

## РУССКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА В РЕПЕРТУАРЕ КИТАЙСКИХ УЧАЩИХСЯ-ПИАНИСТОВ

Сунь Ланьсинь, Цзэн Цзыцзин

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема приобщения китайских учащихся-пианистов к выдающимся образцам русской фортепианной музыки конца XIX – начала XX века на репертуаре, доступном для их понимания и практического освоения. Этот репертуар представлен фортепианными произведениями таких композиторов, как А. Глазунов, А. Лядов, А. Аренский, В. Калинников, совпавшими с периодом русского «серебряного века», которые продолжали развивать традиции, идущие от М.И. Глинки, кучкистов, П.И. Чайковского, оставаясь в стороне от новаторской эстетики новой плеяды русских композиторов «русского ренессанса».

**Ключевые слова:** русское фортепианное искусство, «серебряный век» русской культуры, традиции и новаторство.

**Для цитирования:** Сунь Ланьсинь, Цзэн Цзыцзин. Русская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века в репертуаре китайских учащихся-пианистов // Преподаватель XXI век. 2023. № 4. Часть 1. С. 214–224. DOI: 10.31862/2073-9613-2023-4-214-224

214

## RUSSIAN PIANO MUSIC OF THE LATE XIX – EARLY XX CENTURY IN THE REPERTOIRE OF CHINESE PIANO STUDENTS

Sun Lanxin, Zeng Zijing

**Abstract.** The article deals with the problem of introducing Chinese piano students to the outstanding examples of Russian piano music of the late 19th – early 20th century on the repertoire available for their understanding and practical mastering. This repertoire is represented by the works of such composers as A. Glazunov, A. Lyadov, A. Arensky, V. Kalinnikov, which coincided with the period of the Russian “Silver Age”, which continued to develop the traditions coming from M.I. Glinka, the Kuchkists, P.I. Tchaikovsky, while remaining aloof from the innovative aesthetics of the new generation of Russian composers of the “Russian Renaissance”.

**Keywords:** Russian piano art, the “silver age” of Russian culture, traditions and innovation.

© Сунь Ланьсинь, Цзэн Цзыцзин, 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

**Cite as:** Sun Lanxin, Zeng Zijing. Russian Piano Music of the Late XIX – Early XX Century in the Repertoire of Chinese Piano Students. *Prepodavatel XXI vek*. Russian Journal of Education, 2023, No. 4, part 1, pp. 214–224. DOI: 10.31862/2073-9613-2023-4-214-224

В условиях интенсивного развития российско-китайских отношений в экономической, политической и культурной областях особое место занимает сотрудничество в сфере образования. В 2023 году в российских вузах проходили обучение более 30 тысяч китайских студентов. Из них немалая часть являлась и является учащимися российских высших музыкальных учебных заведений — консерваторий, институтов искусств, музыкальных факультетов педагогических университетов. Среди этой категории обучающихся немало талантливых исполнителей, ставших за годы обучения в России лауреатами внутренних и международных музыкально-исполнительских конкурсов.

Особую популярность среди музыкальных специальностей, которые осваивают китайские студенты, занимает фортепиано как универсальный инструмент, обеспечивающий как сольное исполнительство, так и многие другие специальности в качестве аккомпанирующего, ансамблевого и дополнительного инструмента. В области фортепианно-исполнительского искусства между Россией и Китаем давно уже сложились тесные и плодотворные контакты. По словам Хуан Пин, «китайское фортепианное искусство испытывало огромное благотворное влияние русской музыкальной культуры. Оно как младенец, питающийся молоком матери, начало набирать силы, расти, бурно развиваться и постепенно идет к своей зрелости» [1, с. 19].

Однако для эффективного продолжения этого взаимодействия предстоит ещё решить ряд вопросов, связанных с обучением китайских учащихся-пиа-

нистов в российских вузах; это, прежде всего, вопросы репертуарной политики. Сложившаяся за многие десятилетия международная, в том числе российская, практика обучения игре на фортепиано предусматривает изучение учебно-художественного репертуара, адекватно отражающего историю клавирно-фортепианного искусства от его возникновения до наших дней. Однако реальная музыкально-педагогическая действительность зачастую отступает от этого принципа, выдвигая на первый план те фортепианные произведения, которые, с одной стороны, составляют круг популярных и традиционных для исполнительской практики сочинений, а с другой — позволяют наиболее ярко продемонстрировать профессиональные возможности того или иного пианиста. Подобный подход, в принципе, возможен и в фортепианном обучении китайских обучающихся, если бы не та «сверхзадача», которая априори обуславливается общим направлением культурного взаимодействия двух стран, целью которого является взаимопроникновение и взаимообогащение культур дружественных народов. Решение этой «сверхзадачи» лежит в расширении учебно-художественного репертуара китайских студентов за счёт активного включения в него значительно большего количества произведений русских композиторов, отражающих особенности русской музыки, знакомящих с её национальным своеобразием.

При этом важно отметить, что в Китайской Народной Республике произведения русских композиторов разных жанров пользуются большой любовью слушателей

и профессиональных музыкантов-исполнителей. Учащиеся китайских детских музыкальных школ, музыкальных факультетов педагогических университетов, консерваторий с интересом осваивают произведения П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, С.С. Прокофьева и других выдающихся композиторов России. Однако при довольно успешном преодолении чисто технологических трудностей многие из обучающихся имеют смутное представление о стилистических особенностях исполняемых произведений, их образном содержании, интонационном тезаурусе и культурно-историческом фоне, являющихся источниками, питавшими творчество русских композиторов.

В отличие от российских студентов-пианистов, знания которых в области истории русской музыки формировались с самого начала их музыкального образования, китайские обучающиеся имеют лишь смутное и фрагментарное представление о русской музыкальной культуре и искусстве. Поэтому их знания в области музыкального, в частности фортепианного, творчества русских композиторов страдают схематичностью и бессистемностью. Так, им трудно понять, сформулировать, а тем более выявить различие в манере исполнения сочинений М.И. Глинки и С.В. Рахманинова, П.И. Чайковского и А.Н. Скрябина, Н.К. Метнера и С.С. Прокофьева. Что уж говорить о различиях в исполнении произведений разных периодов творчества одного композитора, стиль которого трансформировался с течением времени. Отсюда необходимость более глубокого изучения китайскими обучающимися русского музыкального искусства, ознакомления с историей развития и трансформации его эстетических парадигм. При этом нет необходимости доказывать, что преимущественная ориентация в про-

цессе обучения китайских обучающихся на учебно-художественный репертуар из произведений русских композиторов создаст возможность существенного возрастания эффективности учебной работы, поскольку указанный репертуар исторически создавался одновременно с педагогическими установками по его освоению в ходе синтетического развития русского фортепианного искусства и педагогики.

Особенно важно ознакомить китайских обучающихся с искусством «серебряного века», который объединил в себе творчество русских композиторов, придерживавшихся традиций М.И. Глинки и «кучкистов», с новаторством композиторов новой эпохи, таких как А. Скрябин, И. Стравинский, С. Прокофьев, ниспровергавших стереотипы прошлого. Русское искусство конца XIX – начала XX века — это особый период в истории русской художественной культуры, явившийся специфическим отражением эпохи бурных перемен в сознании и мировоззрении общества, смены ценностных ориентиров и парадигм, тектонических сдвигов основополагающих культурно-исторических констант, вызванных кардинальными переменами в структуре социального бытия. Порождённый этими переменами нигилизм, «брожение умов», мистические и оккультные настроения неизбежно и закономерно отразились в творчестве русских писателей, поэтов, художников, композиторов в русле эстетики модернизма, сочетавшегося с чертами декадентства и упадка. «Музыкальное искусство конца XIX – начала XX столетия, — пишет Л.Г. Копалова, — столь же полно обнаружило противоречивый характер этой эпохи. С одной стороны, утверждаются принципы реализма и национального стиля, с другой — различные формы декаданса, эгоцентризм и индивидуализм, отрицающие сущность национальной традиции» [2, с. 69].

Столь противоречивый комплекс творческих исканий, сочетавших в себе радикальное обновление с признаками декаданса, индивидуализма и интуитивизма, способствовал появлению ярчайших и своеобразнейших образцов русского искусства, что послужило основанием для возникновения понятия «серебряный век» как некоего отражения «золотого века»: мощного взлёта российской культуры пушкинской эпохи, и охватывающего сравнительно небольшой период истории русского искусства конца XIX – начала XX века. По словам В. Крейда, «хотя мы зовем это время серебряным, а не золотым веком, может быть, именно оно было самой творческой эпохой в российской истории [3, с. 10].

Эстетика искусства «серебряного века» получила философское обоснование в трудах таких русских философов, как Н. Бердяев, С. Булгаков, Б. Вышеславцев, С. Франк, Н. Лосский, В. Ильин, Л. Карсавин, П. Флоренский, С. Трубецкой, А. Лосев и др. В эпоху революционных событий в России ряд русских философов был вынужден эмигрировать из страны, а некоторые из них были репрессированы. Кончина русской философии «серебряного века» была обусловлена установлением в России советской власти.

Наиболее ярко и полно художественные идеи «серебряного века» были воплощены в русской поэзии этого периода. Среди поэтов «серебряного века» прежде всего надо назвать таких авторов, как В. Маяковский, А. Ахматова, Н. Гумилев, А. Блок, С. Есенин, М. Цветаева, И. Северянин, И. Бунин, В. Брюсов, А. Белый, Д. Хармс, О. Мандельштам, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Н. Заболоцкий, Саша Черный, Д. Бедный, И. Эренбург, М. Волошин, Ф. Сологуб и др. В творчестве этих поэтов сформировались такие творческие течения, как символизм, акмеизм, имажинизм, футуризм.

В русской прозе «серебряного века» отразилась борьба реалистических и модернистских тенденций. Среди писателей, открывших новые возможности реалистического направления нельзя не назвать таких авторов, как В. Короленко, И. Бунин, Е. Замятин, А. Ремизов, М. Горький. Не менее яркими выразителями идей «серебряного века» являлись А. Куприн, В. Вересаев, Л. Андреев, В. Брюсов. В их произведениях проявились такие творческие течения и особенности, как «реалистический символизм», «скрытый модернизм», иногда чрезмерный натурализм, крайний скептицизм, религиозная тематика, революционные идеи.

Изобразительное искусство «серебряного века» в России подвергло значительному пересмотру и обогащению тех традиций, которые велись, с одной стороны, от академического направления в живописи, а с другой — от новаторства передвижников. Появились выдающиеся образцы нового искусства в творениях таких художников, как В. Серов, М. Врубель, К. Коровин, М. Нестеров, М. Ларионов, К. Малевич и многие другие. В работах многочисленной плеяды художников этого периода выражены идеи национального романтизма и неоклассицизма, символизма и модернизма, импрессионизма и постимпрессионизма, футуризма и абстракционизма.

«Серебряный век» в русской музыкальной культуре — это особый период творческих исканий и экспериментов, выдающихся находок и смелого новаторства. При этом было бы ошибкой безоговорочно причислять к этому специфическому периоду развития русского музыкального искусства всех композиторов, творчество которых хронологически совпало с «серебряным веком» (а точнее, четвертью века). Совершенно очевидно, что ряд русских композиторов,

безусловно улавливая «флюиды» нового в искусстве и отдавая им соответствующую их творческим убеждениям дань, оставался в рамках сложившихся традиций. Это такие «корифеи» русской музыки, как Н. Римский-Корсаков и С. Танеев, а также продолжатели традиций «кучкизма» А. Глазунов, А. Лядов, А. Аренский, В. Калинников. Эти и ряд других композиторов той эпохи придерживались традиций, выработанных «ярчайшими проводниками русской традиции как отражения национальной идеи в истории музыкального искусства..., творчество которых стало вершинным явлением эпохи бурного расцвета, «золотого века» отечественной культуры» [4, с. 9].

В то же время невозможно считать композиторов, кульминация творческого становления которых не только совпало с периодом «серебряного века», но и стало его «визитной карточкой», постоянными приверженцами стилистики этой эпохи. Если в начале 1900-х гг. футуризм С. Прокофьева, символизм А. Скрябина, неоклассицизм Н. Метнера, неоромантизм С. Рахманинова и неофольклоризм И. Стравинского поражал воображение своим новаторством, то это не значит, что названные выше и многие другие композиторы этого периода навсегда сохранили своё место в исторической панораме развития русского музыкального искусства исключительно как композиторы «серебряного века», поскольку вместе с обновлением интонационного словаря (Б. Асафьев) или интонационного фонда (М. Бахтин) эпохи происходили обусловленные этим обновлением процессы переинтонирования в творческих лабораториях композиторов.

Возвращаясь к предмету настоящего исследования, зафиксированному в названии его темы, необходимо пояснить причины отказа от применения термина

«серебряный век» и использования вместо него словосочетания «русская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века». Во-первых, это связано с тем, что период «серебряного века» в русской музыке рассматривается нами как хоть и ярчайший, но один из этапов её развития, в то время как творчество входящих в него композиторов значительно шире и многозначнее его идеологем. Во-вторых, далеко не все русские композиторы, создававшие фортепианные произведения в тот период, являлись безусловными приверженцами стилистики «серебряного века» в искусстве.

Тем не менее русская фортепианная музыка рассматриваемого периода имеет свои особенности, которые далеко не всегда учитываются при обучении фортепианному исполнительству не только китайских, но и российских пианистов.

Русская фортепианная музыка рассматриваемого в исследовании периода (конец XIX – начало XX в.) представлена в творчестве композиторов разных поколений. К этому периоду отчасти можно отнести поздние произведения П. Чайковского, а также некоторые фортепианные сочинения Н. Римского-Корсакова и С. Танеева. Однако произведения для фортепиано последних двух авторов не входили в круг приоритетных жанров в их творчестве и не представляют возможности их включения в предполагаемый репертуар для освоения китайскими учащимися. Значительно большие художественно-дидактические возможности в данном аспекте представляют фортепианные сочинения А. Глазунова, А. Лядова, А. Аренского, В. Калинникова, А. Скрябина, С. Рахманинова, Н. Метнера, С. Прокофьева.

Среди относительно небольшого списка фортепианных сочинений А. Глазунова в учебном процессе могут быть исполь-

зованы следующие сочинения: 2 сонаты, Сюита на тему «Саша», 3 этюда, Большой концертный вальс, Прелюдия и fuga ор. 62, Тема с вариациями ор. 72, прелюдии и фуги, Фантазия для двух фортепиано. Включение в учебно-художественный репертуар двух фортепианных концертов А. Глазунова не представляется актуальным из-за их сложности и размеров.

Фортепианная музыка А. Лядова представлена значительно шире: это преимущественно такие циклы и отдельные пьесы, как «Бирюльки», «Арабески», «Про старину», «Идиллия», «Музыкальная табакерка», пьесы, прелюдии, вальсы. Эти произведения представляют большой дидактический потенциал благодаря яркости, доступной китайским учащимся образности и относительной несложности в практическом освоении.

Что касается музыки А. Скрябина, С. Рахманинова и С. Прокофьева, доля фортепианных сочинений в их творчестве открывает широкие возможности для выбора произведений, с одной стороны, наиболее полно отражающих их стилевые черты, а с другой — позволяющих решить эту проблему на сравнительно доступном по сложности музыкальном материале.

Ограничив область русской фортепианной музыки конца XIX – начала XX века, подлежащей освоению китайскими учащимися-пианистами, сочинениями А. Глазунова, А. Лядова, А. Аренского, В. Калинникова, А. Скрябина, Н. Метнера, С. Рахманинова и С. Прокофьева, необходимо более пристально рассмотреть фортепианное творчество каждого из этих композиторов.

Александр Константинович Глазунов был учеником и продолжателем традиций своего учителя Н.А. Римского-Корсакова. Совместно с ним А. Глазунов занимался редактированием оперы А. Бородина «Князь Игорь», а также целого ряда со-

чинений М. Глинки. Как и его учитель, А. Глазунов впоследствии стал профессором Петербургской консерватории. Его перу принадлежит целый ряд симфонических, камерно-инструментальных произведений, а также широко известный балет «Раймонда».

Композитор родился в 1865 году. Как и многие одаренные дети того времени, он получил начальное музыкальное образование дома. Огромное значение для будущего композитора имело знакомство с главой «Могучей кучки» Милием Алексеевичем Балакиревым, который сразу оценил дарование юноши и направил его для обучения композиции к Н. Римскому-Корсакову. За три года занятий с будущим композитором Николай Андреевич сумел передать ему основы теории музыкальной композиции, что способствовало созданию юным композитором Первой симфонии. Эта симфония была впервые исполнена оркестром Бесплатной музыкальной школы под руководством М. Балакирева в одном из концертов в 1882 году.

Дальнейшую творческую судьбу молодого композитора во многом определило знакомство с меценатом М.П. Беляевым, который высоко оценил талант А. Глазунова и организовал для него поездку за границу. В Веймаре состоялась встреча А. Глазунова с Ф. Листом, который положительно отзывался о его Первой симфонии и содействовал её исполнению на съезде «Всеобщего немецкого музыкального союза». Успех дирижёрской деятельности А. Глазунова предопределил его участие в концертах русской музыки на Всемирной выставке в Париже под эгидой Беляевского кружка.

В последующие годы авторитет и популярность А. Глазунова стремительно возрастали в музыкальной жизни Петербурга. Он успешно сочетал композиторскую,

дирижёрскую и общественно-просветительскую деятельность; в 1905 году А. Глазунов занял должность директора Петербургской консерватории.

А. Глазунова можно считать преданным хранителем традиций, заложенных основателем русского классического музыкального искусства М. Глинки. Он резко отрицательно отзывался о творческих новациях таких композиторов-новаторов, как С. Прокофьев или И. Стравинский. Однако излишний традиционализм А. Глазунова не позволил ему не только по достоинству оценить новые идеи в искусстве, но и ограничил его собственный творческий потенциал кругом устоявшихся и в известной мере устаревших интонаций и форм. Всё это привело его к творческому кризису, который во многом был вызван непониманием новых тенденций в искусстве «серебряного века».

Вместе с тем мир образов музыки А. Глазунова привлекает своей уравновешенностью, величавой эпичностью и ярко выраженным русским национальным колоритом. В этом сказывается непререкаемое влияние музыки кучкистов и П. Чайковского, являвшейся для композитора вершиной русского музыкального искусства. Главным направлением творчества композитора было симфоническое творчество, позволявшее наиболее полно выразить близкие его музыкальному сознанию созерцательно-эпические образы. Среди выдающихся произведений А. Глазунова можно назвать скрипичный концерт, в котором он использовал романтическую одночастную форму, и широко известный балет «Раймонда», в котором композитор развивал традиции П. Чайковского.

Вместе с тем сравнительно немногочисленные фортепианные опусы этого композитора весьма разнообразны по художественным и пианистическим

задачам, что несколько ограничивает возможность их применения в процессе обучения китайских учащихся-пианистов. Прежде всего, в их учебно-художественный репертуар можно включить такие сочинения, как 3 этюда op. 31, Сюита на тему «Саша» и некоторые другие нетрудные пьесы. С осторожностью можно включить в репертуар учащихся такие более сложные произведения, как Тема с вариациями op. 72, прелюдии и фуги.

Указанные выше и некоторые другие фортепианные произведения А. Глазунова представляют большую ценность в плане ознакомления китайских учащихся с особенностями образного строя и манеры изложения русских композиторов рассматриваемого периода, в творчестве которых наиболее полно отразились лирико-созерцательные настроения, свойственные творчеству таких русских предшественников композитора, как М. Глинка, А. Бородин, Ц. Кюи и др. Активному включению произведений А. Глазунова в учебно-художественный репертуар китайских учащихся-пианистов способствует также относительно невысокий уровень пианистических трудностей, встречающихся в этих сочинениях.

К композиторам рассматриваемого в настоящем исследовании периода относится Анатолий Константинович Лядов, ученик и последователь своего учителя Н. Римского-Корсакова, сохранивший верность классическим традициям русского музыкального искусства в плане синтеза реалистических и романтических тенденций. Как и А. Глазунову, А. Лядову были чужды новаторские изыскания его более молодых современников, он был верен идеалам, провозглашённым представителями «Могучей кучки». Вместе с тем, отрицая новые течения в музыке, А. Лядов вольно или невольно откликался на новые творческие идеи, что не могло

не повлиять на некоторые его опусы, в которых ощущались некоторые черты символизма, наводящие на сравнение с музыкой А. Скрябина.

Образный мир музыки А. Лядова ограничивался сферами романтической лирики и лёгкой, «национально ориентированной» сказочности. Этим во многом было обусловлено его обращение преимущественно к камерным формам инструментальной музыки и отказ от крупных философско-драматических полотен. По словам Л.А. Рапацкой, «в творческих установках А. Лядов был достаточно консервативен, и романтическая образность его музыки отразила традиционные для XIX в. сферы фантастики и лирики» [5, с. 366].

А. Лядов родился в 1855 году в семье профессиональных музыкантов. Проявив незаурядные музыкальные способности ещё в раннем в детстве, он получил серьёзное музыкальное образование в Петербургской консерватории под руководством Н. Римского-Корсакова, который высоко оценил природное дарование будущего композитора. Через несколько лет после окончания Петербургской консерватории А. Лядов стал её профессором.

Художественное мировоззрение А. Лядова сложилось ещё в годы учёбы в консерватории под влиянием идеологии «Могучей кучки», в которую Н. Римский-Корсаков внедрил своего талантливого ученика. Позднее А. Лядов становится членом Беляевского кружка, в рамках которого возглавляет концертную, а также издательскую деятельность этого объединения.

А. Лядов посвятил немало времени и сил собиранию русских народных песен, что не могло не отразиться на его творчестве. Увлечение живописью русских художников «серебряного века» сказалось на неофольклористских тенденци-

ях в ряде его симфонических миниатюр, таких как «Баба-Яга», «Волшебное озеро», «Кикимора». Однако как композитору А. Лядову были ближе формы фортепианной миниатюры, чем симфонические или вокальные жанры.

Необходимо отметить, что, не являясь профессиональным пианистом-исполнителем, А. Лядов тонко чувствовал особенности и возможности фортепиано и написал много музыки для этого инструмента. В стилистике фортепианного изложения его произведений можно ощутить влияние таких композиторов, как М. Глинка, Р. Шуман, Ф. Шопен. В фортепианном творчестве А. Лядова привлекали, прежде всего, формы лирико-поэтической миниатюры. Он был мастером передачи тонких чувств и настроений, что роднило его музыку с некоторыми произведениями П. Чайковского, однако его не привлекали психологические глубины творчества последнего. Можно сказать, что А. Лядова при его в целом традиционалистской ориентации в какой-то мере коснулись идеи «серебряного века» в плане некоторой «декоративной созерцательности», свойственной искусству этой эпохи.

Ещё в ранний период творчества А. Лядов создал ряд замечательных фортепианных пьес под общим названием «Бирюльки», которые были предназначены для освоения учениками и любителями музыки. Цикл «Бирюльки» с подзаголовком «Собрание мелких пьес» представляет собой, безусловно, новое для своего времени слово в области фортепианных миниатюр. В этих четырнадцати пьесах ярко проявились такие характерные черты фортепианного творчества композитора, как предельная выверенность формы, своеобразие фактуры изложения, ритмическая изобретательность. В этом цикле можно найти черты преемственности с такими образцами западноевропейского

романтизма, как «Карнавал» Р. Шумана, хотя образы лядовских «Бирюлек» не так глубоко и серьёзны. Можно также отметить, что идея, заложенная в этом цикле, получила своё продолжение и развитие в творчестве композиторов последующих поколений (например, «Танцы кукол» Д. Шостаковича).

Среди фортепианных миниатюр А. Лядова широкой известностью пользуется «Музыкальная табакерка». Этой пьесе свойственна яркая изобразительность и мягкий юмор, наводящие на сравнение с написанной двумя с лишним десятилетиями позднее десятой «Мимолётностью» С. Прокофьева.

Можно усмотреть творческую параллель между фортепианной музыкой А. Лядова и Ф. Шопена, влияние которого на русского композитора проявилось в использовании жанров прелюдий, этюдов, вальсов, мазурок. А. Лядов воспринял от польского композитора изысканность мелодии и ритма, мягкость и лиризм, некоторую декоративную созерцательность, близкую вкусам «серебряного века». При этом А. Лядова трудно упрекнуть в эпигонстве, поскольку он наполнил известные формы и жанры русскими национальными интонационными оборотами.

Значительное место в фортепианном наследии А. Лядова занимают его прелюдии. Они создавались в разное время и «разбросаны» в разных опусах композитора наряду с другими миниатюрами. В лядовских прелюдиях, разнообразных по характеру и настроению, преобладает лирическое начало, окрашенное русским национальным своеобразием. Прелюдии А. Лядова, в которых заметна преемственная связь с прелюдиями Ф. Шопена, послужили предтечей русской фортепианной прелюдии в творчестве С. Рахманинова, А. Скрябина и других русских

композиторов, в том числе относящихся к периоду «серебряного века».

Богатство и красочность музыкальных образов фортепианных произведений А. Лядова, а также отсутствие технических сложностей при небольших масштабах позволяет с успехом использовать эти пьесы в обучении китайских учащихся-пианистов, приобщая их к пониманию образности произведений русских композиторов и обогащая их арсенал фортепианных приёмов и художественно-технических навыков.

Среди композиторов, творчество которых совпало с эпохой «серебряного века», необходимо назвать Антона Степановича Аренского, продолжателя традиций П. Чайковского. Несмотря на хронологическое совпадение с указанным периодом, композитор был далёк от новаторских идей некоторых его современников. Творчество А. Аренского, ученика Н. Римско-Корсакова, не отличалось яркой индивидуальностью, однако он создал ряд произведений, прочно вошедших в концертный и педагогический репертуар. Прежде всего, это относится к фортепианной музыке: его экспромты, циклы миниатюр, арабески, капризы прочно вошли в педагогический репертуар российских музыкальных учебных заведений.

Одной из вершин фортепианного творчества А. Аренского является его Фантазия на темы известного русского былинного сказителя Ивана Трофимовича Рябинина. Обращение к русскому фольклору со времён М. Глинки было олицетворением принципа народности, продолженным в творчестве кучкистов, П. Чайковского, С. Танеева и многих других русских композиторов XIX и XX веков. Народность, самобытность русского искусства, как и реалистические тенденции в творчестве русских композиторов, ярко проявились в Фантазии А. Аренского. При этом композитор с успе-

хом использовал приёмы листовского пианизма, с большой изобретательностью варьируя изложение тем этого фортепианного произведения.

Использование Фантазии А. Аренского в фортепианном обучении китайских пианистов, безусловно, поможет существенно приблизить их к пониманию особенностей русского фортепианного искусства благодаря оптимальному сочетанию русской народно-песенной стихии с фортепианным изложением, свойственным виртуозным произведениям композиторов европейской школы, развивавшим в своём творчестве пианизм шопеновско-листовской традиции.

Одним из одарённых русских композиторов «серебряного века» был Василий Сергеевич Калинин, проживший недолгую жизнь и оставивший сравнительно небольшое количество сочинений, среди которых прежде всего необходимо назвать кантату «Иоанн Дамаскин» и Первую симфонию, в интонациях которой запечатлена лирическая песенная природа русской музыкальной культуры.

Новая эстетика «серебряного века» не затронула творческих интересов В. Калиникова, который явился продолжателем традиций русского эпического симфонизма, в известной степени испытывав влияние А. Бородина. Многие в лирических образах музыки В. Калиникова рождает ассоциации с музыкальной лирикой П. Чайковского.

Из фортепианных произведений В. Калиникова широкую известность получи-

ла «Грустная песенка», прочно вошедшая в учебный репертуар детских музыкальных школ. Для фортепиано им были написаны также несколько небольших пьес: Элегия, Ноктюрн, Скерцо, Вальс, Модерато, Менуэт, Русское интермеццо.

Сравнительно несложное фортепианное письмо композитора позволяет использовать его сочинения при обучении китайских учащихся, имеющих начальную фортепианную подготовку. При этом явно выраженный русский колорит сочинений В. Калиникова для фортепиано позволяет приобщить иностранных обучающихся к пониманию особенностей русского национального музыкального искусства.

Таким образом, фортепианное творчество А. Глазунова, А. Лядова, А. Аренского, В. Калиникова, совпавшее с периодом русского «серебряного века», развивало преимущественно традиции, идущие от М. Глинки, «кучкистов», П. Чайковского, оставаясь в стороне от новаторской эстетики новой плеяды русских композиторов, таких как А. Скрябин, С. Рахманинов, И. Стравинский, С. Прокофьев. Однако обращение в практике обучения китайских учащихся-пианистов к фортепианному творчеству композиторов-«традиционалистов» конца XIX – начала XX вв. позволяет внести существенную лепту в решение главной проблемы исследования: приобщения иностранных обучающихся к выдающимся образцам русской музыкальной культуры на музыкальном материале, доступном для их понимания и практического освоения.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Хуан, Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. 21 с.
2. Копалова, Л.Г. Музыкальное искусство эпохи Серебряного века // Четвертые Лойфмановские чтения. Философское мировоззрение и картина мира: материалы Всероссийской научной конференции. Т. 2. Екатеринбург: Уральский университет, 2009. С. 69–73.

3. Воспоминания о серебряном веке / сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М.: Республика, 1993. 559 с.
4. Юдин, А.П., Захаренкова, Е.И. Русская музыкальная педагогика и современные проблемы музыкального образования. М., 2015. 229 с.
5. Рапацкая, Л.А. История русской музыки: от Древней Руси до Серебряного века. Учебник. СПб.: Лань, 2015. 480 с.

#### REFERENCES

1. Huan, Pin. *Vliyanie russkogo fortepiannogo iskusstva na formirovanie i razvitie kitajskoj pianisticheskoy shkoly* [The Influence of Russian Piano Art on the Formation and Development of the Chinese Piano School]: Extended Abstract of PhD Dissertation (Art History). St. Petersburg, 2008, 21 p. (in Russ.)
2. Kopalova, L.G. *Muzykalnoe iskusstvo epohi Serebryanogo veka* [Musical art of the Silver Age]. In: *Chetvertye Loifmanovskie chteniya. Filosofskoe mirovozzrenie i kartina mira* [The Fourth Loifman Readings. Philosophical Worldview and the Picture of the World: Materials of the All-Russian Scientific Conference, vol. 2]. Ekaterinburg, Uralskij universitet, 2009, pp. 69–73. (in Russ.)
3. *Vospominaniya o serebryanom veke* [Memories of the Silver Age], comp. V. Kreid. Moscow, Respublika, 1993, 559 p. (in Russ.)
4. Yudin, A.P., Zaharenkova, E.I. *Russkaya muzykalnaya pedagogika i sovremennye problemy muzykalnogo obrazovaniya* [Russian Music Pedagogy and Modern Problems of Music Education]. Moscow, 2015, 229 p. (in Russ.)
5. Рапацкая, Л.А. *Istoriya russkoj muzyki: ot Drevnej Rusi do Serebryanogo veka* [History of Russian Music: From Ancient Russia to the Silver Age. Textbook]. St. Petersburg, Lan, 2015, 480 p. (in Russ.)

**Сунь Ланьсинь**, аспирант, кафедра музыкально-исполнительского искусства, Московский педагогический государственный университет, sunlanxin25@gmail.com

**Sun Lanxin**, Postgraduate Student, Music and Performing Arts Department, Moscow Pedagogical State University, sunlanxin25@gmail.com

**Цзэн Цзыцзин**, аспирант, кафедра музыкально-исполнительского искусства, Московский педагогический государственный университет, ZZJ806883132@qq.com

**Zeng Zijing**, Postgraduate Student, Music and Performing Arts Department, Moscow Pedagogical State University, ZZJ806883132@qq.com

*Статья поступила в редакцию 16.09.2023. Принята к публикации 13.10.2023*

*The paper was submitted 16.09.2023. Accepted for publication 13.10.2023*