

СТИЛЕВОЙ ПОДХОД К ОСВОЕНИЮ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ Ф. ШОПЕНА КИТАЙСКИМИ УЧАЩИМИСЯ-ПИАНИСТАМИ

Хао Чжень

Аннотация. Статья посвящена использованию стилевого подхода к освоению фортепианных сочинений Ф. Шопена китайскими учащимися-пианистами. Целью настоящей статьи стало выявление особенностей интерпретации фортепианной музыки Ф. Шопена китайскими пианистами. Сравнение западной и китайской культурных традиций на основе компаративного анализа позволило выявить различия в менталитете и в педагогических подходах к освоению романтической музыки, в частности произведений Шопена, в западной и китайской фортепианных школах. Автор затрагивает проблему недостаточно продуктивных результатов обучения китайских пианистов в сфере музыкальных стилей, что приводит к несоответствию интерпретации романтической музыки исполнительским традициям, эпохе и рождает непонимание многомерности композиторского стиля Шопена. В статье исследуется стилевой подход для решения данной педагогической проблемы, зарекомендовавший себя как эффективный в традициях русской и западной фортепианных школ.

Ключевые слова: стилевой подход, педагогический подход, интерпретация музыки Шопена, романтический стиль, исполнение фортепианных произведений Шопена, китайские пианисты.

207

Для цитирования: Хао Чжень. Стилевой подход к освоению фортепианной музыки Ф. Шопена китайскими учащимися-пианистами // Преподаватель XXI век. 2025. № 3. Часть 1. С. 207–217. DOI: 10.31862/2073-9613-2025-3-207-217



STYLE APPROACH TO MASTERING PIANO MUSIC BY F. CHOPIN
BY CHINESE PIANO STUDENTS

Hao Zhen

Abstract. *The article is devoted to the use of a style approach to mastering F. Chopin's piano compositions by Chinese piano students. The purpose of this article is to identify the peculiarities of interpreting F. Chopin's piano music by Chinese pianists. A comparison of Western and Chinese cultural traditions based on comparative analysis revealed differences in mentality and pedagogical approaches to the development of romantic music, in particular Chopin's works, in Western and Chinese piano schools. The author touches upon the problem of insufficiently productive results of teaching Chinese pianists in the field of musical styles, which leads to a discrepancy between the interpretation of romantic music, performing traditions and the time period, and a misunderstanding of the multidimensionality of Chopin's compositional style. The article examines the style approach to solving this pedagogical problem, which has proven to be effective in the traditions of Russian and Western piano schools.*

Keywords: *style approach, pedagogical approach, interpretation of Chopin's music, romantic style, performance of Chopin's piano works, Chinese pianists.*

Cite as: Hao Zhen. Style Approach to Mastering Piano Music by F. Chopin by Chinese Piano Students. *Prepodavatel XXI vek*. Russian Journal of Education, 2025, No. 3, part 1, pp. 207–217. DOI: 10.31862/2073-9613-2025-3-207-217

Исследование педагогических подходов к освоению различных исполнительских традиций является актуальной темой фортепианной педагогики. Многие выдающиеся пианисты прошлого и современности придавали и придают большое значение не только технической стороне исполнительского искусства, но и проблеме поиска выразительных средств, позволяющих передать мир идей, образов и настроений того или иного автора, соответствующий композиторскому стилю и эпохе. Поиском в этой области занимались такие пианисты, как К. Черни, Ф. Лист, Ф. Шопен, А. Шнабель, Г. Нейгауз, Г. Коган, С. Фейнберг, К. Игумнов, Л. Оборин, М. Аргерих и многие другие.

Для понимания стиля необходимо обладать широким кругозором, знаниями и разным мышлением, которые позволяют пианисту формировать собственное стилевое представление и передавать его в своей интерпретации. Появление в XVIII веке пианистов-исполнителей, обладающих собственной манерой игры, стало отправной точкой для формирования нового стилевого подхода в фортепианном искусстве. Так, в 1789 году пианист Тюрк в «Клавирной школе» сформулировал следующий тезис: «произведение, написанное в итальянском национальном вкусе, должно, вообще говоря, исполняться средним (полутяжелым) способом исполнения, хотя исключения, конечно, встречаются очень часто. Более легким должно быть исполнение французского произведения. Наоборот, вещи немецких композиторов следует большею частью исполнять тяжелым, сильным способом исполнения» [1, с. 68].

Проблемы стиля стали еще более актуальны в XIX веке, когда пианисты и педагоги стали посвящать им отдельное внимание в своих трудах. Например, анализ компози-

торских и исполнительских стилей содержится в труде К. Черни «Полная теоретическая и практическая фортепианная школа» (1846). Его тезисы о том, что произведения каждого композитора надо играть в том стиле, в каком он писал, «вкладывая свой дух и свою индивидуальность» [Там же, с. 122], до сих пор остаются актуальными. Вслед за Черни многие пианисты обращались к проблеме стиля: «Хороший стиль — это правда, истина» [2, с. 191].

Исторически термин «стиль» связан с античностью, а само слово происходит от *stylos*¹ — заостренный прут для письма на воске. Аристотель объединял понятие «стиль» в одну группу со словами «способ», «форма», «манера» [3]. В труде И.И. Винкельманна «История искусства древности» (1763) понятие «стиль» впервые применилось для искусствоведческого анализа. Он разделил древнегреческое искусство на «строгий», «высокий», «изящный» стили. На рубеже XIX–XX веков термин «стиль» стали использовать для определения исторических вех художественной культуры (Г. Вёльфлин, А. Ригль). Понимание стиля как принципа предложил А.Ф. Лосев: «Художественный стиль есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, которые, однако, имманентны самим художественным структурам произведения» [5, с. 38].

В XX веке проблема стиля стала отдельно изучаться в различных областях: лингвистике, литературе, искусствознании, музыковедении, психологии, социологии, истории и др. Понятие приобрело широкую трактовку и многозначность. Трудно определить однозначно границы того или иного художественного стиля с точки зрения как временных рамок, так и характерных признаков. На современном этапе стиль понимается как эстетическая категория, а стилевой подход в педагогике — как эффективный способ развивать у будущих пианистов стилевое чувство, стилистические навыки.

В музыковедении к проблеме стиля обращались А. К. Кузнецов [6], С.С. Скребков [7], М.К. Михайлов [8], Д.А. Рабинович [9]. Историко-стилистические процессы в европейской музыке с древних эпох до нынешних исследовал в своем труде Скребков. Он выявил общие для каждой эпохи принципы единства музыкального материала и провел тщательный анализ стиля крупнейших композиторов-классиков: Баха, Моцарта, Бетховена и др. [7]. В отличие от него, А.К. Кузнецов предложил статистический метод для определения типичных характеристик стиля сочинения, композитора и эпохи. Иными словами, определенный стилистический признак (например, политональность) исследователь наблюдал в его развитии от Моцарта до Бартока, от минимального (единичного) применения к целому композиторскому языку [6, с. 20–21].

М.К. Михайлов предлагает в своем труде стилевые системы и подсистемы: от индивидуального до исторического (эпохального) и национального стиля [8]. Д.А. Рабинович, анализируя ряд выдающихся исполнителей-пианистов, выделяет четыре исполнительских стиля (виртуозный, эмоциональный, рациональный

¹ Стиль (греч. *stylos* — *στόλος*) — палочка для письма на воощенных дощечках; в литературе и искусстве — устойчивая совокупность средств и приемов художественной выразительности. С. является неотъемлемым свойством художественной формы, обнаруживая себя во всех ее проявлениях и обеспечивая ощутимую целостность произведения, его тона и колорита. В современном литературоведении и искусствознании категория С. может применяться не только к конкретному произведению или жанру, но и к творчеству отдельного автора или представителей к.-л. течения или направления; говорят о С. национальном или региональном, а также о С. целой эпохи. Несмотря на неоднозначность смысловой наполненности, термин «С.» используется в науке в первую очередь для удобства структурирования истории литературы и искусства [4].

и лирически-интеллектуальный) [9]. Наиболее полно модель понимания музыкального стиля раскрывает концепция А.И. Николаевой в книге «Теория и методика обучения игре на фортепиано», которая выявляет трехуровневую иерархическую структуру, где «нижний уровень — материальное звуковое “тело” музыки; следующий уровень — область образного содержания; третий, высший уровень — идейно-концептуальный» [10, с. 254]. В ее диссертационном исследовании «Категория художественного стиля в теории и практике преподавания музыки» подчеркивается важное значение изучения стиля, влияющее на интеллектуальные и эстетические качества личности музыканта [11, с. 3].

Итак, каждая эпоха имеет свой стиль, свой музыкальный тезаурус и требует соответствующей исполнительской манеры, поэтому исполнение фортепианной музыки Шопена в той манере, которая присуща романтическому стилю, требует тщательной предварительной подготовки, широких знаний в области музыкального искусства и культуры. Рассмотрим проблемы, с которыми могут столкнуться китайские студенты, изучающие фортепианную музыку Шопена в учебных заведениях Китая.

Одна из самых глобальных и серьезных проблем — это различие китайского и западного менталитета. Менталитет подразумевает особый склад ума, культурных особенностей, ценностных ориентаций, которые присущи той или иной нации. В менталитете китайского народа большую роль играет преобладание коллективного над индивидуальным. Известно, что китайцы — самая многочисленная нация, поэтому индивидуальность формировалась как часть целого. В ведущих философско-религиозных идеологиях Китая — в конфуцианстве, в даосизме, а также в коммунистической идеологии — общественное превалирует над личным. В отличие от китайцев, менталитет европейцев крайние индивидуализирован, для них чрезвычайно важно собственное Эго. Если китайцы стремятся считаться с мнением коллектива, то европейцы склонны жить в соответствии со своими потребностями и интересами [12, с. 266–270]. Романтизм как культурное направление и творчество Шопена — одного из самых ярких представителей эпохи — отражает менталитет европейского человека: превосходство индивидуального над коллективным, противопоставление себя обществу.

Еще одно отличие менталитета китайского народа, вытекающее из предыдущего тезиса, — это преобладание сдержанности над открытой эмоциональностью, в то время как в романтизме и музыке Шопена, наоборот, эмоциональное выражение на первом месте, есть даже некая надломленность и болезненность проявления индивидуального и чувственного.

Закрытость страны и ее уникальный исторический путь обуславливают те различия в философских, эстетических и культурных сторонах жизни, которые существуют между китайской и западной цивилизациями. Еще одно различие заключается в разности религиозных учений и представлений. В Китае основу составляют конфуцианство, даосизм и буддизм [13, с. 22]. В Европе основной религией является католицизм. Это косвенно повлияло и на романтическую музыку, хотя в творчестве Шопена нет прямых связей с религией (как, например, у И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, В.А. Моцарта, И. Брамса, Ф. Шуберта, К. Сен-Санса, которые обращались к церковным жанрам и сюжетам), а сам композитор не говорил о вопросах веры и церкви, что позволяет сделать вывод о том, что религия вообще не стояла во главе угла в мировоззрении Шопена.

В связи с политикой реформ и открытости во второй половине XX века в Китае активно стала развиваться и академическая музыкальная культура. Пианисты стали обучаться за рубежом, а зарубежные педагоги — преподавать в Китае. Обмен культурными традициями стал более плотным и эффективным, в репертуаре молодых китайских пианистов стали появляться сочинения европейских композиторов, в том числе фортепианные опусы Ф. Шопена. Вследствие отсутствия многовековой профессиональной фортепианной культуры в Китае многие пианисты столкнулись с проблемой несоответствия национальных черт и традиций исполнительской школы мировым тенденциям академического исполнительского искусства. Многие по-прежнему наследуются из различных фортепианных школ: русской, европейской и др. В области музыкальной педагогики наблюдается недостаток базовой музыкально-исторической подготовки (особенно довузовской), которую в том числе составляет изучение стилей, истории, творчества композиторов — представителей различных национальных школ. Это, в свою очередь, напрямую влияет на исполнительскую манеру китайских пианистов — часто виртуозную, технически блестящую, но не соответствующую тому или иному стилю, эстетике, часто содержащую подражание игре педагога или известного пианиста, отсутствие собственного взгляда и трактовки, игру «под копирку».

Для того чтобы решить данную педагогическую проблему, педагогам и родителям важно обратить внимание на художественную сторону воспитания будущих пианистов, не только обучать их программе по фортепиано, но и расширять кругозор — познакомить с историей западной и китайской музыки, с особенностями стиля различных композиторов, с характерными музыкальными чертами эпох (классицизм, романтизм, современная музыка). Параллельно (со стороны государства) необходимо развитие национальной китайской фортепианной школы, основанной на традициях Китая и их национальном мелосе вместе с достижениями западных школ; внедрение в программу индивидуальной довузовской подготовки предметов, которые проходят в музыкальных школах (музыкальная литература, история музыкальных стилей, история музыки, история исполнительского искусства), которые помогут будущим пианистам лучше разбираться в стилях и истории западной музыки; прослушивание музыки других композиторов-романтиков, изучение и прослушивание музыки Шопена (не только фортепианной, но и других жанров), прослушивание записей романтической музыки выдающихся европейских и русских пианистов, таких как В. Горовиц, Г. Соколов, С. Рихтер, А. Корто, М. Аргерих, А. Шнабель, В. Кемпф, М. Юдина, А. Володось, Е. Кисин, М. Плетнев, Ланг Ланг, Д. Трифонов, М. Пераяя, К. Цимерман, Г. Гульд, Э. Гилельс, С. Рахманинов.

В рамках подготовки профессиональных пианистов в вузах педагоги могут использовать различные педагогические подходы, среди которых наиболее эффективным является *стилевой подход*. Разработка стилового подхода в обучении игре на фортепиано принадлежит А.И. Николаевой [11]. В ее работах задача «верности стиля», которая играет первостепенную роль в фортепианной педагогике, рассматривается в различных аспектах: историческом, теоретическом, методическом. По мнению автора, это качество должно являться импульсом для художественного развития пианиста. Сущность стилового подхода состоит в понимании смысловой составляющей конкретного музыкального произведения, рассматриваемого в контексте творчества

композитора в целом, с учетом культурных особенностей его эпохи. Данный подход становится незаменимым средством развития творческой личности будущего пианиста и его всестороннего музыкального воспитания. Изучая историко-культурный контекст создания изучаемого музыкального произведения, обучающийся расширяет свои знания, учится оценивать отдельные художественные явления и воплощать свои знания в исполнительской практике.

При работе над исполнительской интерпретацией фортепианных сочинений Шопена пианисту необходимо ориентироваться на стиль композитора, отражающий его творческую индивидуальность. Таким образом исполнитель постигает смысловой подтекст произведения, который подсказывает ему, какие средства выразительности необходимо использовать для передачи художественной концепции композитора. Г.Г. Нейгауз говорил о «правах и обязанностях» пианиста, которые предписывает музыкальный стиль, когда исполнитель несет ответственность перед композитором, перед своим слушателем и перед самим собой как профессиональным интерпретатором.

Музыкальный стиль эпохи представляет собой целостное явление, поэтому интерпретация сочинения, выполненная с учетом его стилевых особенностей, должна рождать в душе у исполнителя чувство гармонии. Исполнение, выполненное с глубоким пониманием стиля, является показателем духовной культуры пианиста, которая воспитывается на протяжении всего периода обучения. При этом воспитание происходит органично, без какого-либо насилия над индивидуальностью обучающегося. В этом состоит особая сложность стилевого педагогического подхода, в основе которого лежит стремление к воссозданию в интерпретации всего многообразия и уникальности художественного мышления эпохи и образного мира Ф. Шопена.

Задача следования «верности стилю» особенно актуальна в условиях существования и взаимодействия различных культур и художественных миров, разных музыкальных языков, которые должны найти свое отражение в музыкальном исполнении, в частности музыкального языка романтической эпохи [10, с. 204].

Каждой исторической эпохе свойственен свой культурный язык и стиль, которому подчинены индивидуальные творческие стили, сочетающие в себе уникальность и приверженность устремлениям эпохи. Для пианиста необходимо умение различать существующие исполнительские стили и искать верный подход к каждому из них.

Многие исследователи писали о влиянии различных исполнительских стилей друг на друга. До Шопена и Шумана был Бетховен, еще ранее Бах. Нельзя исполнять музыку Бетховена в шопеновском стиле, равно как Баха в стиле шумановских сочинений. Однако, если у исполнителя присутствует вкус и чувство стиля, это придает исполнению совершенно особенный аромат [14, с. 51]. В этом и состоит верность стилю, которая возможна лишь при наличии сформированной исполнительской культуры. Этим мыслям созвучны высказывания Я.И. Мильштейна. Он подчеркивал важность понимания пианистом особенностей индивидуального стиля каждого композитора, в частности Ф. Шопена. Исполнитель должен глубоко прочувствовать и пропустить через себя каждый из существующих стилей, каждый вид музыкальных произведений [15, с. 6]. Постигание исполнителем сущности стиля должно быть всеохватным: это понимание индивидуальных черт исполняемого сочинения,

стилистических особенностей творчества композитора в целом, и шире — стилистических особенностей данной эпохи [Там же, с. 10].

Стилевой подход применял в своей педагогической практике такой пианист и педагог, как К.Н. Игумнов, который проявлял глубокую «верность стилю», но при этом избегал поверхностной стилизации. Точно так же стиливой метод использовал Г.Г. Нейгауз, который подходил к интерпретации музыкального произведения исходя из особенностей культурного контекста эпохи. Аналогичным образом интерпретировал музыку С.Е. Фейнберг [10, с. 222].

Их принципы продолжили ученики — Л. Оборин и А. Иохелес. По воспоминаниям М.С. Воскресенского, Л.Н. Оборин работал над стилем так: «Когда ученик играет в классе Бетховена, Оборин подробно говорит об эпохе и стиле Бетховена, о звуковых возможностях рояля его времени... о взглядах композитора на исполнительство, о ритмическом строении произведения, о контрастном характере динамики, о симметричных отклонениях от основного темпа... Или, скажем, когда ученик играет прелюдии Шопена, то уделяется много внимания романтическому направлению в искусстве, особенностям жанра прелюдии, музыкальному языку Шопена, его своеобразию, красочности, смелости. Причем этот рассказ о стиле исполняемого пианист всегда подкрепляет конкретным показом на фортепиано» [16, с. 215]. Оборин в своей педагогической работе предпочитал не использовать каких-либо литературных и прочих ассоциаций. Стиливые закономерности он искал в самом исполняемом произведении, внимательно изучая его нотный текст. В то же время уникальное композиторское творение нужно рассматривать как выражение общих культурных тенденций, поскольку оно по-своему репрезентирует стиль эпохи. С другой стороны, исполнитель может идти от общего к частному, проецируя исторический стиль на данное конкретное произведение и таким образом постигает стиль как некую целостность.

1. На основе вышеизложенного можно сформулировать методы, с помощью которых реализуется стиливой подход в практике обучения китайских учащихся-пианистов на примере фортепианной музыки Шопена:

2. Для понимания сущностных особенностей стиля композитора необходимо знакомство со многими его произведениями, написанными в различных жанрах, тем самым создавая у обучающегося целостное представление о творчестве изучаемого автора.

3. Затем следует переходить к изучению стилистических особенностей конкретного произведения, проводя стиливой анализ его музыкальной формы, музыкального языка, средств выразительности. Таким образом осуществляется движение от общего к частному и от частного к общему, от единого целого к отдельной части и от отдельно взятой части ко всему целому. При рассмотрении конкретного музыкального произведения обучающемуся необходима помощь педагога, поскольку на первом этапе он не сможет самостоятельно обнаружить стилеобразующие черты данного сочинения. Напротив, первый метод активизирует самостоятельность ученика в выявлении характерных стиливых параметров.

4. В начале работы над произведением внимательнейшим образом рассматриваются все элементы текста, указания автора и их связь со стилистикой исполнения.

5. Анализируются различные редакции произведения и его разные исполнительские интерпретации.

6. Необходимо также изучение творческой личности композитора, его психологических особенностей, истории создания изучаемого произведения.

7. Для постижения стиля эпохи полезно проводить параллели с литературой, живописью, обращая внимание на то, как данный стиль реализовал себя в других видах искусства.

Для того чтобы правильно трактовать стиль и сохранить «верность стилю», важно изучать не только творчество композитора, эпоху, музыкальную культуру страны, но и интерпретации пианистов, которые были выдающимися исполнителями музыки разных стилей. Например, записи великих русских пианистов — Г.Г. Нейгауза, К.Н. Игумнова, В.В. Софроницкого — способствуют накоплению стилевого слухового опыта и выработке собственных стилевых представлений. Постигание того или иного стиля невозможно без эмпатии и творческого подхода ученика, без наличия у него собственной индивидуальности.

Переходя непосредственно к определению романтического стиля в музыке и — более конкретно — к стилю фортепианных сочинений Шопена, отметим, что им присущи объемность, красочность, целостность формы, крупное и протяженное исполнительское дыхание. С другой стороны, свобода и высокий эмоциональный тонус высказывания могут входить в противоречие с равномерной ритмической пульсацией. Пальцы пианиста должны быть гибкими, кисть — мягкой и тяжелой, движение локтями — свободным и более активным, чем, к примеру, при исполнении музыки классического стиля. Педагог, работающий с китайским студентом-пианистом, ставит перед ним необходимые звуковые задачи, помогает освободить игровой аппарат, учит мягко снимать руку на паузах, а также свободно двигать кистью, «обрисовывать» мелодическую линию, мягко, пружинисто брать аккорды, избегая жесткого и резкого звука» [10, с. 325].

Для примера можно продемонстрировать учащемуся звучание мелодии произведения в классической манере исполнения, после чего исполнить ту же мелодию свободной кистью с движением от плеча, в результате чего звучание обретает певучесть, глубину, особые тембровые краски. Это звучание характерно для музыки романтизма, которой свойственна чувственность и тонкость нюансировки. Используя подобные методы, педагог дает возможность ученику почувствовать специфику романтического стиля, тем самым раскрывая перед ним новый звуковой мир, который по тем или иным причинам (в силу воспитания или недостаточно широкого кругозора) был ему неизвестен и непонятен. Умение различать стили и передавать их особенности в своей игре придаст ученику уверенность в себе и в то же время восполнит недостатки в его профессиональной подготовке.

Включая в свой репертуар произведения разных стилей (барочного, классического, романтического, стилей XX века), обучающийся в индивидуальном порядке проходит этапы исторического развития музыкального искусства. Это необходимое условие достижения пианистом высокого мастерства, даже если какой-то из стилей оказывается первоначально чуждым его природе. Постигая логику исторического развития стилей, будущий пианист начинает понимать, что рождение каждого стиля происходит «в недрах» предыдущего. Аналогичный процесс происходит в обучении пианиста. Сначала он осваивает классическую пальцевую технику, после чего начинается работа над романтической техникой, когда в работу включается весь игровой аппарат,

а далее следует освоение крупной техники. В процессе обучения эти этапы могут проходить одновременно, но тем не менее изначально они соотносятся с исторической логикой эволюции фортепианной техники [10, с. 326].

На первом этапе работы педагог может просто рассказывать учащемуся о данном стиле, о жизни и творчестве композитора, культурных особенностях эпохи, параллелях, существующих в музыкальном искусстве, литературе, живописи. Особенно важно при изучении эпохи романтизма познакомить ученика с литературными произведениями романтиков — современников Ф. Шопена, таких как А. де Мюссе, А. Дюма-отец, В. Гюго, П. Гюте, Г. Гейне. А. Мицкевич и др. Также показать репродукции картин художников-романтиков, которые жили во времена Шопена: Э. Делакруа, П. Делароша, Я. Матейко. Кроме того, важно познакомить будущего пианиста с произведениями других композиторов-романтиков: Ф. Мендельсона, Г. Берлиоза, Дж. Фильда, Ф. Листа, Р. Шумана и Ф. Шуберта. Помимо этого, студенту необходимо ознакомиться с биографией композитора и его основными сочинениями.

На втором этапе происходит формирование внутрислухового представления о произведении: будущий пианист изучает характерные черты динамики, артикуляции, темпоритма, характера по тексту и авторских ремарок и др. Найдя внутренний стилизованный образ, пианист воплощает его в слуховой, формируя внутреннее представление будущего звучащего произведения. Предварительно можно прослушать известные интерпретации произведения, которые считаются эталонными (среди лучших интерпретаторов музыки Шопена — Л. Оборин, В. Горовиц, К. Аррау, М. Перайя, И. Гофман, Ф. Бузони, И. Падеревский, А. Корто, А. Рубинштейн, К. Цимерман, М. Аргерих и др.).

Важно понимать, что педагог не может «вложить» в студента готовое решение и понимание, как нужно играть — важно, чтобы пианист сам пришел к этому пониманию, учился слушать себя, действовать самостоятельно, рефлексировать и критически размышлять о своей игре.

Часто в фортепианных сочинениях Шопена (прелюдиях, ноктюрнах, вальсах, полонезах) встречается эмоциональная обостренность, капризные повороты мелодии, задумчивое «повисание» мелодических интонаций, прихотливая ритмика, чуткое *rubato*. В произведениях крупной формы больше проявляется концертный стиль, блестящий, с широким размахом и некоторым пафосом. При этом партия левой руки, как считал сам композитор, «не должна поддаваться», оставаясь ритмически стабильным элементом, как рука капельмейстера [17, с. 195]. Вокальная пластика шопеновских мелодий требует от пианиста особого владения *rubato* — пластичного, мягкого.

Важным этапом работы является изучение редакций, в случае с музыкой Шопена можно рассмотреть редакции А. Корто и Я. Падеревского, также стоит обратить внимание на транскрипции шопеновских этюдов Л. Годовского.

Итак, обобщим основные этапы работы (или методы) в рамках стилизованный подхода:

1. Рассмотреть образное содержание сочинения, его композиционные особенности, черты музыкального языка, выявив степень характерности для данного композитора и влияния творчества других авторов, а также общих тенденций стиля эпохи. Это поможет понять место композитора в процессе эволюции музыкального искусства, новаторские черты его музыки.

2. Обратиться к нотному тексту изучаемого произведения, просмотреть авторские указания и исследование внетекстовой информации.

3. Рассмотреть разные редакции произведения, сделать сравнительный анализ различных интерпретаций выдающихся исполнителей, познакомиться с исполнительскими традициями.

4. На основе изучения данных особенностей найти необходимые исполнительские средства: темп, динамические оттенки, артикуляцию, педализацию, — а также проработать пианистические движения, позволяющие наиболее адекватно передать звучание и характер исполняемого произведения.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алексеев А.Д.* Из истории фортепианной педагогики. Киев: Музична Украина, 1974. 166 с.
2. *Нейгауз Г.Г.* Об искусстве фортепианной игры. М.: Планета музыки, 2015. 240 с.
3. *Аристотель.* Риторика // Античные риторика [переводы] / собрание текстов, статьи, коммент. и общ. ред. А.А. Тахо-Годи. М.: МГУ, 1978. 352 с.
4. *Стиль* // Большая российская энциклопедия 2004–2017. URL: <https://old.bigenc.ru/literature/text/4166566> (дата обращения: 15.02.2025).
5. *Лосев А.Ф., Тахо-Годи М.А.* Эстетика природы (природа и ее стилевые функции у Р. Роллана). Киев, 1998. 239 с.
6. *Кузнецов К.* Стиль в музыке // Музыкальное образование. 1930. № 4–5.
7. *Скребков С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 446 с.
8. *Михайлов М.К.* Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. 264 с.
9. *Рабинович Д.А.* Исполнитель и стиль. М.: Классика-XXI, 2008. 208 с.
10. Теория и методика обучения игре на фортепиано / под общ. ред. А.Г. Каузовой, А.И. Николаевой. М.: Владос, 2001. 368 с.
11. *Николаева А.И.* Категория художественного стиля в теории и практике преподавания музыки: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 56 с.
12. *Матвеева Ю.В.* Формирование и основные особенности менталитета китайцев // Культура. Духовность. Общество. 2012. №1. С. 266–270.
13. *Каретина Г.С.* О влиянии традиционных философских систем на менталитет современных китайцев // Трудящиеся мигранты: сборник научно-практических материалов. Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2009. 92 с.
14. *Григорьев А.Ф., Сухиташвили Л.С.* Вопросы стиливого подхода в музыкальном исполнительстве // Kant: SS&H. 2022. № 4 (12). С. 49–55.
15. *Мильтштейн Я.И.* Вопросы теории и истории исполнительства: сборник. М.: Советский композитор, 1983. 262 с.
16. *Воскресенский М.С.* О педагогических взглядах Л.Н. Оборина // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 2. М.: Музыка, 1968. С. 215–228.
17. *Алексеев А.Д.* История фортепианного искусства. Ч. 1–2. М.: Музыка, 1988. 415 с.

REFERENCES

1. *Alekseev A.D.* *Iz istorii fortepiannoj pedagogiki* [From History of Piano Pedagogy]. Kiev, Muzichna Ukraina, 1974, 166 p. (in Russ.)
2. *Nejgauz G.G.* *Ob iskusstve fortepiannoj igry* [On the Art of Piano Playing]. Moscow, Planeta muzyki, 2015, 240 p. (in Russ.)

3. Aristotel. *Ritorika. Antichnye ritoriki [perevody]* [Rhetoric. Ancient rhetoric [translations]], collection of texts, articles, commentaries and general ed. by A. A. Takho-Godi. Moscow, MGU, 1978, 352 p. (in Russ.)
4. Stil [Style]. *Bolshaja rossijskaja enciklopedija 2004–2017*. Available at: <https://old.bigenc.ru/literature/text/4166566> (accessed: 15.02.2025). (in Russ.)
5. Losev A.F., Taho-Godi M.A. *Estetika prirody (priroda i ee stilevyje funkcii u R. Rollana)* [Aesthetics of Nature (Nature and Its Stylistic Functions in R. Rolland)]. Kiev, 1998, 239 p. (in Russ.)
6. Kuznecov K. Stil v muzyke [Style in Music], *Muzykalnoe obrazovanie* = Music Education, 1930, No. 4–5. (in Russ.)
7. Skrebkov S.S. *Hudozhestvennye principy muzykalnyh stilej* [Artistic Principles of Musical Styles]. Moscow, Muzyka, 1973, 446 p. (in Russ.)
8. Mihajlov M.K. *Stil v muzyke* [Style in Music]. Leningrad, Muzyka, 1981, 264 p. (in Russ.)
9. Rabinovich D.A. *Ispolnitel i stil* [Performer and Style]. Moscow, Klassika-XXI, 2008, 208 p. (in Russ.)
10. *Teorija i metodika obuchenija igre na fortepiano* [Theory and Methodology of Teaching Piano Playing], ed. by A.G. Kauzova, A.I. Nikolaeva. Moscow, Vlado, 2001, 368 p. (in Russ.)
11. Nikolaeva A.I. *Kategorija hudozhestvennogo stilja v teorii i praktike prepodavanija muzyki* [The Category of Artistic Style in the Theory and Practice of Music Teaching]: Extended Abstract of PhD Dissertation (Art History). Moscow, 2004, 56 p. (in Russ.)
12. Matveeva Ju.V. *Formirovanie i osnovnye osobennosti mentaliteta kitajcev* [Formation and Main Features of the Chinese Mentality]. *Kultura. Duhovnost. Obshestvo* = Culture. Spirituality. Society, 2012, No.1, pp. 266–270. (in Russ.)
13. Karetina G.S. O vlijanii tradicionnyh filosofskih sistem na mentalitet sovremennyh kitajcev [On the Influence of Traditional Philosophical Systems on the Mentality of Modern Chinese]. In: *Trudjashiesja migranty: sbornik nauchno-prakticheskikh materialov* [Migrant Workers: A Collection of Scientific and Practical Materials]. Vladivostok, Izd-vo VGUJeS, 2009, 92 p. (in Russ.)
14. Grigorjev A.F., Suhitashvili L.S. *Voprosy stilevogo podhoda v muzykalnom ispolnitel'stve* [Questions of a Stylistic Approach in Musical Performance], *Kant: SS&H*, 2022, No. 4 (12), pp. 49–55. (in Russ.)
15. Milshtejn Ja.I. *Voprosy teorii i istorii ispolnitelstva: sbornik* [Questions of Theory and History of Performance: Collection]. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1983, 262 p. (in Russ.)
16. Voskresenskij M.S. O pedagogicheskikh vzgljadah L.N. Oborina [On the Pedagogical Views of L. N. Oborin]. In: *Voprosy fortepiannogo ispolnitelstva, vyp. 2*. Moscow, Muzyka, 1968, pp. 215–228. (in Russ.)
17. Alekseev A.D. *Istorija fortepiannogo iskusstva. Ch. 1–2* [History of Piano Art, parts 1–2]. Moscow, Muzyka, 1988, 415 p. (in Russ.)

Хао Чжень, аспирантка, Институт изящных искусств, Московский педагогический государственный университет, haozhen@rambler.ru

Hao Zhen, PhD Postgraduate Student, Institute of Fine Arts, Moscow Pedagogical State University, haozhen@rambler.ru

Статья поступила в редакцию 05.03.2025. Принята к публикации 14.09.2025

The paper was submitted 05.03.2025. Accepted for publication 14.09.2025