″	10°32′″	09°40′″	10°56′″	09°98′″	09°88′″	09°02′″	07°87′″	08°78′″
<i>Реб-мажор</i>	08°09′″	09°01′″	10°24′″	09°56′″	10°48′″	09°68′″	09°29′″	09°33′″	08°08′″	09°29′″
<i>сиб-минор</i>	08°27′″	09°05′″	10°15′″	09°66′″	10°07′″	09°72′″	09°26′″	08°93′″	08°11′″	09°03′″
<i>Сольб-мажор</i> (= <i>Фа #</i> - <i>мажор</i>)	07°92′″	08°77′″	09°81′″	09°08′″	09°88′″	09°93′″	09°30′″	09°08′″	08°14′″	08°94′″
<i>миб-минор</i> (= <i>ре #</i> - <i>минор</i>)	08°02′″	09°96′″	09°96′″	09°41′″	10°08′″	09°74′″	09°39′″	09°06′″	08°19′″	08°84′″
<i>Си-мажор</i>	08°17′″	09°05′″	10°05′″	09°38′″	10°26′″	09°67′″	09°30′″	09°09′″	07°93′″	08°72′″
<i>соль #</i> - <i>минор</i>	08°17′″	09°26′″	10°58′″	09°53′″	10°50′″	09°73′″	09°51′″	09°42′″	08°07′″	08°78′″
<i>Ми-мажор</i>	08°43′″	09°15′″	10°08′″	09°30′″	09°90′″	09°72′″	09°87′″	09°05′″	08°19′″	08°73′″
<i>до #</i> - <i>минор</i>	08°30′″	09°21′″	10°21′″	08°91′″	10°31′″	10°14′″	09°34′″	08°98′″	08°26′″	08°94′″
<i>Ля-мажор</i>	09°10′″	10°34′″	10°54′″	09°12′″	10°32′″	09°58′″	09°58′″	08°94′″	08°23′″	08°92′″
<i>фа #</i> - <i>минор</i>	08°55′″	10°36′″	10°12′″	09°47′″	10°27′″	09°58′″	10°03′″	09°68′″	08°45′″	09°05′″
<i>Ре-мажор</i>	09°12′″	09°41′″	11°09′″	09°45′″	10°12′″	09°88′″	09°68′″	09°28′″	08°54′″	08°88′″
<i>си-минор</i>	09°40′″	10°01′″	10°16′″	09°49′″	10°30′″	09°78′″	09°93′″	08°98′″	07°86′″	08°81′″
<i>Соль-мажор</i>	09°02′″	10°44′″	10°62′″	09°48′″	10°28′″	10°11′″	09°96′″	09°12′″	08°44′″	08°94′″
<i>ми-минор</i>	09°31′″	09°49′″	10°03′″	09°37′″	10°22′″	09°89′″	09°65′″	09°28′″	08°36′″	08°84′″
<i>До-мажор</i>	09°65′″	10°32′″	10°22′″	09°63′″	11°09′″	10°78′″	10°00′″	09°02′″	09°00′″	09°22′″
<i>ля-минор</i>	09°53′″	10°17′″	10°40′″	09°21′″	10°45′″	10°01′″	09°34′″	09°02′″	08°34′″	09°28′″
<i>До-мажор, ля-минор</i>	16°51′″	17°78′″	19°25′″	18°06′″	20°08′″	18°48′″	18°16′″	18°13′″	15°45′″	17°55′″
<i>Фа-мажор ре-минор</i>	15°69′″	17°29′″	19°21′″	17°88′″	19°84′″	19°24′″	18°98′″	17°72′″	15°29′″	17°02′″
<i>Сиб-мажор соль-минор</i>	15°33′″	17°92′″	18°94′″	17°33′″	19°87′″	19°19′″	18°40′″	17°79′″	15°35′″	17°11′″
<i>Миб-мажор до-минор</i>	15°80′″	18°01′″	19°20′″	17°47′″	19°86′″	18°83′″	17°98′″	16°98′″	15°28′″	16°98′″
<i>Ляб-мажор фа-минор</i>	15°62′″	18°11′″	18°77′″	17°36′″	19°66′″	18°96′″	18°40′″	17°79′″	15°46′″	17°04′″
<i>Реб-мажор сиб-минор</i>	15°02′″	18°19′″	18°66′″	17°15′″	19°55′″	19°51′″	18°43′″	17°31′″	15°67′″	17°36′″
<i>Сольб-мажор миб-минор</i> (= <i>Фа #</i> - <i>мажор ре #</i> - <i>минор</i>)	14°80′″	17°89′″	18°77′″	17°31′″	19°48′″	19°21′″	18°45′″	17°31′″	15°46′″	17°27′″

<i>Си-мажор</i> <i>соль #-</i> <i>минор</i>	15"64"	17"42"	18"98"	17"71"	19"36"	19"12"	18"65"	17"60"	15"25"	17"07"
<i>Ми-мажор</i> <i>д о#-минор</i>	15"72"	17"89"	18"55"	17"57"	19"47"	18"76"	18"76"	17"49"	15"24"	16"94"
<i>Ля-мажор</i> <i>ф а#-минор</i>	15"81"	18"39"	19"41"	18"45"	19"95"	18"74"	18"47"	17"62"	15"47"	16"82"
<i>Ре-мажор</i> <i>си-минор</i>	15"77"	17"87"	19"86"	18"32"	19"98"	19"18"	18"02"	18"48"	15"21"	16"98"
<i>Соль-</i> <i>мажор</i> <i>ми-минор</i>	15"91"	17"93"	19"00"	19"36"	19"96"	19"06"	18"43"	18"04"	15"44"	16"72"
<i>До-мажор,</i> <i>ля-минор</i>	16"41"	17"67"	19"15"	18"03"	20"05"	18"43"	18"11"	18"06"	15"35"	17"49"
Заключительный этап: играть весь квартово-квинтовый круг	03' 51"17	03' 34"07 1-е место	03' 49"73	03' 50"87	04' 15"12	04' 04"56	03' 49"60 3-е место	03' 58"10	03' 35"82 2-е место	03' 51"45
итого:	12 уроков 6час	14 уроков 7час	15 уроков 7.5час	13 уроков 6.5час	15 уроков 7.5час	15 уроков 7.5час	14 уроков 7час	14 уроков 7час	13 уроков 6.5час	13 уроков 6.5час

В результате завершающего этапа и полученной информации педагогического эксперимента были сделаны выводы по следующим **параметрам** в работе с китайскими студентами: 1. Правильно выученная аппликатура; 2. Освоение квартово-квинтового круга; 3. Конкурс на быстрое исполнение квартово-квинтового круга; 4. Конкурс на исполнение самой трудной гаммы и самой лёгкой гаммы по методу Ф. Шопена: До-мажор – Ми-мажор.

1)Правильно выученная аппликатура дала преимущества в скорости.

Метод Ф. Шопена по изучению гамм отличается от традиционного обучения. В нем больше внимания уделяется освоению позиционной аппликатуры. По сравнению с традиционным методом обучения метод Ф. Шопена даёт очевидные преимущества в беглости и скорости, легче и быстрее улучшаются игровые навыки. Суммировав среднюю скорость каждой группы из десяти студентов, играющих квартово-квинтовый круг без перерыва, был применён статистический метод, выраженный в таблице 11.

Таблица № 11

Игра на среднюю скорость всего квартово-квинтового круга :	
Первая группа «А»	03' 52"49
Вторая группа « В»	03' 28"77

Вторая группа «В» студентов, обучавшихся по методике Ф. Шопена, показывала результаты значительно быстрее на 24 секунды, чем группа «А».

Сравнительная скорость игры гамм Ми-мажор и До-мажор студентами из группы А и В		
	Первая группа	Вторая группа
<i>Ми-мажор</i> Самая быстрая скорость	08"19" (Чжан Ханьшу)	07"63" (Ли Жоян)
<i>Ми-мажор</i> Самая медленная скорость	10"08" (Ли Цзяньнин)	09"56" (Ян Сию)
<i>До-мажор</i> Самая быстрая скорость	09"01" (Чжан Ханьшу)	07"59" (Ли Жоян)
<i>До-мажор</i> Самая медленная скорость	11"13" (Сюй Юанди)	09"48" (Ян Сию)

Конкурс на лучшее исполнение гамм До-мажора и Ми-мажора выявил своих победителей, обозначенных в **таблице № 11**. Можно отметить, что результаты участников экспериментальной группы («В») были выше чем у контрольной («А»).

2. Освоение квартово-квинтового круга – важный результат работы над гаммами с китайскими студентами.

Путем сравнения общего времени обучения первой группы «А» и второй группы «В» вычисляется среднее время обучения каждой группы, как показано в следующей таблице. Можно сделать вывод, что время обучения второй группы меньше, чем у первой группы, а степень усвоения метода обучения Ф. Шопена выше, чем у традиционного метода обучения

Время учебы студента	
Средние учебные часы первой группы А	13.8 уроков (6.9час)
Средние учебные часы второй группы В	11.6 уроков (5.8час)

Можно сделать вывод, что время обучения второй группы меньше, чем у первой группы, а степень усвоения метода обучения Ф. Шопена выше, чем у традиционного метода обучения.

Проведённый конкурс на лучшее исполнение цепочки гамм по квартово-квинтовому кругу (правильная аппликатура, гибкость аппарата и скорость) выявил абсолютных лидеров, им были присуждены соответственно 1-е, 2-е и 3-е места.

Таблица 12

**Результаты конкурса на лучшее исполнение цепочки гамм по
квартово-квинтовому кругу.**

	1-е место	2-е место	3-е место
Первая группа	Ге Дзясю: 03' 34"07	Чжан Хансю: 03'35"82	Хоу Цзинси: 03'49"60
Вторая группа	Лю Хуэй: 03' 08"98	Ли Цянь: 03' 25"17	Ли Жоян: 03' 25"40

Результаты индивидуального анкетирования 20 студентов на знание мажорных и минорных гамм **после** постановки педагогического эксперимента в процентном отношении.

Таблица 13

**Знание гамм после постановки педагогического эксперимента в
процентном соотношении**

Вопросы анкеты	Варианты ответов	Результат
1 вопрос. Сколько лет вы учились играть на фортепиано до поступления в университет?	слабая подготовка – 3–4 года	30% (6 ст.)
	средняя подготовка – 5–6–7 лет	40 % (8 ст.)
	хорошая подготовка – 9–10–11	30 % (6 ст.)
2 вопрос. Играете ли вы все мажорные и минорные гаммы?	Нет, не играю	0% (0 ст.)
	играю не все гаммы	0 % (0 ст.)
	играю все гаммы	100% (20 ст.)
3 вопрос. Можете ли вы сыграть любую гамму на	нет, не могу	0% (0 ст.)

фортепиано?	могу не все гаммы	0 % (0 ст.)
	да, могу все гаммы	100% (20ст.)
4 вопрос. Можете ли вы сыграть гаммообразно весь квартово-квинтовый круг?	Нет, не могу	20 % (4 ст.)
	да, могу	80% (16ст.)

Результаты индивидуального анкетирования 20 студентов отделения «Музковедение» Лоянского педагогического университета на знание гамм в системе квартово-квинтового имели следующие показатели: **до** проведения эксперимента 100% студентов не могли сыграть все гаммы по квартово-квинтовому кругу; **после** проведения эксперимента 80% студентов могли играть квартово-квинтовый круг целиком – это существенный показатель положительного результата эксперимента в целом.

На заключительном этапе педагогического эксперимента проходило прослушивание 20 студентов, контрольной («А») и экспериментальной («В») групп с обязательной сольной программы, состоящей из трёх миниатюр Ф. Шопена *Мазурка g-moll op. 24 № 1*, *Прелюдия A-dur op. 28 № 7*, *Ноктюрн Es-dur op. 9 № 2*). Прослушивание проходило в виде концерта, где каждый студент выступал в качестве солиста. 10 человек экспериментальной группы «В» за время педагогического эксперимента успели выучить три миниатюры Ф. Шопена и исполнили их с хорошим качеством, наизусть, выразительно, с пониманием стиля романтической музыки.

К сожалению, студенты контрольной группы «В» смогли подготовить к исполнению только одно произведение Ф. Шопена: *Прелюдию A-dur № 7* при этом, исполнение страдало излишней метричностью, отсутствием динамики и было мало музыкально. Если на этапе констатирующего эксперимента две группы показывали примерно одинаковые параметры теоретической и

музыкальной подготовки по фортепиано, то к заключительному этапу педагогического эксперимента показатели технического уровня и особенно музыкально-выразительного исполнения стали существенно отличаться: группа «В», работавшая по экспериментальной методике, во многом опередила группу «А».

Таким образом, показатели экспериментальной группы «В» в техническом освоении гамм и в исполнении миниатюр подтвердили правомерность использования авторской методики обучения игре на фортепиано на основе исполнительских и педагогических принципов Ф.Шопена в учебном процессе класса «Фортепиано» на отделении «Музыковедение» Лоянского педагогического университета.

Большую роль в этом сыграли индивидуальные занятия во время формирующей части эксперимента под руководством наставника-педагога (руководителя педагогического эксперимента), когда была апробирована авторская методика в комплексном подходе к техническому и музыкальному фортепианному совершенствованию китайских студентов в Лоянском педагогическом университете.

Выводы по второй главе

Во второй главе представлен многоуровневый педагогический эксперимент, в ходе которого апробировалась авторская методика, которая интегрирует педагогический опыт Ф. Шопена (записанный им не за долго до смерти) с достижениями русской фортепианной школы и с современными реалиями фортепианного обучения в высшем учебном заведении Китая. Педагогический эксперимент состоял из констатирующего, формирующего,

заключительного этапа. Эксперимент осуществлялся со 2 марта 2020 года по 20 декабря 2020 года.

В педагогическом эксперименте применялись разнообразные диагностические методы: наблюдение, беседа, опрос, анкетирование, тестирование, анализ, сравнение, изучение продуктов творческой деятельности, контент-анализ: исполнение на фортепиано студентами отделения «музыковедение» определённых заданий по запоминанию аппликатурных принципов в гаммах от «белых» и «черных» клавиш, исполнение непрерывной цепочки гамм по квартово-квинтовому кругу, сольное исполнение наизусть миниатюр Ф. Шопена (*Мазурка g-moll op. 24 № 1*, *Прелюдия A-dur op. 28 № 7*, *Ноктюрн Es-dur op. 9 № 2*).

Во время педагогического эксперимента использовались разного вида занятия со студентами: индивидуальные, занятия в малых группах по 2 человека, групповые занятия (10 человек) для слушания музыки и в занятиях-беседах, рассказывающих об особенностях исполнительства и педагогики Ф. Шопена. Студенты также вовлекались в форму музыкальных конкурсов и публичного концерта. В сравнительных характеристиках результатов использовались статистические методы.

Педагогический эксперимент доказал эффективность авторской методики обучения игре на фортепиано на основе исполнительских и педагогических принципов Ф Шопена и возможность ее применения в фортепианном классе.

Поэтапный подход к изучению гамм, который основывался на единстве аппликатуры, нарушал традиционный существующий подход по изучению гамм от До-мажора («как самой трудной гаммы» по мнению Ф. Шопена). Изучение гамм происходило «в разбивку», что, развивало у студентов ощущение красочности любой тональности.

В результате тщательно разработанной *не традиционной* методики изучения гамм по методу Ф. Шопена, студенты смогли повысить свою

техническую оснащённость, а это дало, в свою очередь, возможность более свободного подхода к овладению музыкальным содержанием миниатюр Ф. Шопена, основанное на более развитом интонационном чувстве, выработанным в процессе педагогического эксперимента.

Студенты отделения «Музыковедение» Лоянского педагогического университета повысили свой технический уровень, улучшили свою пианистическую, пальцевую беглость на свободном, гибком аппарате.

Изучение гамм по методу Ф. Шопена помогло студентам закрепить знания, полученные ранее по основным положениям европейской теории музыки; в процессе эксперимента им приходилось не только выучивать аппликатурные принципы, но изучать, различать и слышать звучание разных тональностей, что для некоторых из них было сложной задачей.

Изучение гамм по методу Ф. Шопена помогло студентам освоить европейскую тональную систему, которая существенно отличается от традиционной китайской системы пентатоники, составляющей неотъемлемую часть менталитета китайской нации. Изучение европейского квартово-квинтового круга тональностей способствовало расширению слуховых и интеллектуальных способностей китайских студентов.

До проведения эксперимента 100% студентов не могли сыграть все гаммы по квартово-квинтовому кругу; **после** проведения эксперимента 80% студентов могли играть квартово-квинтовый круг целиком – это существенный эффективный показатель результата эксперимента в целом. Для тех студентов, которые никогда не играли гаммы, педагогический эксперимент даст возможность восполнить свой пробел в базовом пианистическом и теоретическом музыкальном образовании.

Включение в педагогический эксперимент, помимо гамм, исполнение наизусть сольной программы, состоящей из миниатюр Ф. Шопена (*Мазурка g-moll op. 24 № 1, Прелюдия A-dur op. 28 № 7, Ноктюрн Es-dur op. 9 № 2*) имело

принципиальное значение, так как показало возможность комплексного использования рекомендаций Ф. Шопена как цельной педагогической системы, развивающей студентов технически и музыкально. В основе работы над миниатюрами Ф. Шопена на формирующем и контрольном этапе педагогического эксперимента стояли его ведущие принципы: звукоизвлечение, максимально приближенное к клавиатуре фортепиано, сочетающее «элементы выразительной напевности и глубокого чувства»¹¹. На этой основе происходило интонационное постижение музыки Ф. Шопена.

Проведённый педагогический эксперимент показал, что внедрение исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена как цельной музыкальной системы в среде китайских студентов в учебных заведениях музыкальной направленности перспективно и даже необходимо. Каждый аспект и компонент «Метода методов» Ф. Шопена (техническое совершенствование на базе гамм и этюдов, работа над звуком, аппликатурой, интонацией, фразировкой, педалью, агогикой в произведениях Ф. Шопена) требует индивидуальной проработки, *стадиальности* и комплексного подхода. Во взаимодействии этих факторов возможен существенный рост педагогического совершенствования и исполнительства в среде китайских студентов.

¹¹ Мильштейн Я. И. *Советы Шопена пианистам*. М.: Москва, 1987, с. 39.

Заключение

В век глобализации и интеграции музыка Ф. Шопена соединила Запад и Восток. Активно происходит проникновение музыки Ф. Шопена в китайское культурное пространство, в иную ментальность и музыкальную культуру. Воззрения Ф. Шопена на музыкальное искусство, на существенные стороны исполнительства, зафиксированные в его записях и письмах, не утратили своей актуальности по сей день. Внедрение их в музыкально-педагогическое пространство китайских вузов открывают качественно новые возможности в музыкальной педагогике Китая.

В отличие от господствовавшего в XIX в. требований механической работы пианиста за инструментом, методические рекомендации Ф. Шопена опираются, прежде всего, на осмысленное, естественное и удобное положение руки на клавиатуре, на независимость пальцев.

Особые требования предъявлял Ф. Шопен к звуковой палитре произведения, основанные на принципе *legato* и разнообразном *туше*. Принцип певучей игры *legato* связан в рекомендациях Ф. Шопена с особым отношением к фразировке, «к пианистическому дыханию», которое вырабатывалось на ощущении полной свободы пианистического аппарата и гибкой кисти. Непременными правилами Ф. Шопена были: «нежность без жеманства», «энергия без грубости». Отсюда происходит большая амплитуда динамических и артикуляционных указаний Ф. Шопена.

Аппликатурные нововведения Ф. Шопена вызвали целую бурю негодований у некоторых его современников, сторонников «старой школы» (Калькбреннер, Мошелес). В своих произведениях Ф. Шопен широко применял первый и пятый палец на чёрных клавишах, подкладывание первого пальца под второй и третий, четвёртый и пятый, скольжение пальцев, с учётом их

индивидуального своеобразия, беззвучную подмену пальцев, – все эти приёмы были введены ещё клавесинистами, но Ф. Шопен вдохнул в эти приёмы новую жизнь.

Новаторство в области аппликатуры тесно было связано у Ф. Шопена с использованием педали, в частности, с применением фактурной педали, когда в пределах одной гармонической педали объединяются разнородные фактурные элементы. Поиски тембральных эффектов фортепиано у Ф. Шопена далеко опередили своё время и стали предтечей сонористики, т.е. музыки тембров XX–XXI вв.

Достаточно беглые замечания в «Методе методов» оставил Ф. Шопен по поводу *tempo rubato*. Редко это обозначение присутствует у Ф. Шопена в нотном тексте. Эта проблема в диссертации рассматривается в педагогическом ключе, хотя может предполагать иные аспекты: теоретические, философско-эстетические, интерпретационные.

Автор полагает, что, *tempo rubato* – это «код», который каждый музыкант разгадывает в творчестве Ф. Шопена индивидуально в меру своей музыкальности, культуры, интуиции, интеллекта.

Итак, классификация исполнительских и педагогических принципов, а также новаторских пианистических приемов Ф. Шопена включает: принцип двуединства чувства и интеллекта в исполнительском искусстве; принцип естественности и свободы пианистического аппарата; текст и подтекст музыкального произведения как принцип Универсума; естественность речевой выразительности в музыке как эстетический принцип; принцип гибкости метроритмического движения; принцип «пения» на фортепиано; *legato* как ведущий принцип звукоизвлечения; установка на техническое совершенствование благодаря свободному и естественному положению рук за инструментом; новаторство аппликатурных и педальных принципов; новаторство шопеновской

фактуры, разнообразное звукоизвлечение, широкое использование разных видов артикуляции, динамики и др.

Универсальность педагогического и исполнительского воздействия шопеновской музыкальной мысли питала пианизм XIX и XX вв, её глубины ещё не исчерпаны в XXI в. Как показано в диссертационном исследовании «Метод методов» Ф. Шопена – особый подход в работе над фортепианными произведениями.

Принцип стадильности, постепенного «погружения» в мир музыки Ф. Шопена, параллельного освоения биографических сведений о великом композиторе, аналитического подхода к изучаемому произведению помогает китайским студентам обогатить себя и музыкально, и интеллектуально, и артистически.

Комплексное обучение фортепианному исполнительству предполагает инновационные технологии по изучению гамм по методу Ф. Шопена, а также подготовку исполнительской базы для интерпретации романтического репертуара студентами учебных заведений Китая.

В диссертационном исследовании интегрируются достижения русской музыкально-педагогической мысли (Г. Г. Нейгауз, С. И. Савшинский, Н. И. Голубовская и др.) с реалиями современного положения музыкальной культуры Китая; анализируются пути становления профессионализма в Китае от *любителя* фортепиано к «звёздным» артистическим именам, таким как Фу Цун, Ли Юньди, Чен Са.

Они демонстрируют свой профессионализм в сложнейшем интерпретационном вопросе *интонирования* музыки Ф. Шопена. Корни этой проблемы лежат в ментальных, речевых структурах, «несводимости» языков Азии и Европы, различий во внутреннем интонировании славянской и азиатской речи. Неслучайны порой часты упрёки рецензентов по отношению к

китайским исполнителям в излишнем техницизме, в отсутствии «живой» интонации.

В тщательном анализе исполнительских интерпретаций произведений Ф. Шопена пианистами Фу Цуном, Ли Юньди, Чен Са можно убедиться, что они тончайшим образом погружаются в интонационную сферу шопеновской музыки, когда каждый звук, каждый поворот фразы наполнен глубоким смыслом и выразительностью.

Мастерство этих пианистов, которые по праву завоевали титулы «шопенистов» мирового уровня, свидетельство того, что мир музыки Ф. Шопена нашёл своё созвучие в китайском культурном пространстве.

Международный юношеский конкурс им. Ф. Шопена в Китае (2006-2018 гг.) – это большое культурно-просветительское начинание, которое уже 18 раз проходит в Китае, – это значительные свидетельства «проникновения» музыки Ф. Шопена в иное пространство, которое благотворно действует на многие параметры китайской жизни: образование, просветительство, педагогику, исполнительство. Это те «ростки» культуры, которые со временем дадут ещё свои «всходы», а сейчас являются свидетельствами распространения музыки Ф. Шопена, её большого значения в современном культурном пространстве Китая.

Теоретическая значимость исследования состоит в разработке и экспериментальной апробации авторской методики для кафедр фортепиано в университетах Китая. Материалы исследования могут быть востребованы для дальнейшего развития теории и методики обучения преподавателей фортепиано, в том числе в других странах.

Эмпирические, статистические данные, дефиниции и выводы, связанные с внедрением авторской методики актуализируют вопросы улучшения качества фортепианного обучения.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты могут использоваться в индивидуальных занятиях в классах фортепиано, в чтении курсов по методике преподавания фортепиано, истории и теории музыкальной педагогики, истории и теории фортепианного искусства на факультетах музыки педагогических университетов Китая и России. Выводы диссертации могут быть полезны для разработки учебно-методических пособий.

Авторская методика обучения игре на фортепиано на основе исполнительских и педагогических принципов Ф.Шопена была успешно апробирована в университетах России (РГПУ им. А. И. Герцена, ЛГУ им. А. С. Пушкина, Санкт-Петербург) и в Лоянском педагогическом университете провинции Хэнан, КНР.

Педагогический эксперимент, проведённый в Лоянском педагогическом университете со студентами IV курса бакалавриата на отделении «Музыковедение», показал перспективность комплексного изучения исполнительских и педагогических принципов Ф. Шопена: гаммы в «содружестве» с сольным исполнением произведений композитора расширяют исполнительские горизонты китайских студентов. Как правило, у них небольшие руки, плохая растяжка, поэтому изучение гамм по шопеновской системе особенно важно для таких рук. «Метод методов» ещё не известен в Китае, но он может продуктивно развиваться в будущем с именем и музыкой Ф. Шопена.

Список литературы

1. Айзенштадт, С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония) : проблемы теории, истории, исполнительской практики / Сергей Абрамович Айзенштадт. – Владивосток : Дальнаука, 2015. – 245, [1] с. : ил., ноты. – Библиогр.: с. 227–245 (310 назв.) и в подстроч. примеч. – ISBN 978-5-8044-1507-6. – Текст : непосредственный.

2. Алексеев, А. Д. Из истории фортепианной педагогики : руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX в.) : хрестоматия / А. Д. Алексеев. – Киев : Муз. Україна, 1974. – 163 с. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

3. Алексеев, А. Д. Интерпретация музыкальных произведений : (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX в.) : учебное пособие по курсу «История фортепианного искусства» для студентов музыкальных вузов : (специальность № 17.00.02. «Музыковедение») / Министерство культуры РСФСР, Государственный музыкально–педагогический институт им. Гнесиных. – Москва : ГМПИ, 1984. – 92 с. : ил., нот. – Библиогр.: с. 88. – Текст : непосредственный.

4. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства : [учебник для очных, заочных и вечерних отделений высших музыкальных учебных заведений : в 3 частях] / А. Д. Алексеев. – Москва: Музгиз, 1962. – . – Текст : непосредственный.

Ч. 1: 1963. – 144 с., 9 л. ил. : ил., нот. ил.

Ч. 2: Музыка, 1967. – 285 с., 16 л. ил. : ил., нот. ил.

Ч. 3: Музыка, 1982. – 286 с. : нот. ил.

5. Алексеев, А. Д. Методика обучения игре на фортепиано: [для музыкальных вузов и училищ] / А. Д. Алексеев ; Государственное музыкально-педагогический институт им. Гнесиных. – 2-е издание, дополненное. – Москва : Музыка, 1971. – 278 с. : нот. ил. – Библиогр.: с. 275–276. – Текст : непосредственный.

6. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев (Игорь Глебов) ; [редакция, вступительная статья и комментарии Е. М. Орловой]. – Ленинград : Музгиз, [Ленинградское отделение], 1963. – Кн. 1–2. – 378 с., 1 л. портр. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

7. Асафьев, Б. В. Шопен в воспоминаниях русских композиторов. Мазурки Шопена / Б. В. Асафьев. – Текст : непосредственный // Асафьев Б. В. Избранные труды / Академия наук СССР, Институт истории искусств. – Москва : АН СССР, 1955. – Т. 4 : Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке / [редакция текста, вступительная статья и примечания В. А. Васиной-Гроссман и Т. Н. Ливановой]. – С. 310 – 335.

8. Асафьев, Б. В. Шопен : опыт характеристики / Б. В. Асафьев. – Текст : непосредственный // Шопен, каким мы его слышим : сборник статей / составление, вступительная статья [с. 3–34], общая редакция и примечания С. М. Хентовой. – Москва : Музыка, 1970. – С. 46 – 109.

9. Баренбойм, Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство : [статьи и очерки]. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1974. – 336 с. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

10. Баренбойм, Л. А. Фортепианная педагогика / Л. А. Баренбойм. – Москва : Классика-XXI, 2007. – 190, [1] с. : ноты. – ISBN 978-5-89817-195-7 – Текст : непосредственный.

11. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 томах / В. Г. Белинский ; редакционная коллегия : Н. Ф. Бельчиков (главный редактор) и др.] ; Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). –

Москва : Издательство Академии наук СССР, 1955. – Т. VII : Статьи и рецензии. 1843. Статьи о Пушкине. 1843-1846 / подготовка текста, составление, комментарии В. Спиридонов ; редактор Д. Д. Благой. – 740 с. – Текст : непосредственный.

12. Бэлза, И. Ф. Облик Шопена – правда и вымысел / И. Ф. Бэлза. – Текст : непосредственный // Венок Шопену = Wreath to Chopin : сборник статей / [ответственный редактор и автор предисловия Л. С. Сидельников]. – Москва : Музыка, 1989. – С. 33–62. – ISBN 5-7140-0171-0.

13. Бэлза, И. Ф. Проблема изучения стиля Шопена / И. Ф. Бэлза. – Текст : непосредственный // Бэлза И. Ф. О славянской музыке : (избранные работы). – Москва : Советский композитор, 1963. – С. 194 – 228.

14. Бэлза, И. Ф. Фридерик Шопен / И. Ф. Бэлза. – Москва : Музыка, 1991. – 137, [3] с., [32] л. ил. – ISBN 5-7140-0122-5. – Текст : непосредственный.

15. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ван Ин ; [Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург : РГПУ имени А.И. Герцена, 2009. – 25 с. – Текст : непосредственный.

16. Ван Эй. Интервью с Ланг Лангом и Ли Юиньди / Ван Эй. – Текст : непосредственный // Диалог. – 2007. – № 1 (2).

17. Ванслов, В. В. Понятие интонации в советском музыкознании / В. В. Ванслов. – Текст : непосредственный // Вопросы музыкознания : ежегодник. 1953. – Москва, 1954. – Вып. 1, Т. 1. – С. 178–204.

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

19. Венок Шопену = Wreath to Chopin : сборник статей / [ответственный редактор и автор предисловия Л. С. Сидельников]. – Москва : Музыка, 1989. –

276, [2] с., [16] л. ил. : ил., нот. ил. – Библиография / составитель Э. М. Корсакова : с. 276–277. – Нотография / составитель Э. М. Корсакова: с. 260–275. – ISBN 5-7140-0171-0. – Текст : непосредственный.

20. Виноградов, В. С. Музыка в Китайской Народной Республике / Виктор Сергеевич Виноградов. – Москва : Советский композитор, 1959. – 86 с., 6 л. ил. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

21. Вицинский, А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением : психологический анализ / А. Вицинский ; [предисловие, послесловие, примечание : А. М. Меркулов]. – Москва : Классика-XXI, 2003. – 96, [1] с. – (Секреты фортепианного мастерства). – Библиогр. в подстроч. примеч. – ISBN 5-89817-037-5. – Текст : непосредственный.

22. Глинка, М. И. Записки / М. И. Глинка ; под редакцией В. Богданова-Березовского. – Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1953. – 283 с. – Текст : непосредственный.

23. Гозенпуд, А. А. Дом Энгельгардта : из истории концертной жизни Петербурга первой половины XIX века / А. А. Гозенпуд. – Санкт-Петербург : Советский композитор, 1992. – 245 с. – (Музыкальный Петербург). – ISBN 5-85285-223-6. – Текст : непосредственный.

24. Голубовская, Н. И. Искусство исполнителя = Performing art / Надежда Голубовская ; Министерство культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации, Федеральное 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. – Справочные материалы о творчестве Н. И. Голубовской: с. 464-471. – Имен. указ. / сост. : М. Михеева и О. Онегина: с. 476-480. – ISBN 5-7379-0283-8. – Текст : непосредственный.

25. Голубовская, Н. И. О музыкальном исполнительстве / Н. И. Голубовская. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1985. – 143 с. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

26. Голубовская, Н. И. Об исполнении Шопена / Н. И. Голубовская. – Текст : непосредственный // Как исполнять Шопена / [составитель, вступительная статья А. Засимова]. – Москва : Классика-XXI, 2009. – С. 163–183. – (Мастер-класс). – ISBN 978-5-89817-280-0.

27. Гольденвейзер, А. Б. О музыкальном искусстве : сборник статей / составление, общая редакция, вступительная статья [с. 5–27] и комментарии Д. Д. Благого. – Москва : Музыка, 1975. – 416 с., 1 л. портр. – Список муз. произведений А. Б. Гольденвейзера и произведений, вышедших под его редакцией : с. 389–397. – Список лит. в примеч.: с. 349–386. – Указ. имен: с. 398–412. – Текст : непосредственный.

28. Гольденвейзер, А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена : исполнительские комментарии / А. Б. Гольденвейзер ; составитель, редактор, автор вступительной статьи Д. Благый. – Москва : Музыка, 1966. – 288 с. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

29. Горностаева, В. В. Шопен. Загадка сфинкса / В. В. Горностаева. – Текст : непосредственный // Музыкальная жизнь. – 1999. – № 9. – С. 10–13.

30. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. К. Гофман / [перевод с английского, редакция, вступительная статья (с.3–28) и примечания Г. М. Когана]. – Москва : Музгиз, 1961. – 224 с. : ил. – Текст : непосредственный.

31. Давыдова, С. А. Предмет «Музыкальное содержание» в аспекте герменевтики (начальная педагогика) : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук : специальность: 13.00.02 : «Теория и методика обучения и воспитания по областям и уровням образования» / Давыдова Светлана Анатольевна ; [Место защиты : Российский

государственный педагогический университет им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2011. – 204 с. – Текст : непосредственный.

32. Ещенко, М. Этюды Шопена : исполнительский анализ в классе профессора С. Е. Фейнберга / М. А. Ещенко. – Текст : непосредственный // Вопросы фортепианного исполнительства: очерки. Статьи. Воспоминания / Московская орден Ленина государственная консерватория им. Чайковского. Факультет специального фортепиано ; [составление, предисловие и общая редакция М. Г. Соколова]. – Москва : Музыка, 1973. – Вып. 3. – С. 120–137.

33. Житомирский, Д. В. Шуман Роберт / Д. В. Житомирский. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия : в 6 томах / главный редактор Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1982. – Т. 6. – С. 455–467.

34. Заборин, В. С. Шопениана Падеревского как феномен польской исполнительской культуры : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность: 17.00.02 / Семён Викторович Заборин ; [Место защиты : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова]. – Санкт-Петербург, 2015. – 28 с. – Текст : непосредственный.

35. Ивашкевич, Я. Шопен / Я. Ивашкевич. – Москва : Молодая гвардия, 1963. – 304 с. : ил. – (Жизнь замечательных людей, вып. 5(362)). – Указ. имен: с. 297-302. – Библиогр.: с. 303. – Текст : непосредственный.

36. Игумнов, К. Н. О Шопене / К. Н. Игумнов. – Текст : непосредственный // Музыкальная жизнь. — 1999. — № 9. – С. 9–10.

37. Игумнов, К. Н. О Шопене / К. Н. Игумнов. – Текст : непосредственный // Пианисты рассказывают / составление, общая редакция и вступительная статья М. Г. Соколова. – 2-е издание. – Москва : Музыка, 1990. – Вып. 1. – С. 152–155. – ISBN 5-7140-0290-3.

38. Искусство XX века как искусство интерпретации : сборник статей Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Нижегородская

государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки ; [составление и редакция : Б. Гецелев, Т. Сиднева].. – Нижний Новгород : ННГК им. М. И. Глинки, 2006. – 372 с. : ноты. – Текст : непосредственный.

39. К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана : сборник статей / Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра истории зарубежной музыки ; [редактор-составитель Н. А. Брагинская]. – Санкт-Петербург : Издательство Политехнического университета, 2011. – 316 с. – ISBN 978-5-7422-2999-5. – Текст : непосредственный.

40. Казанцева, Л. П. Анализ музыкального содержания : методическое пособие / Л. П. Казанцева ; Астраханская государственная консерватория. – Астрахань : Издательство Астраханской государственной консерватории, 2002. – 128 с. : нот. – Текст непосредственный.

41. Казанцева, Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры : учебное пособие / Л. П. Казанцева ; Министерство культуры Российской Федерации, Астраханская государственная консерватория [и др.].. – Астрахань : Волга, 2009. – 360 с. : ил., нот. – ISBN 978-5-98066-078-9. – Текст : непосредственный.

42. Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания : учебное пособие / Л. П. Казанцева. – Издание 2-е, исправленное. – Астрахань, 2009. – 368 с. – Библиогр.: с . 306 и в подстроч. примеч. – ISBN 978-5-98066-069-7. – Текст : непосредственный.

43. Казанцева, Л. П. Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни : учебное пособие для студентов музыкальных вузов и ссузов / Л. П. Казанцева. – 2-е издание, стереотипное. — Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2017. – 192 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература). – ISBN 978-5-8114-2669-0. – ISBN 978-5-91938-425-0. – ISBN 979-0-66005-200-6. – Текст : непосредственный.

44. Коган, Г. М. Заметки об интерпретации Шопена / Г. М. Коган. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1959. – № 6. – С. 128 – 135.

45. Коган, Г. М. Избранные статьи / Г. М. Коган. – Москва : Советский композитор, 1972. – Вып. 2. – 266 с. – Текст : непосредственный.

46. Коган, Г. М. Музыкальное исполнительство и его проблемы / Г. М. Коган. – Текст : непосредственный // Коган Г. М. Избранные статьи. – Москва : Советский композитор, 1972. – Вып. 2.

47. Коган, Г. М. У врат мастерства. Психологические предпосылки успешной пианистической работы / Г. М. Коган. – Москва : Советский композитор, 1958. – 114 с. – Текст : непосредственный.

48. Корноухов, М. Д. Нотного текста – горизонты познания : монография / М. Д. Корноухов ; Министерство науки и высшего образования РФ, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», Государственное автономное образовательное учреждение высшего образования Ленинградской области «Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина». – Санкт-Петербург : Астерион, 2018. – 62, [1] с. – ISBN 978-5-00045-612-5. – Текст : непосредственный.

49. Корто, А. Рациональные принципы фортепианной техники / Альфред Корто ; редакция, перевод с французского и комментарии Я. Мильштейна. – Москва : Музыка, 1966. – 108 с. – Текст : непосредственный.

50. Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки : теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. П. Корыхалова. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1979. – 208 с. – Текст : непосредственный.

51. Кремлёв, Ю. А. Фредерик Шопен : очерк жизни и творчества / Ю. А. Кремлёв. – 2-е издание. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1960. – 704 с. : ил., нот. – Текст : непосредственный.

52. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания : художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв. : учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств / А. Ю. Кудряшов. – Издание 2-е, стереотипное. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2010. – 427,[1] с. : ил., портр., нот. – (Учебники для вузов . Специальная литература). – Библиогр. в конце тем и в подстроч. примеч. – ISBN 978-5-8114-0600-5. – Текст : непосредственный.

53. Ленц, В. Воспоминания о Шопене / В. Ленц. – Текст : непосредственный // Как исполнять Шопена / составление, вступительная статья А. В. Засимова. – Москва : Классика-XXI, 2009. – С.105–118. – (Мастер-класс). – ISBN 5-89817-120-7.

54. Либерман, Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. – Москва : Музыка, 1988. – 234,[2] с. : ил., нот. – ISBN 5-7140-0078-1. – Текст : непосредственный.

55. Лисса, З. Шопен и Скрябин / З. Лисса. – Текст : непосредственный // Русско-польские музыкальные связи : статьи и материалы / [под редакцией И. Ф. Бэлзы] ; Академия наук СССР, Польская академия наук, Институт истории Министерства культуры СССР. – Москва : Издательство Академии наук СССР, 1963. – С. 293–374.

56. Лист, Ф. Ф. Шопен / [перевод и примечания С. А. Семеновского ; общая редакция и вступительная статья Я. И. Мильштейна, с. 3-66]. – 2-е переработанное издание. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1956. – 428 с., 9 л. портр. – Текст : непосредственный.

57. Люй Цзи. О некоторых вопросах музыкальной теории и критики по китайской музыке / Люй Цзи. – Текст : непосредственный // О китайской музыке : статьи китайских композиторов и музыковедов : [сокращенный перевод] / [составление, редакция и предисловие Г. Шнеерсона]. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1958. – Вып. 1. – С. 74–104.

58. Мазель, Л. А. Исследования о Шопене / Л. А. Мазель. – Москва: Советский композитор, 1971. – 248 с. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

59. Мазель, Л. А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена / Л. А. Мазель. – Текст : непосредственный // Мазель Л. А. Исследования о Шопене. – Москва : Советский композитор, 1971. – С. 161–241.

60. Мазель, Л. А. О мелодии / Л. А. Мазель. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1952. – 330 с. : нот. – Текст : непосредственный.

61. Майкапар, С. М. Музыкальное исполнительство и педагогика : из неизданных трудов / С. М. Майкапар ; [вступительная статья : А. Е. Майкапар]. – Челябинск : Music production international, 2006. – 219 с. : нот. – ISBN 9628-0136-9. – Текст : непосредственный.

62. Мальцев, С. М. Tempo rubato : типология, исторические формы / С. М. Мальцев. – Санкт-Петербург : [б. и.], 2015. – 361, [1] с. : ил., нот. – Библиогр.: с. 343-361 (465 назв.) – ISBN 978-5-7422-4995-5. – Текст : непосредственный.

63. Мартинсен, К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли : [перевод с немецкого] / редакция, примечания и вступительная статья Г. М. Когана]. – Москва : Музыка, 1966. – 220 с. : схем., нот. ил. – Текст : непосредственный.

64. Мержанов, В. Музыка должна разговаривать : сборник статей / редактор-составитель Г. В. Крауклис ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. – 319 с., [8] л. ил. : нот. – ISBN 978-5-89598-189-4. – Текст : непосредственный.

65. Мильштейн, Я. И. Ф. Лист [1811–1886]: в 2-х частях / Я. И. Мильштейн. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1956.

Ч. 1. – 1956. – 540 с. : ил., нот.

Ч. 2. – 1956. – 335 с. ил., нот.

66. Мильштейн, Я. И. Очерки о Шопене / Я. И. Мильштейн ; [предисловие В. В. Задерацкого]. – Москва : Музыка, 1987. – 176 с. : нот. ил – Текст : непосредственный.

67. Мильштейн, Я. И. Советы Шопена пианистам / Я. И. Мильштейн. – Москва : Музыка, 1967. – 119 с. : 3 л. ил. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

68. Музыкально-исполнительское искусство и педагогика : афоризмы, цитаты, изречения : учебное пособие / сост. Г. М. Цыпин. – Белгород : Белгородская областная типография, 2007. – 412 с. – ISBN: 978-5-86295-175-2. – Текст : непосредственный.

69. Музыкально-исполнительское и педагогическое искусство XIX-XX веков: идеи, личности, школы : сборник статей по материалам международной научной конференции, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 3-4 декабря 2009, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 9-11 декабря 2009 / [ответственные редакторы : кандидат искусствоведения, доцент А. А. Штром, кандидат искусствоведения, доцент. Н. П. Толстых]. – Санкт-Петербург : изд-во Политехнического университета, 2012. – Часть I. – 332 с. : нот. – ISBN 978-5-7422-3657-3. – Текст : непосредственный.

70. Музыкальный текст и исполнитель : сборник статей / ответственный редактор-составитель Л. Н. Шаймухаметова ; Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова, Лаборатория музыкальной семантики ; [ответственный редактор-составитель Шаймухаметова Л. Н.]. – Уфа : Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004. – 131 с. : нот. – 35-летию Уфимской государственной академии искусств посвящается. – Текст : непосредственный.

71. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Е. В. Назайкинский. – Москва : Владос,

2003. – 248 с. : нот. – (Учебное пособие для вузов). – Библиогр.: с. 246-248 и в подстроч. примеч. – ISBN 5-691-01045-X. – Текст : непосредственный.

72. Натансон, В. А. Гуммель / В. А. Натансон. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия : в 6 томах / главный редактор Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 103–104.

73. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1958. – 319 с. – Текст : непосредственный.

74. Нейгауз, Г. Г. Поэт фортепиано / Г. Г. Нейгауз // Советская музыка – 1946. – № 9. – С.43–45.

75. Нейгауз, Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям / Г. Г. Нейгауз ; общая редакция С. Г. Нейгауза, Д. В. Житомирского, Я. И. Мильштейна ; составление, подготовка текста, вступительная статья и комментарии Я. И. Мильштейна. – Москва : Советский композитор, 1975. – 528 с. : ил. – Текст : непосредственный.

76. Николаев, В. Вопросы исполнительского мастерства в методике Шопена / В. Николаев. – Текст : непосредственный // Как исполнять Шопена / составление, вступительная статья А. В. Засимова. – Москва : Классика-XXI, 2009. – С.10–84. – (Мастер-класс). – ISBN 978-5-89817-280-0.

77. Николаев, А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма : [учебное пособие для фортепианных факультетов музыкальных вузов] / А. А. Николаев. – Москва : Музыка, 1980. – 112 с. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

78. Николаев, В. Шопен – педагог / В. Николаев. – Москва : Музыка, 1980. – 94 с. : нот ил. – (Вопросы истории, теории, методики). – Текст : непосредственный.

79. Пасхалов, В. В. Шопен и польская народная музыка : [к столетию со дня смерти. 1810-1849] / В. В. Пасхалов. – Ленинград ; Москва :

Государственное музыкальное издательство, 1949. – 116 с., 1 л. портр. : ил., нот. ил. – Текст : непосредственный.

80. Протопопов, В. В. Вариационный метод развития тематизма в музыке Шопена / В. В. Протопопов. – Текст : непосредственный // Фредерик Шопен : статьи и исследования советских музыковедов. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1960. – С. 232–295.

81. Пурталес, Г. Шопен / Г. Пурталес ; перевод с французского А. Ставрина ; [комментарии А. Рябцева]. – Москва : Классика-XXI, 2001. – 268, [1] с., [3] л. ил. – Библиогр.: с. 237–238. – ISBN 5-89817-016-2. – Текст : непосредственный.

82. Рабинович, Д. Исполнитель и стиль : избранные статьи : [в 2-х вып.] / Д. А. Рабинович. – Москва : Советский композитор, 1979. – Вып. 1 : Проблемы пианистической стилистики. – 320 с. – Текст : непосредственный.

83. «Раскат импровизаций...» : [музыка в творчестве, судьбе и доме Бориса Пастернака : сборник литературных, музыкальных и изобразительных материалов / составление, вступительная статья и комментарии В. А. Каца]. – Ленинград : Советский композитор, Ленинградское отделение, 1991. – 327 с. : ил., портр., нот. – ISBN 5-85285-150-3. – Текст : непосредственный.

84. Рахманинов, С. В. Литературное наследие : в 3 томах / составитель-редактор, автор вступительной статьи [с.7-38], комментариев, указателей З. А. Апетян. – Москва : Советский композитор, 1978. – Т. I. – 647 с. – Текст : непосредственный.

85. Роулэнд, Д. Шопеновское *tempo rubato* в художественно-историческом контексте / Д. Роулэнд. – Текст : непосредственный // Как исполнять Шопена / составление, вступительная статья А. В. Засимова. – Москва : Классика-XXI, 2009. – С.214–233. – (Мастер-класс). – ISBN 978-5-89817-280-0.

86. Самсонова, Т. П. Музыкальная культура Европы и России. XIX век / Т. П. Самсонова. – Санкт-Петербург : Лань : Планета Музыки, 2016. – 400 с. : ил. –

(Учебники для вузов. Специальная литература). – ISBN 978-5-8114-2142-8(Лань). – ISBN 978-91938-280-5 (Планета Музыки). – Текст : непосредственный

87. Самсонова, Т. П. Музыкальная культура Санкт-Петербурга XVIII-XX веков : учебное пособие / Т. П. Самсонова. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2013. – 139, [1] с., VIII с. цв. ил. : ил., ноты, портр., факс., цв. ил., портр. – Библиогр.: с. 129–138 – ISBN 979-0-66005-0120-0. – Текст : непосредственный.

88. Самсонова, Т. П. Сонористика в фортепианной музыке XX века / Е. П. Самсонова ; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ, 2001. – 146 с. : ил., нот. ил. – Библиогр.: с. 138–146. – ISBN 5-8064-0489-7. – Текст : непосредственный.

89. Соловцов, А. А. Фредерик Шопен : жизнь и творчество / А. А. Соловцов. – Москва : Музгиз, 1960. – 467 с. – Текст : непосредственный.

90. Сохор, А. Н. Интонация / А. Н. Сохор. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия : в 6 томах / главный редактор Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 550–555.

91. Терентьева, Н. А. Карл Черни и его этюды / Н. А. Терентьева. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1978. – 56 с. – (В помощь педагогу-музыканту). – Библиогр.: с. 51–52. – Нотогр.: с. 53–55. – Текст : непосредственный.

92. Томашевский, М. Шопен : человек, творчество, резонанс / М. Томашевский ; перевод с польского Л. Акопяна и Е. Янус ; научная редакция Леона Акопяна. – Москва : Музыка, 2011. – 840 с. : нот. – ISBN 978-5-7140-1208-2. – Текст : непосредственный.

93. Уроки Гольденвейзера / [составление, вступительная статья С. Грохотов]. – Москва : Классика XXI, 2009. – 248 с. : [12] л. фот. : нот. – ISBN 978-5-89817-286-2. – Текст : непосредственный.

94. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – Москва : Классика-XXI, 2003. – 335,[3] с. : портр., нот. – (Секреты фортепианного мастерства). – ISBN 5-89817-055-3. – Текст : непосредственный.

95. Холопова, В. Н. Постижение содержания – один из путей спасения классической музыки / В. Н. Холопова. – Текст : непосредственный // Актуальные проблемы современного музыкального образования : материалы I международной научно-практической конференции, 30 апреля 2009 г. / ГОУ СПО «Рязанский музыкальный колледж им. Г. и А. Пироговых», ГОУ ДПО «Рязанский обл. ин-т развития образования» ; [редколлегия: Т. И. Боронина и др.]. – Рязань: Издательство РОИРО, 2009. – С.6 – 9. – ISBN 978-5-7943-0367-4.

96. Холопова, В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание / В. Н. Холопова. – Текст : непосредственный // *Philharmonica. International Music Journal*. – 2014. – № 1. – С. 14–24.

97. Холопова, В. Н. Теория музыкальных эмоций : опыт разработки проблемы / В. Н. Холопова. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 2009. – № 1. – С. 12–19.

98. Холопова, В. Н. Три стороны музыкального содержания / В. Н. Холопова. – Текст : непосредственный // Музыкальное содержание : наука и педагогика : материалы I Российской научно-практической конференции, 4–5 декабря 2000 г., г. Москва / [ответственный редактор–составитель В. Н. Холопова]. – Москва ; Уфа : Московская государственная консерватория, 2002. – С. 55–76. – ISBN 5-93716011-8.

99. Хоу, Юэ. Из истории китайского фортепианного искусства середины XX века / Юэ Хоу. – Текст : непосредственный // Известия РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. – № 70. – С. 366– 372.

100. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы / Хуан Пин ; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. –

Санкт-Петербург : ЦНИТ «Астерион», 2009. – 158 с. – Библиогр.: с. 121–130 (131 назв.). – ISBN 978-5-94856-525-5. – Текст : непосредственный.

101. Царева, В. М. Шопен / В. М. Царева. – Текст : непосредственный // Музыкальный энциклопедический словарь / главный редактор Г. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1990. – С.640–671. – ISBN 5-85270-033-9.

102. Цуккерман, В. Заметки о музыкальном языке Шопена. Заключение / В. А. Цуккерман. – Текст : непосредственный // Венок Шопену : сборник статей / ред. Л. С. Сидельников. – Москва : Музыка, 1989. – С. 173. – ISBN 5-7140-0171-0.

103. Цыпин, Г. М. Музыкальное исполнительское искусство : теория и практика / Г. М. Цыпин. – Санкт-Петербург : Композитор, 1991. – 188 с. – ISBN 5-89329-404-1. – Текст : непосредственный.

104. Цыпин, Г. М. Музыкант и его работа : проблемы психологии творчества / Г. М. Цыпин. – Москва : Советский композитор, 1988. – Кн. 1. – 382,[2] с. : ил. – ISBN 5-85285-021-7. – Текст : непосредственный.

105. Цыпин, Г. М. Психология музыкальной деятельности : проблемы, суждения, мнения : пособие для учащихся музыкальных отделений педвузов и консерваторий / Г. М. Цыпин. – Москва : Фирма «Интерпракс», 1994. – 373,[1] с. – ISBN 5-85235-093-1. – Текст : непосредственный.

106. Цыпин, Г. Шопен и русская пианистическая традиция / Г. Цыпин. – Москва : Музыка, 1990. – 95, [3] с. – ISBN 5-7140-0253-9. – Текст : непосредственный.

107. Черни, К. О верном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена / Карл Черни ; перевод с немецкого Д. Е. Зубова. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2011. – 117, VIII с. : цв. ил., ноты, портр. – (Мир культуры, истории и философии). – ISBN 978-5-8114-1173-3 (Лань). – Текст : непосредственный.

108. Шахназарова, Н. Г. Интонационный «словарь» и проблема народности в музыке / Н. Г. Шахназарова. – Москва : Музыка, 1966. – 74 с. – Текст : непосредственный.

109. Ши Явэнь. Китайские пианисты – исполнители Фредерика Шопена в музыкальном пространстве Евразии в аспекте интонационного звучания / Ши Явэнь, Т. П. Самсонова. – Текст : непосредственный // Гуманитарные науки. – 2019. – № 8 (август). 2019. – С. 117–122.

110. Ши Явэнь. Педагогические принципы Фредерика Шопена : открытия в области исполнительских технологий / Ши Явэнь. – Текст : непосредственный // Кант : журнал. – 2018. – № 4 (29). – С. 105–108.

111. Ши Явэнь. Первая баллада Шопена : путь к интерпретации / Ши Явэнь. – Текст непосредственный // XXIII Царскосельские чтения : материалы международной научной конференции, 23–24 апреля 2019 г. – Санкт-Петербург, 2019. – Т. I. – С. 131–138. – ISBN 978-5-8290-1848-1.

112. Ши Явэнь. Стадиальность в работе над произведениями Шопена на примере Первой баллады op.23g-moll / Ши Явэнь, Т. П. Самсонова // Человеческий капитал. – 2020. – №5(137). – С.172–180.

113. Шопен, Ф. Письма : в 2 томах / Ф. Шопен ; составление, комментарии, вступительная статья, краткая летопись жизни и творчества Ф. Шопена Г. С. Кухарский. – Москва : Музыка, 1976. – . – Текст : непосредственный.

Т. I. – 1976. – 525с.

Т. II. – 1980. – 467с.

114. Шопен, каким мы его слышим [сборник статей] / составление, вступительная статья [с. 3–34], общая редакция и примечания С. М. Хентовой. – Москва : Музыка, 1970. – 310 с. – Текст : непосредственный.

115. Шуман, Р. О музыке и музыкантах : собрание статей : в 2 т. / Р. Шуман ; составление, текстологическая редакция, вступительная статья, комментарии и

указатели доктора искусствоведения Д. В. Житомирского ; перевод с немецкого А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. – Москва : Музыка, 1975. – Т. I. – 406 с., 4 л. ил. : ил., нот. – Текст : непосредственный.

116. Б. Яворский : сборник в 2 т. / редактор–составитель И. С. Рабинович ; общая редакция Д. Шостаковича ; [предисловия И. Рабиновича и И. Саца]. – Москва : Советский композитор, 1972. – Т. 1: Статьи, воспоминания, переписка. – 711 с. :

117. Яковлев, М. М. Крамер Иоганн / М. М. Яковлев. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия : в 6 томах / главный редактор Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1976. – Т. 3. – С.27–28.

118. Яковлев, М. М. Парижская консерватория / М. М. Яковлев. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия : в 6 томах / главный редактор Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1978. – Т. 4. – С.187–188.

119. Ямпольский, И. М. Агогика / И. М. Ямпольский. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия : в 6 томах / под ред. Ю. В. Келдыша. – Москва : Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1 – С. 49.

120. Янь Цзе. Система подготовки педагога-музыканта для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано в университетах Китая : диссертация на соискание степени кандидата педагогических наук : специальность 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания» / Янь Цзе ; [Место защиты : Московский государственный институт культуры]. – Санкт-Петербург, 2019. – 188 с. : ил. – Текст : непосредственный.

Список литературы на китайском языке, с переводом на русский язык

121. Бянь Мэн. Формирование и развитие фортепианной культуры Китая / Бянь Мэн. – Пекин : Хуаюе, 1996. – 181 с. – Текст : непосредственный.

122. Ван Пэй. Шопен : Жизнь и творчество / Ван Пэй. – Пекин : Женьминь, 2004. – 297 с. – Текст : непосредственный.

123. Ван Юйхэ. О музыке и музыкантах / Ван Юйхэ – Гуандун : Гуандунское музыкальное издательство, 1997. – 126с. – Текст : непосредственный.

124. Ву Мин. Фортепианная музыка Шопена / Ву Мин. – Цзянсу : Институт образования Цзянсу, 2000. – 32с. – Текст: непосредственный.

125. Вэй Тингэ. О фортепианном творчестве в нашей стране (1915-1981) / Вэй Тингэ. – Текст : непосредственный // Вэй Тингэ. Сборник научных трудов / Вэй Тингэ. – Пекин : Народная музыка, 2007. – С. 105–142.

126. Гэ Цзянь. Шопен / Гэ Цзянь. – Пекин : Восточное издательство, 1999. – 125 с. – Текст : непосредственный.

127. Дин Яньму. Шопен / Дин Яньму. – Шэньян : Ляо Хай Пресс, 1998. – 240 с. – Текст : непосредственный.

128. Зхант Хонт Дао. Шопен и польская музыка. Европейская музыка / Зхант Хонт Дао. – Пекин : Народная музыка, 1983. – 457 с. – Текст : непосредственный.

129. Киан Жен Кан. Баллады Шопена / Киан Жен Кан. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 2006. – 156 с. – Текст : непосредственный.

130. Китайская современная музыкальная история – 1840-1949 / под редакцией Ван Юйхэ. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1994. – С.123-134.

131. Лент Шан. Шопен / Лент Шан, Во Цян. – Тяньцзинь : Тяньцзиньское народное издательство, 1987. – 186 с. – Текст : непосредственный.

132. Ли Инь. Китайская легенда фортепиано Ли Юньди / Ли Инь. – Текст : непосредственный // Ли Инь. Кванджу : город цветков. – Гуанчжоу : Издательство Хуачэн, 2007. – С. 8–10.

133. Ли Хуанъчжи. Музыка Китая нашего времени / Ли Хуанъчжи. – Пекин : Новый Китай, 1997. – 852 с. – Текст : непосредственный.
134. Лин Хунлянь. Шопен / Лин Хунлянь. – Пекин : Китайская общественная наука, 2010. – 395с. – Текст : непосредственный.
135. Ляо Найсюн. Шопен / Ляо Найсюн. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1998. – 64с. – Текст : непосредственный.
136. Сун Найцю. Шопен – поэт поэтов / Сун Найцю. – Чанчунь : Таймс : Литература и художественное образование, 2002. – 148 с. – Текст : непосредственный.
137. Сяо Фусин. Весенняя встреча с Шопеном / Сяо Фусин. – Шанхай: Ученое издательство, 2007. – 325 с. – Текст : непосредственный.
138. Фу Цун. Мне скоро семьдесят! / Фу Цун. – Тяньцзинь : Академия общественных наук Тяньцзиня, 2004. – 356 с. – Текст : непосредственный.
139. Фэн Чжи Кван. Шопен / Фэн Чжи Кван. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2007. – 222 с. – Текст : непосредственный.
140. Ху Неккер Джеймс. Биография Шопена / Ху Неккер Джеймс ; перевод Ван Бей. – Пекин : Издательство китайского народного университета, 2004. – 297 с. – Текст : непосредственный.
141. Хуе Дон. Шопен : биография / Хуе Дон. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1987. – 124 с. – Текст : непосредственный.
142. Цзян Цзин Линт. Шопен / Цзян Цзин Линт. – Нанцзинь : Цзянсу, Народное издательство, 1999. – 218 с. – Текст : непосредственный.
143. Чжао Сяошэн. Пути к постижению искусства фортепианной игры / Чжао Сяошэн. – Хаунань : Воспитание, Хуанань, 1991. – 263 с. – Текст : непосредственный.
144. Чжоу Мин. Шопен – Мастер фортепиано / Чжоу Мин. – Цзилинь, Северные женщины и дети, 2001. – 152 с. – Текст : непосредственный.

145. Чэнь Цзинь Лоу. Музыкальный гений Шопен / Чэнь Цзинь Лоу. – Цзилинь : Яньбянский народный издательский дом, 2002. – 65 с. – Текст : непосредственный.

146. Шао Синь. Шопен / Шао Синь. – Пекин : Китайский детский издательский дом, 2006. – 204 с. – (Мир знаменитых людей). – Текст : непосредственный.

Нотные издания

147. Шопен, Ф. Полное собрание сочинений / Ф. Шопен ; редакторы : И. Падеревский, Л. Бронарский, Ю. Турчиньский. – Варшава Институт Фредерика Шопена ; Краков : Польское музыкальное издательство, 1950. – Т. I : Прелюдии : для фортепиано. – 84 с. – Текст : непосредственный.

148. Шопен, Ф. Полное собрание сочинений / Ф. Шопен ; редакторы : И. Падеревский, Л. Бронарский, Ю. Турчиньский. – Варшава : Институт Фредерика Шопена ; Краков : Польское музыкальное издательство, 1977. – Т. II : Этюды : для фортепиано. – 161с. – Текст : непосредственный.

149. Шопен, Ф. Полное собрание сочинений / Ф. Шопен ; редакторы : И. Падеревский, Л. Бронарский, Ю. Турчиньский. – Варшава : Институт Фредерика Шопена ; Краков : Польское музыкальное издательство, 1956. – Т. III : Баллады : для фортепиано. – 76 с. – Текст : непосредственный.

150. Шопен Ф. Полное собрание сочинений / Ф. Шопен ; редакторы : И. Падеревский, Л. Бронарский, Ю. Турчиньский. – Варшава : Институт Фредерика Шопена ; Краков : Польское музыкальное издательство, 1950. – Т. VI : Сонаты : для фортепиано. – 78 с.

151. Шопен, Ф. Полное собрание сочинений / Ф. Шопен ; редакторы : И. Падеревский, Л. Бронарский, Ю. Турчиньский ; Ин-т Фридерика Шопена. – 16-е издание. – Краков : Polskie Wydawnictwo muzyczne, 1974. – Т. 7 : Ноктюрны. – 124 с.

152. Chopin, F. Mazurki na fortepiano / F. Chopin ; redakcja I. J. Paderewski. – Warszawa ; Krakow, 1949. – Vol. X. – 231 p. – Текст : непосредственный.

153. Шопен, Ф. Полное собрание сочинений / редакторы : И. Падеревский, Л. Бронарский, Ю. Турчиньский. – Варшава ; Краков : Польское музыкальное издательство, 1950. – Т. XIV : Концерты : для фортепиано. – 214 с

Интернет-ресурсы

154. Александров, В. Китайский пианист Юньди Ли на фестивале «Звезды белых ночей» 01.07.2010 / В. Александров. – URL: **Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки.** (дата обращения : 10.02.2019). – Текст : электронный.

155. Калькбреннер_Фридрих_Вильгельм. – URL: [http:// ru.wikipedia/ wiki/](http://ru.wikipedia/wiki/) (дата обращения 26.04.2020). – Текст : электронный.

156. Международный конкурс юных пианистов им. Шопена (Россия), 5-й конкурс (2006 год) и 7-й конкурс (2011 год) в Китае. – URL: <https://baike.baidu.com/item/%E8%82%96%E9%82%A6%E9%9D%92%E5%B0%91%E5%B9%B4%E5%9B%BD%E9%99%85%E9%92%A2%E7%90%B4%E6%AF%94%E8%B5%9B/5140980?fr=aladdin> (дата обращения: 26.04.2020). – Текст : электронный.

157. Международный молодежный конкурс пианистов имени Шопена (Китай) (2019). – URL: <https://baike.baidu.com/item/%E7%AC%AC%E4%B8%80%E5%B1%8A%E5%8C%97%E4%BA%AC%E8%82%96%E9%82%A6%E5%9B%BD%E9%99%85%E9%9D%92%E5%B0%91%E5%B9%B4%E9%92%A2%E7%90%B4%E6%AF%94%E8%B5%9B>. (дата обращения : 08.02.2020). – Текст : электронный.

158. Моцарт и Клементи. – URL : [http:// recent/entrier/archive/ friend/ profile/ memories](http://recent.entrier/archive/friend/profile/memories) (дата обращения 24.04.20). – Текст : электронный.

159. Са Чен. – URL: <https://baike.baidu.com/item/陈萨/8914020?fr=aladdin>
(дата обращения : 08.02.2020). – Текст : электронный.

160. Федоров, И. На концерте китайского пианиста Ли Юньди / И. Федоров. – URL: <http://www.belcanto.ru/10070201.html> (дата обращения: 20.02.2019). – Текст : электронный.

161. Шопенский Международный конкурс юных пианистов (Польша), 18-й конкурс (2019 год) в Китае. – URL: <https://baike.baidu.com/item/%E8%82%96%E9%82%A6%E5%9B%BD%E9%99%85%E5%B0%91%E5%B9%B4%E5%84%BF%E7%AB%A5%E9%92%A2%E7%90%B4%E6%AF%94%E8%B5%9B/23572755> (дата обращения : 08.02.2020).

162. Pianist Sa Chen performs Chopin Mazurkas at Guildhall = Са Чен исполняет «Мазурки» Ф. Шопена // YOUTUBE. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rljwnt6DQzg> (дата обращения 12.02.2020). – Текст : электронный.

163. Yundi, Li. Chopin's Piano Sonata No 2 in B flat minor op. 35(Finerel March) / Yundi Li // www.youtube.com/. – URL: https://yandex.ru/video/preview?text=Yundi%2C%20Li.%20Chopin's%20Piano%20Sonata%20No%202%20in%20B%20flat%20minor%20op.%2035%28%20Finerel%20March%29&path=wizard&parent-reqid=1599582831835619-1311631488257357685403353-prestable-app-host-sas-web-yp-136&wiz_type=vital&filmId=12508579894693095471 (дата обращения 08.02.2019). – Текст : электронный.

Приложения

Приложение 1

Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 3

Lento, ma non troppo. (♩ = 100)

legato *p*

ten. *a tempo*

cresc. *stretto* *riten.* *p*

Приложение 2

Fryderyk Chopin. X. Mazurki na fortepian. Redakcja I.J.Paderewski.

Warszawa-Krakow.1949.

Nº 1. *Lento. M. M. $\text{♩} = 108.$*

rubato

dolce

f

f

1. *2.*

Приложение 3

Ноктюрн № 2 Es-Dur.

Andante. ($\text{♩} = 132.$)

espress. dolce.

Below the staff, there are handwritten notes: CED and CED with asterisks.

Приложение 4

Ф. Шопен. Ноктюрн № 2

EsDur

Tempo I.

p *pp* *poco ritard.* *f*

Below the staff, there are handwritten notes: CED and CED with asterisks.

Приложение 5

Ф. Шопен. Ноктюрн № 2 Es-Dur

Measures 57 and 58 of Chopin's Nocturne No. 2, Es-Dur. The score is in G major (one sharp). Measure 57 features a treble clef with a melodic line starting on G4, marked *fr.* (forzando), and a bass clef with a harmonic accompaniment. Measure 58 continues the melodic line with a trill on G4 and a descending bass line. Fingering numbers are indicated above the notes in measure 58.

Приложение 6

Ф. Шопен. Финальная каденция Ноктюрна № 2 Es-Dur

Measures 59 and 60 of Chopin's Nocturne No. 2, Es-Dur, showing the final cadence. Measure 59 is marked *con forza.* and *stretto.* It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. Measure 60 is marked *ff senza tempo.* and *Tempo I.* It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. The score includes various musical markings such as *dimin.*, *rallent. smorz.*, *pp*, and *ppp*.