

ОСОБЕННОСТИ ОСВОЕНИЯ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. РАХМАНИНОВА КИТАЙСКИМИ ОБУЧАЮЩИМИСЯ

Ван Юйшань, А.П. Юдин

Аннотация. В статье рассматривается возможный путь освоения трудностей фортепианного стиля С. Рахманинова китайскими студентами; определяется необходимость выработки навыков, ведущих к постижению смысла и значения этой музыки. Авторами предложена система методов, направленных на адекватное постижение художественного содержания фортепианных произведений композитора, применение которых позволит обучающимся не только преодолеть технические трудности в произведениях С. Рахманинова, но и понять особенности стилистики композитора, его образного языка и творческого кредо.

Ключевые слова: поэтика, навык, метод, интонация, игровое движение, русское фортепианное искусство, музыкальная педагогика Китая.

Для цитирования: Ван Юйшань, Юдин А.П. Особенности освоения фортепианных произведений С. Рахманинова китайскими обучающимися // Преподаватель XXI век. 2023. № 4. Часть 1. С. 202–213. DOI: 10.31862/2073-9613-2023-4-202-213

202

FEATURES OF MASTERING S. RACHMANINOFF'S PIANO WORKS BY CHINESE STUDENTS

Wang Yushan, A.P. Yudin

Abstract. The article considers a possible way of mastering the difficulties of S. Rachmaninoff's piano style by Chinese students; it defines the necessity of developing skills leading to the comprehension of the meaning and significance of this music. The authors propose a system of methods aimed at adequate comprehension of the artistic content of the composer's piano works, the implementation of which will allow students not only to overcome technical difficulties in Rachmaninoff's works, but also to understand the peculiarities of the composer's stylistics, his figurative language and creative credo.

© Ван Юйшань, Юдин А.П., 2023



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Keywords: *poetics, skill, method, intonation, playing movement, Russian piano art, musical pedagogy of China.*

Cite as: Wang Yushan, Yudin A.P. Features of Mastering S. Rachmaninoff's Piano Works by Chinese Students. *Prepodavatel XXI vek. Russian Journal of Education*, 2023, No. 4, part 1, pp. 202–213. DOI: 10.31862/2073-9613-2023-4-202-213

В год 150-летия со дня рождения Сергея Васильевича Рахманинова, гениального русского композитора, пианиста и дирижёра, важно отметить, что его музыка по-прежнему привлекает бесчисленных слушателей как в России, так и за её пределами. Музыка Рахманинова любят и высоко ценят в Китае; она часто звучит в концертных залах, её с увлечением разучивают учащиеся и студенты китайских учебных заведений. Это объясняется тем, что музыка С. Рахманинова открывает целый мир глубоких эмоций и мыслей, адекватных масштабам уникальности и природной одарённости этого гения.

Сочинять музыку для С. Рахманинова было насущной потребностью, которая возникала из внутренних противоречий самой натуры композитора. Музыка, создаваемая композитором, рождалась, по его признанию, с напряженным трудом. И, вероятно, глубоко выстраданный творческий процесс созидания обуславливал её особый энергетический потенциал и силу воздействия на слушателя.

Однако далеко не всегда китайским исполнителям удаётся в полной мере воплотить эту силу воздействия, передать богатство эмоций и чувств, заложенных в произведениях выдающегося русского композитора. Возникает проблема: как раскрыть мир образов рахманиновской музыки перед музыкантом-исполнителем его произведений, сделать его более доступным и понятным представителям фортепианного искусства и педагогики Китая?

При усложнении и интенсивности развития международных связей в современном мире происходит сближение и взаимодействие культур разных стран и народов, но это сближение не всегда сопровождается глубоким проникновением в особенности той или иной культурной среды. Как отмечается в научной литературе, «существует весьма ощутимое расхождение между качеством современной культурной среды, её подвижностью и сравнительно медленным формированием навыков ориентации в ней. Соответственно возникают проблемы понимания различных культур. И, очевидно, что развитие любой культуры в рамках человеческой цивилизации возможно именно на основе понимания культуры» [1, с. 6].

Более глубокое понимание и взаимопроникновение русской и китайской музыкальной культуры возможно на пути сравнения особенностей их генезиса. Если первая из них развивалась в дискурсе европейской музыкальной традиции, с которой была тесно связана, то китайская культура — это больше, чем культура в привычном смысле слова, это целая цивилизация, имеющая более чем двухтысячелетнюю историю, изолированную от европейского влияния.

Безусловно, что особенности любой культуры влияют на содержание творческой деятельности её представителей. То, что происходило на протяжении тысячелетий в ходе филогенеза социально-культурных и ценностных констант общества, не может не отразиться

на онтогенетическом развитии отдельной личности. Поэтому любой представитель китайского общества имеет врождённый менталитет, как в зеркале отражающий присущей его нации склад ума, совокупность эмоциональных, культурных особенностей, ценностных ориентаций и установок. Это не может не накладывать отпечаток и на интерпретацию музыки С. Рахманинова, которая, в принципе, прочно опирается на европейскую мажорно-минорную систему, отличающуюся от пентатонической звуковысотной системы китайской музыки.

Но есть и другая причина, влияющая на интерпретацию музыки С. Рахманинова китайскими исполнителями, суть которой кроется, в свою очередь, в присущей русскому искусству, в том числе музыке, национальных особенностей русского этноса, преломлённой в поэтике искусства С. Рахманинова.

Термин «поэтика», заимствованный из литературоведения, означает в музыкальном искусстве сплав разнообразных содержательных, образных, интонационных, стилистических и других особенностей, характерных для интонационного словаря (Б. Асафьев) или интонационного фонда (М. Бахтин), отражающего дух и ценностные предпочтения представителей той или иной эпохи, социума, национальной культуры, композиторской школы.

Можно привести имена известных музыковедов в России, которые исследовали музыкальную поэтику как развивающуюся науку: это Е.В. Назайкинский, В.В. Медушевский, Н.Ф. Шахназарова и др. Впервые упоминание о музыкальной поэтике появилось в работе знаменитого русского композитора Игоря Стравинского «Музыкальная поэтика. В шести лекциях» [2]. В современных музыкально-поэтологических исследованиях подчёркивается ми-

росозерцательность, духовная энергетика высокого искусства, отражающего идеи и ценности, имеющие как общечеловеческий смысл, так и присущие той или иной национальной культуре. В связи с этим можно охарактеризовать мир музыкальной поэтики С. Рахманинова как огромную сферу или пространство человеческих чувств и мыслей, которые выражают суть, «квинтэссенцию русского духа».

Однако для художественно-полноценного исполнения музыки С. Рахманинова недостаточно понимания особенностей её содержания, образности и поэтики. Пианисту необходимо овладеть исполнительскими приёмами и средствами, адекватными тем художественным задачам, решение которых обусловлено уровнем его технического развития.

В связи с этим мы выдвигаем предположение, что найти нужный приём или метод достижения целей работы над исполнением можно на «пересечении» двух подходов к решению возникающих проблем. С одной стороны, это может быть та самая идеально-чувственная сфера мира музыкальной поэтики, которую надо прочувствовать и понять, а с другой стороны, нужный подход будет связан с изучением психологических особенностей деятельности пианиста по выработке способа освоения трудностей. На основе «пересечения» этих двух подходов к адекватному пониманию и художественно-полноценному исполнению произведений композитора есть возможность найти нужные методы и приемы работы по успешному овладению необходимыми навыками.

Определив таким образом возможный путь решения поставленной цели, обозначим ряд основных пианистических задач, которые стоят перед исполнителем при освоении этой сложной по содержанию музыки:

1. Добиваться качественного, глубокого тона, основанного на технике весовых ощущений и игровых движений, связанных с физической природой фортепианного звука.

2. Использовать особую аппликатуру, включающую широкие позиции.

3. Осваивать принцип фразировки, связанный с широким дыханием, нивелированием мелких деталей в построении продолжительных линий развития.

4. Работать над ритмической организацией, обеспечивающей единство и целостность формы в передаче содержания произведения.

Итоговая задача — это воплощение идеи произведения как главной художественной цели исполнительского искусства.

Однако для успешного внедрения указанных выше способов решения творческих задач в фортепианную педагогику Китая необходимо проанализировать особенности китайской системы музыкального образования. С одной стороны, есть положительные тенденции развития этой системы, отражающие стремление охватить большое количество желающих обучаться игре на фортепиано; но в этой тенденции к массовости распространения образовательного процесса есть и обратная сторона. Как нам видится, есть некоторый уход от пошаговой последовательности выработки навыков, необходимых для подлинного профессионального роста обучающихся. Нельзя не обратить внимания и на ощутимую коммерциализацию музыкального образования в Китае как ещё одну тенденцию, наряду со стремлением к массовости образования.

Учитывая социальные условия жизни в Китае, а именно многочисленное население, огромные города, семейные традиции, наконец, богатую национальную культуру, есть несомненные перспективы

развития образования в области искусств. Вместе с тем нельзя не заметить, что существует излишняя схематизация требований к процессу обучения. Как следствие этого явления наблюдается отсутствие стремления к подлинному творческому процессу. Выразительность исполнения, к сожалению, заменяется простым копированием каких-либо шаблонных заготовок, а целью исполнения становится лишь играть громче, крепче, быстрее, игнорируя конкретные музыкальные характеристики в определенном произведении, лишая музыку смысла.

Безусловно, надо играть технически совершенно, но это не должно пониматься как единственная цель исполнения того или иного произведения. Такая ситуация может быть напрямую связана с просчётами в избранной педагогом стратегии обучения, которая должна быть основана на системе педагогических приёмов, предполагающей пошаговый путь выработки базовой «закладки» необходимых навыков в обучении. В данном случае надо говорить о необходимости применения системного подхода в обучении, нередко подменяемого традиционным предметным педагогическим подходом.

К тому же работа с учащимися в классе требует от педагога индивидуального подхода, поскольку у каждого студента свои проблемы и сильные стороны [3]. К примеру, у многих китайских студентов есть технические проблемы со звукоизвлечением, как-то: наличие излишней ударности и отрывистости, отсутствие владения приемом игры legato. Таким образом, происходит уход от возможности осмысленно интонировать звуковой материал, связанный с вокализацией, певучестью, особенно в русской фортепианной музыке, имеющей прямую связь с вокальным искусством и народной песенной культурой.

Но не только в отсутствии выработки определённых пианистических навыков может корениться проблема трудностей в освоении певучей манеры исполнения. Во многом это как бы заложено изначально в особенностях китайской речи, самой манере говорить, т. е. привычке, связанной с языковыми субстанциями.

Известно, что китайский язык основан на его составляющих слогах со специфическим модулированием речи, т. е. связан с изменением движения тона голоса в каждом из них. Тоновая природа языка слоговая, т. е. определённый тон присущ слогу независимо от языковой функции последнего [4, с. 5–6]. Эта чёткая запрограммированность слогов накладывает отпечаток на сам путь формирования речи и мышления говорящего субъекта, поэтому в речи неминуемо возникает установка: дискретность в произношении интонируемых слогов и точные ударения — четыре тона, которые важны в понимании смысла.

Скорость речи может быть весьма подвижной, сравнимой с работой математической двоичной системы в устройстве компьютера. Конечно, это не значит, что язык, основанный на различных тонах, лишён выразительности. Скорее всего, эта выразительность имеет свою специфику, отличающуюся от европейских языков.

И искусство педагога в данном случае должно проявляться в обращении к особым приемам и методам работы, как-то: объяснение связной игры через объединяющие движения руки и пальцев, через передачу ощущения или образные сравнения с явлениями природы; например, потоки воды или воздуха, гимнастика «конфу», которая состоит из гибких движений тела. Понятно, что без полноценного legato невозможно исполнять верно и убедительно многие произведе-

ния русских и зарубежных композиторов, в том числе особую певучую кантилену музыки С. Рахманинова.

В выборе репертуара из произведений этого композитора для работы с учащимися нужно подходить с особой тщательностью. Очевидно то, что нужен специальный, дидактически обоснованный путь к отбору и освоению различных сочинений по масштабу художественных задач.

Доказано, что верно выбранные (т. е. полностью соответствующие возможностям и способностям ученика) произведения для экзамена или концертного выступления приносят, может быть, девяносто процентов успеха, в то время как в педагогической практике молодых китайских педагогов часто происходят ошибочные и случайные решения в выборе изучаемых произведений. Между тем вопросы педагогически-обоснованного отбора репертуара должны стоять в этой практике постоянно, поскольку продуманная репертуарная политика является одним из важнейших факторов повышения эффективности обучения. Целесообразно воспользоваться методом постепенного возрастания технических и художественных задач, выстраивая логически верную репертуарную линию развития учащегося: от ноктюрнов Джона Фильда к шопеновским опусам, от некоторых пьес из цикла «Времени года» П.И. Чайковского к таким фортепианным шедеврам С. Рахманинова, как «Музыкальный момент» ор. 16 № 5 ре-бемоль мажор.

Первое знакомство с этим произведением и первое впечатление от «неизвестной» для него музыки у обучающегося должно быть наиболее ярким и запоминающимся, надо максимально вовлечь его в мир творчества композитора. Методы воздействия в своей совокупности могут содержать такие компоненты, как объяснение, показ фрагментов произведения,

рассказ о важных моментах творческой биографии композитора и т. д.

Далее, следуя по этапам алгоритма действий, логично будет объяснить характер звучания музыки и жанровое происхождение «Музыкального момента» С. Рахманинова. На наш взгляд, в этом произведении есть некий сплав двух жанров: это ноктюрн и баркарола в одно и то же время. Есть в этой пьесе также черты романсово-декламационных жанровых элементов. Педагог должен проявить умение и искусство объяснить простыми словами, проиллюстрировать эти важные моменты ярким показом, вызвав непосредственную реакцию учащегося на уроке.

Таким образом, вызвав живой отклик и определенную эмоцию у ученика, можно пойти и дальше, стимулируя его фантазию. Например, если эта музыка о природе в ночное время, где два влюблённых человека путешествуют по спокойной глади озера в лодке, то зарождается диалог воображаемых нами людей. Очевидно, что в этой ситуации педагог использует стимуляцию образного мышления, идёт путём ориентировочно-поисковых методов вместе с изучающим эту музыку [5].

Все эти педагогические приемы могут быть бесконечно разнообразными, но вместе с тем надо не терять основную линию учебного процесса, т. е. продолжать «загружать» ученика конкретными задачами, связанными с техническими моментами. Здесь начинают включаться методы работы, которые именуется как авторитарные или консервативные и, что не исключается, догматические. Нам видится путь к успешному исполнению именно в таком подходе, ориентируемому на продуманную взаимосвязь, определённый «сплав» разнонаправленных по своему содержанию методов, в русле которого лежит путь

к истинному успеху, как бы ни хотелось быть «внутри» музыки, исходя только из идеальных творческих установок. Понятно, что есть некая диалектическая связь между этими разными и даже противоположными методами.

Одна из важнейших задач, стоящих перед исполнителем рахманиновских произведений — выработка глубокого легатного туше, суть которого заключается в известном высказывании самого Рахманинова о как бы «прорастающих пальцах сквозь клавиши», что наталкивает на поиск этого важного технического приема в искусстве звукоизвлечения. Следуя этой логике, можно рекомендовать начать работу над выбранной нами для анализа пьесы С. Рахманинова с постановки задачи играть максимально плотным, но без излишнего давления приемом игры legato.

Связность звуков, как и логическая связь фрагментов в произведениях С. Рахманинова, — отличительная черта его музыки. Как нельзя лучше роль связности в музыке передают слова немецкого философа Г.Э. Лессинга: «Без связности, без глубочайшей внутренней связи всего и каждой части музыка — никчемная куча песка, которая не способна оставить продолжительного впечатления. Только связность делает её твёрдым мрамором, который может увековечить творение художника» [6, с. 14].

Некоторые приёмы игры на фортепиано представляют специфические трудности для китайских учащихся-пианистов. В частности, это относится к выбору приема игры, при котором пальцы будут вытянутыми и, таким образом, более чуткими в процессе звукоизвлечения. С другой стороны, необходимо воспользоваться соответствующими гибкими движениями всей руки, так называемыми «объединяющими движениями» последней.



Такие движения нужно искать в связи с ритмической организацией и логикой смены гармонии в партии левой руки. И ещё один исключительно важный момент в поиске верного метода работы над данным приемом — это интонационное проникновение в каждый элемент музыкальной фактуры, что будет в данном случае обобщающим и определяющим моментом фактурной многослойности.

Для прояснения и подтверждения сказанного опытный педагог может привести музыкальный пример из Chopin's etudes: etude in B-flat major Op. 25 No. 1. Выражение «поющая гармония» как нельзя более удачно подходит к объяснению ученику смысла данной художественной и одновременно технической задачи. Природа звучащей, как бы излучающей свет, гармонии содержится в самом обертоновом ряде этих звуков. В данном случае используется метод образных сравнений и параллелей в творчестве разных композиторов.

Далее, играя отдельно партию левой руки «Музыкального момента», ощущая интонационно-гармонические связи звуков и используя пластические движения всей руки, можно перейти к следующему этапу: работе над интонированием звуков мелодии, органично сочетающимися с общим фоном музыкальной фактуры. Звуковое пространство и глубина мелодического тона, взаимодействуя, воплощаются в полноценное пение с элементами речевой декламации.

Работая над интонированием мелодии в партии правой руки, целесообразно воспользоваться методом дифференциации звуковых пластов, поскольку в двухголосном мелодическом изложении должен преобладать в данном случае верхний голос. Значит, надо добиться различия прикосновений пальцев к клавишам в этой паре голосов. Объединяющие движения кисти помогут распределить верные весовые ощущения в партии правой руки.

Характер эмоциональной, наполненной чувством мелодии имеет свои особые истоки, связанные с восторженностью, рождаемой чувством благоговения перед природой и таинством человеческой жизни. Если говорить о верной передаче эмоционального содержания этой музыки, то уместно вспомнить выражение психолога Л.С. Выготского: «Эмоции искусства суть умные эмоции» [7, с. 271]. В связи с этим необходимо отметить ещё один важный момент, который необходим для художественно-полноценного исполнения: это выстраивание воображаемой эмоциональной партитуры исполнения произведения.

В процессе работы над этой пьесой С. Рахманинова необходимо обратить внимание на обозначение темпа пьесы, которое определяет характер звучания и определенное движение, связанное с этим характером. Первую ноту мелодии в партии правой руки необходимо взять мягким движением, направленным вниз в клавиатуру, в то время как последующие

звуки «си-бемоль» и «ре-бемоль», а также последующую кварту надо как бы «вынуть» из рояля противоположно направленным движением руки вверх. Такой приём звукоизвлечения позволяет получить всю полноту и певучесть тембрально окрашенного звука. Качество звукоизвлечения будет также зависеть от того, насколько одно движение плавно и гибко перейдёт в последующее.

В работе над интонированием мелодической линии значительную помощь может оказать «подтекстовка» мелодии. «Совершенно очевидно, — пишет Я.И. Мильштейн, — что использование метода «подтекстовки» мелодического материала наиболее понятный для учащихся приём интонирования. Действительно, его применяли в фортепианной практике обучения выдающиеся педагоги» [8,

с. 316]. Так, в первом мотиве четыре звука мелодии могут быть проинтонированы подобно словам «приди ко мне» или «мечта моя», «люблю тебя» и так далее. Тогда в воображении возникают интересные образные ассоциации с «песней на воде», т. е. жанром итальянской гондольеры, с которой С. Рахманинов был хорошо знаком, поскольку какое-то время жил в Италии и писал там свою оперную музыку.

Здесь уместно указать на специфику использования этого приёма работы именно в Китае. Можно осуществлять подобные подтекстовки и на китайском языке, что более понятно учащимися в практической работе. Во А Цу Го (wo à zu guó) — Я люблю свою страну, Во Кань Динь Ни (Wo Kàn Jian ni) — Я вижу тебя, Дзи Дзинь Чень Йе (Ji jìn shen yè) — Тихая поздняя ночь.



Эту подтекстовку на китайском языке можно перевести на русский язык так: «Как ночь тиха!», «Люблю тебя!».

Если говорить о полифонических приемах, используемых композитором в анализируемом нами произведении, то можно вернуться к сравнению с ля-бемоль мажорным шопеновским этюдом. Там четырёхголосие гармонического происхождения, очевидно, из самой нотной записи, и должно быть услышано профессиональным музыкальным слухом как отображение непрерывности линейного развития полифонии обертонового склада.

Искусство педагога, как видится, будет заключаться в том, чтобы увлечь учащегося в процессе совместной работы, убедить в необходимости слушать длинные линии полифонического развития линейно-обе-

ртогонового происхождения. Здесь одновременно сливаются в некоей «сверхзадаче» несколько аспектов восприятия: «через движение, интонационное единство, слышание длинных линий и так далее — освоение как целого фортепианно-фактурного комплекса» [3].

Говоря о фразировке, надо учесть одну из важных особенностей освоения некоторых трудностей. Существуют общеизвестные приёмы построения фразы: «суммирование» коротких построений в более длинные, объединяющие линию в единое целое. Но для нас этот приём будет интересен с точки зрения ухода от некоторой банальности такого способа фразировки. Тем более что сам С. Рахманинов в своей игре избегал штампов, подвергая их иронии [4].

Действительно, музыкальные фразы, встречающиеся в фортепианных произведениях, бесконечно разнообразны, и в процессе поиска их выразительности исполнитель прибегает к самым разнообразным приемам. Например, используется «правило неправильности» — *tempo rubato*. Так называл этот приём выдающийся мастер фортепианного искусства К. Игумнов. Он предпочитал, по свидетельству его учеников, говорить вместо слова «фразировка» «мелодический контур», «рисунок». По его мнению, крайне важно ощущать сильную ноту в мелодическом рисунке фразы, а далее один мотив вплетается в другой, как «цепочка», между звеньями которой «надо снять заборчики» [8, с. 317].

Таким образом, новые методы работы над фразировкой следует искать постоянно, особенно при прохождении и изучении пьес сложного содержания, отталкиваясь от собственного опыта, музыкальной фантазии и знаний в области музыкальной риторики. Например, в дуэте голосов в первой фразе «Музыкального момента» С. Рахманинова самодвижение музыки воспринимается как плавное, мерное, неторопливое. Но есть там «скрытый» третий голос, это задержанный первым пальцем правой руки звук «ля-бемоль». Нам думается, что такой «сдерживающий» момент подобен тонкому «подтексту», как бывает у Р. Шумана, это как бы тормозит движение и не даёт мелодии превратиться в «суетливую поспешность». Вспоминается пушкинское «служение муз не терпит суеты».

И ещё один аргумент в пользу высказанных соображений: это общность одного звука в трёх разных по своим функциям гармониях. В двух первых построениях фразы используются $T - S - T$; $T - D$ (нонаккорд) — T , что говорит об оригинальности гармонического мышления композитора.

Думается, что такой детальный анализ оправдан целью выявления особенно-

стей данного произведения и представляет определённый интерес для освоения позднего романтического стиля композитора для китайских студентов.

Подытоживая настоящее исследование, необходимо затронуть ещё один важный момент, который почти всегда присутствует в русской музыке: это вопрос главной идеи произведения. Эта идея заложена в самом названии пьесы. В связи с этим вспоминается знаменитое выражение из «Фауста» В. Гёте: «Остановись мгновение, ты прекрасно!». Ввиду этого вспоминаются жизненные подробности из биографии композитора, связанные с написанием Первой сонаты. Или ещё одно сравнение: с живописным полотном русского художника И.И. Левитана «Над вечным простором».

Проведённый анализ открывает путь к объединению всех его результатов. Но далеко не просто в практической работе педагога и исполнителя осуществить этот синтез. Решение проблемы состоит в том, что гениальная личность С. Рахманинова не может быть понятой и осмысленной по масштабу его деятельности и творчества иначе как через понимание единства трёх начал: композитор — пианист — дирижёр. Тогда полная картина восприятия этого уникального явления начинает складываться в единое целое.

Подводя итоги, необходимо отметить, что приведённые в статье методы учебной работы по освоению особенностей фортепианной музыки С. Рахманинова имеют обобщающий смысл и могут применяться в различных сочетаниях. Важно при этом иметь в виду результаты использования этих и других возможных способов и приёмов освоения рахманиновской музыки китайскими учащимися-пианистами и не терять перспективу видения итоговой задачи в связи с художественным восприятием и воссозданием мира поэтики этой музыки.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бочкарев, Л.Л. Психология музыкальной деятельности. М.: Ин-т психологии РАН, 1997. 352 с.
2. Стравинский, И. Хроника. Поэтика / сост., ред., коммент. С.И. Савенко. М.: Росспэн, 2004. 366 с.
3. Фейгин, М.Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога. М.: Музыка, 1975. 204 с.
4. Дятлов, Д.А. К типологии музыкального восприятия // *Философия и культура*. 2022. № 10. С. 1–11.
5. Ражников, В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике. М., 1989. 141 с.
6. Царева, Е.М. Иоганнес Брамс: монография. М.: Музыка, 1986. 386 с.
7. Выготский, Л.С. Психология искусства. Ростов н / Д.: Феникс, 1998. 479 с.
8. Мильштейн, Я.И. Константин Николаевич Игумнов. М.: Музыка, 1975. 471 с.
9. Брянцева, В.Н. Фортепианные пьесы Рахманинова. М.: Музыка, 1966. 208 с.
10. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред. З. Апетян. М.: Музгиз, 1961. 1052 с.
11. Друскин, М.С. И. Брамс: монография. Л.: Музыка, 1988. 95 с.
12. Задоенко, Т.П., Шуин, Х. Начальный курс китайского языка. Часть 1. М.: Муравей, 2002. 288 с.
13. Келдыш, Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 470 с.
14. Ляхович, А.В. Символика в поздних произведениях Рахманинова. Тамбов: Издательство Першина Р.В., 2013. 181 с.
15. Майковская, Л.С. Кодинцева, Д.Ю. Приёмы и методы проблемного обучения в фортепианной педагогике // *Науки об образовании*. Мир науки, культуры, образования. 2021. № 2. С. 342–343.
16. Никитин, Б.С. Рахманинов: две жизни. М.: Классика-XXI, 2008. 208 с.
17. Поляков, А.В. Функция ориентирования как основа формирования стилевой грамотности музыканта // *Интеграция образования*. 2012. № 1. С. 71–76.
18. Скорик, Н.Л. Система Станиславского как базовый ориентир для сегодняшнего театра // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2015. № 4 (66). С. 112–117.
19. Чинаев, В. Стиль модерн и пианизм Рахманинова // *Музыкальная академия*. 1993. № 2.
20. Шмидт-Шкловская, А.А. О воспитании пианистических навыков. М.: Музыка, 1985. 70 с.
21. Щербакова, Т. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. М.: Музыка, 1984. 176 с.
22. Ярмухаметова, Р.С. Семантическая природа речевой и музыкальной интонаций // *Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки*. 2018. Т. 20. № 1.

REFERENCES

1. Bochkarev, L.L. *Psihologiya muzykalnoj deyatel'nosti* [Psychology of Musical Activity]. Moscow, Institut psihologii Rossijskoj akademii nauk, 1997, 352 p. (in Russ.)
2. Stravinskij, I. *Hronika. Poetika* [Chronicle. Poetics], ed. by S.I. Savenko. Moscow, Rosspen, 2004, 366 p. (in Russ.)
3. Fejgin, M.E. *Individualnost učenika i iskusstvo pedagoga* [The Individuality of the Student and the Art of the Teacher]. Moscow, Muzyka, 1975, 204 p. (in Russ.)
4. Dyatlov, D.A. К tipologii muzykal'nogo vospriyatiya [To the Typology of Musical Perception], *Filosofiya i kultura* = Philosophy and Culture, 2022, No. 10, pp. 1–11. (in Russ.)

5. Razhnikov, V.G. *Dialogi o muzykalnoj pedagogike* [Dialogues on Music Pedagogy]. Moscow, 1989, 141 p. (in Russ.)
6. Careva, E.M. *Iogannes Brams* [Johannes Brahms: Monograph]. Moscow, Muzyka, 1986, 386 p. (in Russ.)
7. Vygot'skij, L.S. *Psihologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Rostov-on-Don, Feniks, 1998, 479 p. (in Russ.)
8. Mil'shtejn, Ya.I. *Konstantin Nikolaevich Igumnov* [Konstantin Nikolaevich Igumnov]. Moscow, Muzyka, 1975, 471 p. (in Russ.)
9. Bryanceva, V.N. *Fortepiannye pesy Rahmaninova* [Rachmaninov's Piano Pieces]. Moscow, Muzyka, 1966, 208 p. (in Russ.)
10. *Vospominaniya o Rahmaninove: v 2 t.* [Memories of Rachmaninoff: in 2 vols], comp. Z. Apetyan. Moscow, Muzgiz, 1961, 1052 p. (in Russ.)
11. Druskin, M.S. *I. Brams* [I. Brahms: Monograph]. Leningrad, Muzyka, 1988, 95 p. (in Russ.)
12. Zadoenko, T.P., Shuin, H. *Nachal'nyj kurs kitajskogo yazyka. Chast 1* [The Initial Course of the Chinese Language, part 1]. Moscow, Muravej, 2002, 288 p. (in Russ.)
13. Keldysh, Yu.V. *Rahmaninov i ego vremya* [Rachmaninov and His Time]. Moscow, Muzyka, 1973, 470 p. (in Russ.)
14. Lyahovich, A.V. *Simvolika v pozdnih proizvedeniyah Rahmaninova* [Symbolism in the Late Works of Rachmaninov]. Tambov, Izdatel'stvo Pershina R.V., 2013, 181 p. (in Russ.)
15. Majkovskaya, L.S. Kodinceva, D.Yu. Priyomy i metody problemnogo obucheniya v fortepiannoj pedagogike [Techniques and Methods of Problem-Based Learning in Piano Pedagogy], *Nauki ob obrazovanii. Mir nauki, kultury, obrazovaniya* = Science of Education. The World of Science, Culture, Education, 2021, No. 2, pp. 342–343. (in Russ.)
16. Nikitin, B.S. *Rahmaninov: dve zhizni* [Rachmaninov: Two Lives]. Moscow, Klassika-XXI, 2008, 208 p. (in Russ.)
17. Polyakov, A.V. Funkciya orientirovaniya kak osnova formirovaniya stilevoj gramotnosti muzykanta [The Function of Orientation as the Basis for the Formation of a Musician's Style Literacy], *Integraciya obrazovaniya* = Integration of Education, 2012, No. 1, pp. 71–76. (in Russ.)
18. Skorik, N.L. Sistema Stanislavskogo kak bazovyj orientir dlya segodnyashnego teatra [Stanislavsky's System as a Basic Guideline for Today's Theater], *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv* = Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts, 2015, No. 4 (66), pp. 112–117. (in Russ.)
19. Chinaev, V. Stil modern i pianizm Rahmaninova [Art Nouveau Style and Rachmaninoff's Pianism], *Muzykal'naya akademiya* = Music Academy, 1993, No. 2. (in Russ.)
20. Shmidt-Shklovskaya, A.A. *O vospitanii pianisticheskikh navykov* [On the Education of Piano Skills]. Moscow, Muzyka, 1985, 70 p. (in Russ.)
21. Shcherbakova, T. *Cyganskoe muzykalnoe ispolnitel'stvo i tvorchestvo v Rossii* [Gypsy Musical Performance and Creativity in Russia]. Moscow, Muzyka, 1984, 176 p. (in Russ.)
22. Yarmuhametova, R.S. Semanticheskaya priroda rechevoj i muzykalnoj intonacij [Semantic Nature of Speech and Musical Intonation], *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk. Socialnye, gumanitarnye, mediko-biologicheskie nauki* = Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. Social, Humanitarian, Medical and Biological Sciences, 2018, vol. 20, No. 1. (in Russ.)

Ван Юйшань, аспирант, кафедра музыкально-исполнительского искусства, Московский педагогический государственный университет, ilyawang1997@gmail.com

Wang Yushan, Postgraduate Student, Music and Performing Arts Department, Moscow Pedagogical State University, ilyawang1997@gmail.com

Юдин Алексей Петрович, доктор педагогических наук, профессор, кафедра музыкально-исполнительского искусства, Московский педагогический государственный университет, udinar@yandex.ru

Alexey P. Yudin, ScD in Education, Professor, Music and Performing Arts Department, Moscow Pedagogical State University, udinar@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 07.06.2023. Принята к публикации 25.08.2023

The paper was submitted 07.06.2023. Accepted for publication 25.08.2023