

Музыкальная культура народов мира

Научная статья

УДК 786

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-112-123



О способах репрезентации китайского стиля в этюдах для фортепиано



Елена Мееровна Алкон¹, Цинь Чуин²

^{1,2} Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

¹ e.alkon@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4701-2378>

² chuin.cin@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0002-3969-6570>

Аннотация: В центре внимания авторов — способы воплощения китайского стиля в этюдах для фортепиано. Фортепианные этюды в китайском стиле представляют собой важный опыт взаимодействия традиций китайской культуры и европейской академической музыки. Материалом для исследования стали этюды китайских и русских композиторов из сборника «Шестьдесят этюдов в китайском стиле» (редактор-составитель Доу Цин).

Выявляются и определяются основные способы репрезентации китайского стиля в фортепианных этюдах, отмечается их большой потенциал для решения актуальных проблем, существующих сегодня в музыкальном образовании. В частности, работа над этюдами в китайском стиле способна уменьшить дисбаланс между художественной и технической сторонами исполнения. Высказывается предположение о высоком техническом потенциале пентатоники, ладомелодической основы этюдов в китайском стиле. В качестве примера этнокультурной жанровой зарисовки (одного из способов репрезентации китайского стиля) анализируется этюд «Посмотрим Янгэ» Сэ Гунчэна.

Ключевые слова: Этюды для фортепиано, этюды в китайском стиле, педагогика, музыкальное образование, пентатоника, пальцевая растяжка, этюд Сэ Гунчэна «Посмотрим Янгэ»

Для цитирования: Алкон Е. М., Цинь Чуин. О способах репрезентации китайского стиля в этюдах для фортепиано // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 112–123. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-112-123

Musical culture of the peoples of the world

Original article

On the ways of representing the Chinese style in etudes for piano

Elena M. Alkon¹, Qin Chuying²

^{1,2}Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

¹ e.alkon@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4701-2378>

² chuin.cin@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0002-3969-6570>

Abstract: The authors focus on ways to embody the Chinese style in etudes for piano. Piano etudes in the Chinese style represent an important experience of the interaction between the traditions of Chinese culture and European academic music. Etudes by Chinese and Russian composers from the collection "Sixty Etudes in Chinese Style" (editor-compiler Dou Qing) became the material for the study.

The main ways of representing the Chinese style in piano etudes are identified and determined, their great potential for solving urgent problems that exist today in music education is noted. In particular, work on etudes in the Chinese style is able to reduce the imbalance between the artistic and technical sides of the performance. An assumption is made about the high technical potential of the pentatonic scale, the modal and melodic basis of etudes in the Chinese style. As an example of an ethno-cultural genre sketch (one of the ways of representing the Chinese style), the study "Let's look at Yangge" by Se Gongchen is analyzed.

Keywords: Etude for piano, etudes in Chinese style, musical pedagogy, musical education, pentatonic scale, finger stretching, Se Gongchen's etude "Let's see Yangge"

For citation: Alkon E. M., Qin Chun. On the ways of representing the Chinese style in etudes for piano. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(3):112-123 (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-112-123

Более двух тысячелетий продолжают контакты Запада и Востока, различающихся типологически [2], и Китай занимает очень важное место в этом взаимообмене культур.

Музыкальное образование в Китае опирается на глубоко укорененное, проистекающее из философии конфуцианства, представление о том, что обучение музыке — это средство достижения нравственности, красоты, самоконтроля и добродетельной жизни. Поэтому музыкальное обучение и развитие — необходимое условие для благополучия личности, семьи, общества и государства. Как отмечает Чунь Шинь Е, главной задачей тради-

ционного подхода к обучению музыке в Китае, основанного на овладении информацией и важнейшими исполнительскими навыками, была особая искусность в разделении сложного психомоторного процесса на составляющие, шлифуя которые в процессе многочасовой работы ученики занимались до тех пор, пока не добьются совершенства [10, 74]. Данный подход американский исследователь Ф. Джексон называл миметическим и противопоставлял трансформативному, при этом отмечая, что преобладание одного из них не исключает элементов другого, а обучение в целом никогда не будет сведено до некой формулы [14, 52].

Тем не менее на протяжении последних десятилетий музыкальная педагогика в Китае стремится перейти от миметической парадигмы обучения, основанной на подражании мастеру, к трансформативной, которая ориентирована на творческий подход к решению проблем и последовательное раскрытие творческой индивидуальности, на развитие исследовательских навыков и внедрение инноваций, на формирование первоклассных педагогов и воспитание ярких талантов. Так как музыкальное обучение и воспитание тесно связаны с культурными традициями, системой ценностей в музыке и других искусствах, китайские ученые осознают, что невозможно заимствовать методологию и идеологию музыкальной педагогики без учета ее традиций и культурного контекста. Осваивая новые концепции, следует сохранять национальный опыт, поскольку многообразие культурных традиций — это ценность современного мира [10, 74].

В стремлении научиться играть на предельных скоростях китайские пианисты добились более впечатляющих результатов, чем в раскрытии глубины образов, и китайская фортепианная педагогика находится в поиске путей устранения этой диспропорции, в частности через развитие жанра этюда в китайском стиле (данное понятие будет рассматриваться ниже). Недостаточность внимания пианистов к музыке в китайском стиле¹, создаваемой современными композиторами, по мнению педагога и методиста Доу Цин, связана с тем, что в настоящее время пианистам не хватает соответствующей «лексики» и эстетических навыков [12], и во многом это объясняется преобладанием в обучении западного музыкального языка, который для китайской музыкальной культуры является «иностранным». Основы этого языка впитываются в процессе освоения этюдов Дж. Томпсона, Ф. Бургмюллера, К. Черни, Ф. Гермера, М. Клементи, Ф. Шопена, Ф. Листа, М. Мошковского и других. В процессе многочасовой кропотливой работы над этюдами осваивается не только техника, но параллельно происходит знакомство и с элементами музыкального языка и эстетикой, свойственной западной музыке. Успешный опыт развития западного фортепианного искусства, как считают

¹ Китайский стиль в данном случае предполагает использование разнообразных ресурсов традиционной китайской музыки (ладов, песенных и инструментальных мелодий, привлечение национальных инструментов, мелодий Пекинской оперы и т. п.) при создании музыки в жанрах западной академической музыки.

китайские специалисты в области педагогики Чу Ванхуа, Вэй Тингэ и др., во многом обеспечиваются хорошо разработанной системой этюдов². В своем исследовании, посвященном этюдам в китайском стиле [13], Доу Цин предлагает разделить все виды западных фортепианных этюдов на четыре типа: 1) упражнения, например, гаммы и арпеджио; 2) типичные фортепианные этюды (произведения, предназначенные для развития техники, например, «Упражнения Ганона», серия этюдов К. Черни и др.); 3) фортепианные этюды, обладающие высокой художественной (эстетической) ценностью (концертные этюды Шопена, Листа, Дебюсси и др.); 4) фортепианные пьесы, имеющие инструктивную направленность (некоторые сонаты Скарлатти, инвенции Баха, прелюдии и другие полифонические произведения, близкие этюдам).

Включение этюдов в китайском стиле, по мнению Доу Цин и других китайских специалистов, может способствовать развитию интереса исполнителей к произведениям, создаваемым в китайском стиле на основе ресурсов западной академической музыки, таких как жанры и стили, музыкальные формы и фактура, а также новые виды композиторской техники (например, серийность) [12], [13]. К этому можно добавить, что расширение стилиевой палитры музыканта в целом приближает исполнителя к созданию *истинной* исполнительской интерпретации³, а значит, способствует переходу от простого подражания (миметической педагогики) к творческому мышлению.

Создание технологии обучения пианиста с привлечением этюдов в китайском стиле на основе достижений европейских композиторов и западной педагогики может способствовать формированию в Китае собственно фортепианного стиля и повышению качества исполнения.

Тенденция к снижению выразительности, «*невысокая требовательность к стилиевой выверенности в фортепианном исполнительстве*», «*грубая, однозначно-силовая манера звукоизвлечения*» и увлечение «количественными» показателями (скорость, громкость и т. д.), на которые обращала внимание Л. Б. Булатова, [4, 7–8], ученица и последовательница Ел.Ф. Гнесиной, и сегодня продолжают беспокоить педагогов, побуждая к поискам новых технологий в обучении и воспитании стилиевой культуры музыканта. Как отмечала Л. Б. Булатова, изучение стилистических средств, содержащихся в нотном тексте — путь к воплощению музыкального смысла, к превращению нотного текста в музыкальную речь, которая неразрывно связана с интонированием и артикуляцией, определяющими выразительность звучания в процессе исполнения [4, 13]. Вероятно, в разных культурных традициях варианты решений этой проблемы будут в чем-то совпадать, а в чем-то различаться.

² См. предисловие к сборнику Доу Цин [12].

³ О правильной, верной и истинной интерпретациях как трех уровнях приближения исполнителя к авторскому замыслу подробно пишет А. В. Малинковская [6, 19–26].

В Китае при обучении игре на фортепиано, инструменте сравнительно новом для страны с трехтысячелетней историей, особое значение имеют внешнемузыкальные прообразы, связанные как с традиционной, так и с современной культурой. В этой связи нам представляется заслуживающим внимания опыт внедрения элементов китайского стиля в жанр этюда.

Использование термина «китайский стиль» в данной статье мы ограничиваем его широким значением, считая проявлением китайского стиля обращение композиторов к национальным традициям Китая. Вместе с тем необходимо отметить, что в народной музыке Китая музыковеды выделяют четыре региональных стиля: синцзянский, шаньбэйский, гуандунский и сычуаньский⁴. Перспективы дальнейшего изучения китайского стиля в этюдах для фортепиано, безусловно, могут открыть в общих стилевых тенденциях важные аспекты и нюансы.

В целом в настоящее время интерес ученых к произведениям, написанным в китайском стиле, возрастает. Особым вниманием отмечены «Четыре фортепианных этюда *цуйпай*» Ни Хуньцзинь, написанные по мотивам Пекинских опер⁵, а также концертные этюды А. Н. Черепнина соч. 52⁶.

Цель нашей статьи — выделить основные способы репрезентации китайского стиля в жанре этюда на материале сборника «Шестьдесят этюдов для фортепиано в китайском стиле» [12], редактором-составителем которого является Доу Цин, профессор Шандуньского университета, педагог, методист и исследователь. Основу данного сборника составляют произведения китайских композиторов, тем не менее здесь отдана дань уважения русской фортепианной школе, которая оказала большое влияние на становление и развитие фортепианных школ не только в Китае, но также в Корее и в Японии [1]. В сборник включены также этюды русских композиторов, которые и сегодня пользуются популярностью у китайских педагогов и пианистов. Среди них Этюд А. С. Аренского (№ 3 из цикла «Четыре пьесы» ор. 25, 1893 г.), который считается первым фортепианным этюдом в китайском стиле, а также «Семь этюдов» А. Н. Черепнина ор. 56, в том числе все «Пять концертных этюдов», ор. 52 — «Игра теней», «Лютня», «Посвящение Китаю», «Панч и Джуди» и «Песня». Рассматривая вопросы исполнения концертных этюдов Черепнина, Ху Хунвэй отмечает, что композитору удалось облечь образы китайского искусства в привлекательную и интересную форму, уловить и выразить наиболее характерные особенности китайского искусства — программность, живописность, связь с народными истоками, отшлифованность изложения, изысканность нюансировки, естественность и благородство [8, 30].

Главную цель своего сборника Доу Цин видит в создании фундаментальной основы для исполнения фортепианных произведений в китайском стиле.

⁴ Подробнее см.: [11, 62–63], [11, 86].

⁵ Подробнее о «Четырех фортепианных этюда *цуйпай*» Ни Хуньцзинь, написанных по мотивам Пекинских опер, см.: [9], [15].

⁶ Подробнее о концертных этюдах А. Н. Черепнина соч. 52 см.: [8].

Этюды, представленные в сборнике Доу Цин, отличаются богатством образов и разнообразием пианистических приемов. Усложнение техники происходит постепенно. Сборник состоит из трех разделов, начального, среднего и продвинутого, каждый из которых включает по двадцать этюдов. Пианистические задачи этюдов начального уровня связаны с развитием основных видов фортепианной техники. В этюдах среднего уровня отрабатывается беглость пальцев, исполнение аккордов и арпеджио, трелей и тремоло. На третьем уровне представлены масштабные концертные этюды, сочетающие более усложненные и разнообразные приемы фортепианной игры. Практически каждый из этюдов включает несколько видов техники, поэтому свободное переключение с одного ее вида на другой в зависимости от смены художественных образов и контекста целого становится важной и интересной задачей для исполнителя. Технические вопросы должны быть подчинены художественной стороне и развитию артистизма. Особое внимание в развитии техники уделяется более сложным видам двойных нот, октав, репетиций, арпеджио, аккордов терцовой, но чаще нетерцовой структуры.

Среди этюдов в китайском стиле выделяются «Четыре этюда для Пекинской оперы» Ни Хунцзинь. Подробному анализу воплощения традиций Пекинской оперы в этом цикле, созданном в 1975–1976 годах, посвящена статья Чжан Цзамин и А. Е. Кром [9]. Художественную ценность этюдов Ни Хунцзинь авторы статьи связывают с детскими впечатлениями, полученными в семье (отец Ни Хунцзинь был исполнителем на *хуцине* в труппе Пекинской оперы). В процессе обучения в МГК им. П. И. Чайковского (1953–1958) большое влияние на Ни Хунцзинь оказало знакомство с сочинениями русских композиторов, основанными на фольклорных источниках. Последующий исполнительский, педагогический и композиторский опыт послужил основой для создания вышеназванного цикла. В каждом из четырех этюдов прослеживаются сюжеты, амплуа героев Пекинской оперы, особенности их сценической пластики, вокальная (*цяндяо*) и инструментальная (*цуйпай*) мелодика, последовательность ладов, метроритмический уровень (метро-темп *яобань*⁷), тембры инструментов (*хуцинь*, *баньгу*). Особое внимание исследователи, в частности Т. Б. Будаева, обращают на инструментальный *цуйпай* — небольшие типовые мелодии Пекинской оперы, которые имеют закрепленное название и обладают индивидуальными, хорошо запоминающимися интонационными, ритмическими особенностями и тембровой окраской — скрипки *цзинху*, флейты *дицзы*, или гобоя *сона* [3, 23]. Сюй Юньхань к анализу важнейших аспектов Пекинской оперы в этюдах Ни Хунцзинь добавляет ряд наблюдений о фортепианной технике и методах работы [15].

Источниками для воплощения китайского стиля в этюдах можно считать также образы отдельных персонажей и сюжетов Пекинской оперы *цуйпай*. Подзаго-

⁷ Метро-темп — термин, предложенный Т. Б. Будаевой для отражения китайского понятия *баньши* (букв. «модель метра»), объединяющего метр, размер, темп и характер мелодии [3, 82]. *Яобань* — свободный метр, «качающийся», один из метро-темпов *баньши*, характерный для напевов пихуан Пекинской оперы [9, 107].

ловки каждого из четырех этюдов Ни Хунцзинь указывают на сюжеты таких Пекиньских опер, как «Заглянуть внутрь», «Лю Циннян», «Цветок граната» и «Лю Яоцзинь». Названия сами по себе способны вызвать в памяти мелодии, олицетворяющие персонажей, их костюмы, свойственный каждому грим, но вместе с атрибутами в памяти всплывают идеи, сюжеты, смыслы. В процессе обучения пианиста этюды с развитой образной системой и характерными движениями и жестами героев способствуют налаживанию связи между техническими приемами и художественными образами этюдов, создают основу для освоения и закрепления на эмоциональном уровне определенных технических умений и навыков.

К другим способам репрезентации китайского стиля в этюдах из сборника Доу Цин можно отнести *программные подзаголовки*, которыми снабжены более половины этюдов. Часть названий связана с образами природы, с отношениями между человеком и природой, которые занимают важное место в культурном наследии и искусстве Китая. К этому виду репрезентации можно отнести этюды «Музыка озера Дяньху» (№ 52)⁸, «Джибэй: звуки флейты» (№ 54) Чжао Сяошэна, «Сквозь дождь и ветер» (№ 42) Чу Ванхуа. Изобразительные названия, указывая на общее настроение и характер этюда, предполагают поиск соответствующего модуса произнесения, определенной артикуляции.

Одним из доминирующих признаков репрезентации китайского стиля, безусловно, является *пентатоника*. Отметим ее самодостаточность и всеохватность, так как пентатоника реализуется не только в мелодическом движении, но также и в гармонических интервалах, в аккордах нетерцово-квартетной структуры (секундово-квартетных и секундово-квинтовых). В стилистике этюдов важное место занимают особенности интонирования и артикуляции мелодической линии на основе пентатоники. Элементы западной тональности (например, в виде арпеджио по звукам трезвучий и секстаккордов) встречаются, однако в контексте преобладающей пентатоники приобретает иное, более пластичное звучание. Примечательно, что лишь в одном из этюдов, в названии, пентатоника указана как главная индуктивная задача — «Пентатонический этюд» (№ 34) Чэнь Чжаосюня.

Важно отметить одну характерную особенность пентатонической гаммы, важную для исполнителей на фортепиано. Пентатонический звукоряд предполагает малотерцовые ходы, из-за чего в тех случаях, когда звуки необходимо исполнять соседними пальцами, без подкладывания первого пальца, развивается *пальцевая растяжка*. Если подобный искусственный барьер (скачок, исполняемый соседними пальцами) появляется достаточно часто, то это создает дополнительные возможности для развития техники фортепианной игры. Мы исходим из мнения специалистов, которые считают, что среди особых требований к физиологическим качествам рук, касающихся их величины, силы, эластичности, именно пальцевая растяжка имеет особое значение. Для приобретения хорошей техники профессиональной игры на рояле пианисту вполне достаточно свободно владеть октавой. Е. Я. Либман отмечает необходимость умения исполнить пятизвучный

⁸ Здесь и далее номера этюдов даются по сборнику Доу Цин.

уменьшенный септаккорд из пяти звуков с малотерцовыми промежутками между всеми пальцами руки и развернутое трезвучие — четырехзвучный с квартой и двумя терцовыми промежутками в виде малой и большой терций [5, 12]. В этом случае пентатоника становится дополнительным средством развития пальцевой растяжки, а значит, и фортепианной техники в целом.

Подражание звукам природы, а также *звучанию национальных инструментов* можно назвать еще одним способом репрезентации национального китайского стиля, общим для многих традиционных культур. В сочетании с пентатоникой и уточняющими заголовками конкретизирующим национальные признаки оригинала (например, как в этюдах «Гуцинь» А. Н. Черепнина (№ 56) или «Джибэй: звуки флейты» Чжао Сяошэна).

В тех случаях, когда основой музыкального образа являются звуки природы, например, в таких этюдах, как «Дождик идет» (№ 5) и «Ручеёк» (№ 8) Ли Чунгуана, «Ветер» (№ 45) Ло Майшуо, китайский колорит создается в основном пентатоникой.

Еще один тип этюдов представляют *этюды-картинки*, или *жанровые зарисовки* — *игровые, спортивно-цирковые, этнографические, этнокультурные*. Они есть в трех разделах, поэтому к ним можно обращаться на всех уровнях обучения. В основе этих этюдов лежат идеомоторные представления, исходя из которых осваиваются и совершенствуются разнообразные пианистические движения и приемы. Представителю любой культурной традиции, как учащемуся, так и педагогу, не составит труда определить игровые движения этюдов с такими названиями, как «Маленький плотник» (№ 1) Ли Фейлана, «Канатоходец» (№ 37), «Игра в мяч» (№ 39) Ли Инхая. Соответствующие игровые движения помогают в освоении пианистических движений и приемов исполнительской артикуляции. Однако для того чтобы приступить к работе над более сложными этюдами, такими как «Кунжун (Диаболо), игра с волчками» (№ 36), «Вращающиеся тарелочки» (№ 38) или «Игра в ласточку (*цзяньцзы*)»⁹ (№ 40) Ли Инхая, представителям других культурных традиций желательно посмотреть, а еще лучше — поиграть в традиционные китайские игры, чтобы приобрести соответствующий зрительный и двигательный опыт. Этот вид жанровых зарисовок можно отнести к спортивно-игровым и цирковым.

К *этнокультурным жанровым зарисовкам* можно отнести этюды «Посмотрим Янгэ!» (№ 12) Сэ Гунчена, «Носильщики в Северном Шэньси» (№ 29) Шэн Цзяня и «Праздник урожая» (№ 46) Го Чжихуна. Они присутствуют на всех уровнях обучения. В основе этюдов этого вида может использоваться песенно-танцевальный фольклор народов Китая, как в этюдах «Горная деревня. Новая песня» Чжун Хуэя (№ 25), «Танцевальные мелодии народности хмонг (мяо)» Чжао Сяошэна (№ 53).

⁹ Игровые движения связаны с тем, что необходимо владеть воланчиком как можно дольше, непрерывно подбрасывая его ногой и не давая ему упасть. Кроме того, нужно уметь как принимать воланчик от другого игрока, так и отдавать.

Рассмотрим подробнее этот способ репрезентации на примере этюда «Посмотрим Янгэ!» Сэ Гунчена (№ 12, начальный уровень). Этюд был написан в 1997 году. Для понимания его характера, сюжетной канвы и особенностей артикуляции желательно знать содержание народной песни «Янгэ». Она распространена на севере Китая, в провинции Шаньси, однако ее хорошо знают и в других регионах. Песня «Янгэ» всегда сопровождается танцевальными движениями, а собственно пение отличается звонкой, напряженной и энергичной артикуляцией.

В песне говорится о том, как две крестьянские девушки, сестры, собираются пойти в другую деревню на праздник Янгэ. Радуясь предстоящему событию, они наряжаются, обмениваются репликами и уже готовы выйти из дома, но внезапно поднимается сильный ветер, который дует с юга. Небо быстро затягивается тучами. Вдалеке из-за горы уже доносятся раскаты грома: совсем скоро из темных тяжелых туч хлынет дождь. Несмотря на непогоду, старшая сестра полна решимости пойти на праздник Янгэ, сквозь дождь и ветер. Она потирает младшую, которая побаивается дождя и сомневается, стоит ли идти. Но глядя на решимость своей старшей сестры, все же преодолевает страх, «очистив от него свое сердце». Взявшись за руки, они вместе выходят из дома и при первых призывных звуках гонгов и барабанов, которые доносятся из-за гор, возвещая о начале праздника, стремглав бегут смотреть Янгэ.

Эта история из жизни двух простых деревенских девушек богата поэтическими деталями описания радостного чувства ожидания праздника, а также беспокойства, переживаний и волнений, возникающих из-за неожиданного препятствия, которое создает стихия. Природа испытывает их, проверяя на стойкость и решительность.

В небольшом этюде, написанном в оживленном темпе, главной пианистической задачей является достижение координации рук, выразительного музыкально-речевого диалога. В мелодии выделяются восходящие квинтовые скачки в начале фраз, которые в оригинальном фольклорном пении отличаются особым возгласно-речевым типом артикуляции. В двухголосной фактуре свободной имитационной полифонии диалог двух рук можно представить как общение двух сестер: о них поется в песне, на мелодию которой написан этюд (здесь уместно вспомнить метод аналогий Б. А. Яворского, суть которого заключается в направленности ассоциативного мышления на постижение неразрывного единства музыки и жизни, в том числе музыки и быта¹⁰). В первой половине более активным является нижний голос, начинающий диалог, затем инициатива переходит к верхнему. Голоса «вступают» по очереди: то соглашаясь, то возражая и настойчиво убеждая друг друга. Но при этом «говорящий» голос всегда звучит на фоне созвучий в виде продолжительных созвучий: твердых и уверенных минорных или мажорных секстаккордов, или более мягких секундово-квартовых и секундово-квинтовых аккордов, а то и на фоне одиноко звучащей без третьего звука «пустой» чистой квинты (пример 1).

¹⁰ Подробнее см. [7].

Пример. 1. Сэ Гунчен. Этюд «Посмотрим Янгэ!» (№ 12), тт. 10–19



В заключительном построении этюда динамика нарастает, фактура уплотняется, появляется свободная имитация, причем в диалоге «спорящих сестер» точно повторяется только наиболее яркий мелодико-ритмический оборот с движением к звуку *es* (*c-g-es-d*) — возгласно-речевой («отчаянной») интонацией выделяется кульминация этюда. Ритмический рисунок в имитации в основном сохраняется, однако имитирующий голос более пассивен: призывный квартетный мотив начала продолжительной фразы здесь отсутствует. Примечательно, что вначале голоса расходятся, а затем «приходят к согласию», словно идут навстречу друг другу — «рука в руке, сердце к сердцу».

Таким образом, в работе над этим этюдом основная задача заключается в том, чтобы слышать каждый из двух голосов и при смене инициативного голоса добиваться выразительного музыкально-речевого диалога. Этому способствует частое появление небольших, но очень выразительных мелодических оборотов с квинтовыми восходящими ходами в мелодии, а также ритмическое выделение начала каждой фразы. Все эти моменты направлены на развитие навыка переключения внимания с одного голоса как «действующего лица» на другой, более активный.

Наиболее сложным в этюде является заключительное построение, когда чередование выразительных мотивов учащается. При этом оба голоса необходимо играть с движением и внимательно следить за сменой настроения персонажей, подчеркивая тонкие нюансы. Энергия и целеустремленность мотивов здесь выражается не только широкими мелодическими ходами на квинту и кварту, но также ясностью и четкостью ритмического рисунка. Постоянное варьирование начальных мотивов передает оживленность и непринужденность общения. Особый интерес в процессе диалога вызывают возникающие споры и разногласия. Ямбические мотивы затактового начала, а также восьмые паузы на первой доле такта придают всей мелодии приподнятый, жизнерадостный характер и привлекают внимание то к одному, то к другому голосу (персонажу) этюда.

В заключение считаем важным подчеркнуть, что обращение к жанру этюда в китайском стиле с целью сокращения разрыва между академическим европейским искусством и китайским традиционным и повышения уровня исполнительской интерпретации заслуживает пристального внимания, поскольку обе проблемы актуальны для многих культур.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Айзенштадт С. А.* Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики. — Владивосток: Дальнаука, 2015. — 247 с.
2. *Алкон Е. М.* Музыкальное мышление Востока и Запада — континуальное и дискретное. — Владивосток: издательство Дальневосточного государственного университета, 1999. — 126 с.
3. *Будаева Т. Б.* Пекинская опера цзинцзюй: Музыка, актер и сцена китайского традиционного театра. — Москва: Нестор-история, 2018. — 244 с.
4. *Булатова Л. Б.* Смысловая палитра пианиста. Искусство воплощения. — Москва: РАМ имени Гнесиных, 2010. — 192 с.
5. *Либерман Е. Я.* Работа над фортепианной техникой. — Москва: Классика-XXI, 2003. — 148 с.
6. *Малинковская А. В.* Исполнительская интерпретация музыкального произведения как объект исследования: к вопросу о доказательности теоретического суждения // Музыкальное искусство и образование. 2020. — Т. 8. — № 4. — С. 9–28.
7. *Николаева Е. В.* Метод аналогий в исследовательской и педагогической деятельности музыканта на примере эпистолярного наследия Б. Л. Яворского // Музыкальное искусство и образование. — 2022. — Т. 10. — № 3. — С. 9–26.
8. *Ху Хунвэй.* Китайские этюды русского композитора (Концертные этюды соч. 52 А. Н. Черепнина): вопросы исполнения // Музыкальное образование и наука. — 2015. — № 2 (3). — С. 29–35.
9. *Чжан Цзямин, Кром А. Е.* Традиции пекинской оперы в цикле Ни Хунцзинь "Четыре фортепианных этюда цюйпай" // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2021. — № 1 (59). — С. 100–108.
10. *Чунь Шинь Е.* Китай // Как учат музыке за рубежом / Сост., предисл. Д. Дж. Харгривз, А. К. Норт. — Москва: Классика-XXI, 2009. — С. 65–74.
11. *Чэнь Шуянь.* Фортепианное творчество китайских композиторов XX — начала XXI веков: основные стилевые направления: специальность 17.00.02 "Музыкальное искусство": диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2020. — 234 с.
12. *窦青.* 中国风格钢琴练习曲 60 首[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2012年2月第1版. [Дюу Цин. 60 фортепианных этюдов в китайском стиле. — Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2017. — 246 с.
13. *Dou Qing.* On the Systematic Construction of Chinese Style Piano Etudes // Music Research, 2017. — No. 6. — P. 81–89.
14. *Jackson Ph. W.* The Practice of Teaching. — New York: Teachers College Press, Columbia University, 1983. — 160 p.
15. *Yunhan Xu.* An Analysis of Selected Piano Works Inspired by Peking Opera: Four Qupai Piano Etudes by Ni Hongjin and Instants D'un Opera de Pekin by Chen Qigang. DMA. — USA: School of Music and Dance of the University of Oregon, 2020. — 69 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ:

Е. М. Алкон — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Цинь Чуин — аспирант кафедры педагогики и методики Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Aizenshtadt S. A.* Fortepiannye shkoly stran Dal'nevostochnogo regiona (Kitaj, Koreja, Japonija). Problemy teorii, istorii, ispolnitel'skoj praktiki [Piano schools of the countries of the Far East region (China, Korea, Japan). Problems of theory, history, performing practice]. Vladivostok: Dalnauka, 2015. 247 p.

2. *Alkon E. M.* Muzykal'noe myshlenie Vostoka i Zapada — kontinual'noe i diskretnoe [Music thinking of East and West — Continual and Discrete]. Vladivostok: Far Eastern State University Publ., 1999. 126 p.
3. *Budaeva T. B.* Pekinskaja opera czinczuj: Muzyka, akter i scena kitajskogo tradicionnogo teatra [Peking opera jingju: Music, actor and scene of the Chinese traditional theater]. Moscow: Nestor-history, 2018. 244 p.
4. *Bulatova L. B.* Smyslovaja palitra pianista. Iskustvo voploshhenija [The semantic palette of the pianist. The art of embodiment]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2010. 192 p.
5. *Lieberman E. Ya.* Rabota nad fortepiannoj tehnikoj [Work on piano technique]. Moscow: Klassika-XXI, 2003. 148 p.
6. *Malinkovskaya A. V.* Ispolnitel'skaya interpretatsiya muzykal'nogo proizvedeniya kak ob'ekt issledovaniya: k voprosu o dokazatel'nosti teoreticheskogo suzheniya [Musical Piece Interpretation by Performer as an Object of Research: to the Question of the Evidence of a Theoretical Judgment]. Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Music and Education]. 2020. T. 8. No. 4. P. 9–28.
7. *Nikolaeva E. V.* Metod analogij v issledovatel'skoj i pedagogicheskoj dejatel'nosti muzykanta na primere jepistoljarnogo nasledija B. L. Javorskogo [The method of analogies in the research and pedagogical activity of the musician on the example of Boleslav Yavorsky's epistolary legacy]. Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Music and Education]. 2022. T. 10. No. 3. P. 9–26.
8. *Hu Hunvjej.* Kitajskie jetjudy russkogo kompozitora (Koncertnye jetjudy soch. 52 A. N. Cherepnina): voprosy ispolnenija [Chinese Etudes by a Russian Composer (Concert Etudes op. 52 by A. N. Cherepnin): questions of performance]. Musical Art and Science. 2015. No 2 (3). P. 29–35.
9. *Zhang Jiaming, Krom A. E.* Tradicii pekinskoj opery v cikle Ni Hunczin' "Chetyre fortepiannyh jetjuda cjujpa" [Peking opera tradition in the cycle of Ni Hongjin "Fur qupai piano etudes"]. Actual problems of higher musical education. 2021. No. 1 (59). P. 100–108.
10. *Chun-Shin Ye.* Kitaj [China]. How music is taught abroad; comp. ed. and foreword. D. J. Hargreaves, A. K. North. Moscow: Klassika-XXI. P. 100–108.
11. *Chen Shuyun.* Fortepiannoe tvorcestvo kitajskih kompozitorov XX — nachala XXI vekov: osnovnye stilevyje napravlenija [Piano works of Chinese composers of the 20th — early 21st centuries: main stylistic trends]: special'nost' 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo": dissertaciya na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya. Nizhnij Novgorod, 2020. 234 p.
12. *Jackson Ph.W.* The Practice of Teaching. New York: Teachers College Press, Columbia University, 1983. 160 p.
13. 窦青. 中国风格钢琴练习曲 60 首[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, [2012], 2017 年2月第1版 [Dou Cin. 60 fortepiannyh jetjudov v kitajskom stile]. Shanghai: Shanghai Conservatory Publishing House, 2017. 246 p.
14. *Dou Qing.* On the Systematic Construction of Chinese Style Piano Etudes // Music Research, 2017, No. 6. P. 81–89.
15. *Yunhan Xu.* An Analysis of Selected Piano Works Inspired by Peking Opera: Four Qupai Piano Etudes by Ni Hongjin and Instants D'un Opera de Pekin by Chen Qigang. DMA. USA: School of Music and Dance of the University of Oregon, 2020. 69 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

E. M. Alkon — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Music Theory Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Qin Chuying — Postgraduate student of the Pedagogy and Methodology Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 10.05.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 05.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 21.06.2023