

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ОСВОЕНИЮ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ЦИКЛОВ И. С. БАХА И Д. Д. ШОСТАКОВИЧА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО СТУДЕНТАМИ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

Е. П. Красовская, Хо Да *

Московский педагогический государственный университет (МПГУ),
Москва, Российская Федерация, 119991

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы освоения китайскими студентами-пианистами бинарных циклов И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича, входящих в масштабные полифонические сборники композиторов – «Хорошо темперированный клавир» и «Двадцать четыре прелюдии и фуги» ор. 87. Показано, что эти проблемы обусловлены особенностями китайской системы музыкального образования, базирующейся на характерных чертах национальной культуры (монодийности, преобладающей роли пентатонно-модальной системы, интонационном словаре и логике развёртывания содержания, принципиально отличающихся от европейской трактовки), а также невысоким уровнем теоретических знаний учащихся о полифонической музыке и традициях её интерпретации. По мнению авторов, важной ступенью на пути китайских студентов к пониманию и профессиональному истолкованию полифонического наследия композиторов могут стать интонационный, цивилизационный и парадигмально-педагогический подходы. Последовательный переход от национальных образцов многоголосия к европейским полифоническим произведениям, их изучение сквозь призму предложенных педагогических подходов обеспечивает возможность многогранного осмысления учащимися феномена полифонии в музыкальном искусстве, прослеживания в нём традиций и новаторства, что положительно отражается на исполнительском освоении студентами полифонических опусов.

Ключевые слова: творчество И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича, класс фортепиано, полифонический цикл, освоение, китайские студенты, ин-

© Красовская Е. П., Хо Да, 2019



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

* Научный руководитель – кандидат педагогических наук, доцент Е. П. Красовская.

тонационный, цивилизационный и парадигмально-педагогический подходы.

Благодарности: Авторы выражают сердечную признательность кандидату искусствоведения, старшему научному сотруднику Шанхайской консерватории Пэн Чэну, а также доценту Шэньянской консерватории Лю Цзятяньцзэ за помощь в организации и проведении экспериментального исследования.

Для цитирования: Красовская Е. П., Хо Да. Педагогические подходы к освоению полифонических циклов И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича в классе фортепиано студентами Китайской Народной Республики // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7. № 3. С. 105–125. DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-3-105-125

DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-3-105-125

PEDAGOGICAL APPROACHES TO MASTERING POLYPHONIC CYCLES BY J. S. BACH AND D. D. SHOSTAKOVICH IN THE PIANO CLASS BY STUDENTS OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA

Elena P. Krasovskaya, Ho Da*

Moscow Pedagogical State University (MPGU),
Moscow, Russian Federation, 119991

106

Abstract. In the article the problems of mastering the binary cycles by J. S. Bach and D. D. Shostakovich included in large-scale polyphonic collections of the composers (“Well-Tempered Clavier” and “Twenty-Four Preludes and Fugues”, opus 87) by the Chinese piano students are considered. It is shown that these problems are caused by the features of the Chinese system of music education based on the characteristic features of national culture (monoduality, the dominant role of the pentatonic-modal system, the intonation dictionary and the logic of the deployment of content, fundamentally different from the European interpretation) and also by a low level of theoretical knowledge of students about polyphonic music and the traditions of its interpretation. According to the authors, an important step to understanding and professional interpreting the polyphonic heritage of the composers by Chinese students may be the intonation, civilized and paradigm-pedagogical approaches. The consistent transition from national patterns of polyphony to European

* Scientific adviser – PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor Elena P. Krasovskaya.

polyphonic works, their study through the prism of the proposed pedagogical approaches allowed students to understand the phenomenon of polyphony in the musical art, to trace traditions and innovations in it. This has a positive effect on mastering polyphonic opuses by students.

Keywords: legacy of J. S. Bach and D. D. Shostakovich, piano class, polyphonic cycle, mastering, Chinese students, intonation, civilized and paradigm-pedagogical approaches, methods for studying the polyphonic repertoire.

Acknowledgements: The authors express their heartfelt gratitude to the candidate of art history, senior researcher at the Shanghai Conservatory Peng Cheng, as well as associate professor of the Shenyang Conservatory Liu Jyatianze for help in organizing and conducting an experimental study.

For citation: E. P. Krasovskaya, Ho Da. Pedagogical approaches to mastering polyphonic cycles by J. S. Bach and D. D. Shostakovich in the piano class by students of the People's Republic of China. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* = *Musical Art and Education*. 2019, vol. 7, no. 3, pp. 105–125 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-3-105-125

Введение

Для современной системы музыкального, в том числе музыкально-педагогического, образования в Китае характерна устойчивая тенденция к аккумуляции достижений международного опыта в сфере фортепианного исполнительства и педагогики, стремление на высоком профессиональном уровне овладеть репертуаром различной стилиевой и жанровой направленности. Неотъемлемой частью этого процесса является освоение обучающимися классических образцов европейской и русской полифонической музыки, среди которых «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и «Двадцать четыре прелюдии и фуги» оп. 87 Д. Д. Шостаковича занимают особое место. Заключая в себе мощную «силу этического и

эстетического идеала» [1, с. 34], грандиозные полотна двух великих титанов музыкального искусства выступают антологией многообразных тенденций исторической эпохи первой половины XVIII и середины XX столетий, отражением в звуковой картине многомерности пространства мира, подчинения в ней множественности сложных самостоятельных линий гармонии целого.

Освоение прелюдий и фуг, входящих в масштабные опусы композиторов, включено в содержание рабочих программ учебных дисциплин многих учебных заведений. Исполнение бинарных циклов является не только обязательным требованием зачётных и экзаменационных мероприятий, но и выступает одним из ключевых условий участия китайских пианистов в престижных международ-

ных фестивалях и конкурсах инструментально-исполнительского мастерства. Без овладения этим глубинным пластом мировой музыкальной культуры вряд ли было бы правомерно говорить о полноценности профессионального становления будущего музыканта-педагога.

Вместе с тем анализ современной практики обучения китайских студентов в классе фортепиано показывает, что работа над полифоническими полотнами И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича вызывает у них многочисленные затруднения. Зачастую освоение многоголосной фактуры произведений отождествляется в сознании обучающихся с решением «скучной» алгебраической задачи, основанной на множестве незнакомых, специфических и довольно сложных для выполнения правил [2]. Не владея алгоритмом её решения, не имея ключа к прочтению конкретного духовного, образного и философско-этического содержания, которым пронизан каждый элемент музыкальной ткани сочинений Баха и Шостаковича, учащиеся сосредотачивают свои усилия на стереотипном техническом повторении отдельных фрагментов. Такой подход приводит в итоге к формальному, механистичному исполнению, препятствует полноценному пониманию студентами особой природы полифонических произведений, негативно отражается на раскрытии авторского замысла [3].

В России накоплен огромный методический опыт освоения будущими музыкантами полифонического репертуара, который мог бы оказать существенную помощь китайским преподавателям, работающим со студентами-пианистами над циклами Баха

и Шостаковича [4–5 и др.]. Однако, как показывает практика, он ориентирован на учащихся, воспитанных на фундаменте европейской музыки. Его применение на занятиях с китайскими обучающимися, выросшими на национальных традициях главным образом монодийной музыкальной культуры, оказывается малоэффективным и требует существенной адаптации. В связи с этим задачей первостепенной важности становится определение **адекватных педагогических подходов** к изучению циклов И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича, отвечающих природе полифонической музыки и учитывающих специфику менталитета и профессиональной подготовки студентов в вузах КНР. Их выявлению может способствовать сравнительно-сопоставительный анализ сложившейся в российской и китайской педагогике музыкального образования методики освоения полифонического репертуара в классе фортепиано.

Общее и особенное в изучении полифонической музыки музыкантами-инструменталистами в российской и китайской системах музыкального образования

В российской системе музыкального образования (с её последовательной трёхступенчатой моделью: *школа – колледж – вуз*) углублённое освоение образцов европейской полифонической музыки рассматривается как важнейший фактор профессионального обучения. Именно поэтому изучение полифонических произведений начинается уже в *младших классах детских музыкальных школ и продолжается на протяжении*

нии всех лет обучения на этой начальной базовой ступени образования. Данный процесс целенаправленно и планомерно осуществляется на основе системного подхода, который предполагает освоение полифонии не только на фортепианных уроках, но и в процессе изучения всех других учебных дисциплин.

На фортепианных занятиях происходит поэтапное накопление учащимися исполнительского опыта работы над полифоническим репертуаром. Применяя «комплексный метод» [6] преподавания, педагог знакомит учеников с видами и жанрами полифонии, формирует представление об элементах полифонической ткани и её общих закономерностях. В процессе исполнительского освоения европейского многоголосия учащиеся усваивают характерные для творчества разных композиторов-полифонистов индивидуальные особенности интонационной сферы (знакомятся с «интонационным словарём» композитора/эпохи), овладевают моделями ладогармонической и ритмической организации многоголосной фактуры, проясняют представления о синтаксисе музыкальной речи [7–9] и логике развёртывания голосов в полифоническом целом. Особенно важно, что в ходе фортепианных занятий учениками ассимилируются конкретные исполнительские методы работы над полифонией. Они служат овладению полифонической техникой и способствуют формированию базовых оснований исполнительской культуры в русле традиций, сложившихся в европейской фортепианной педагогике.

В результате столь многоаспектной работы в сознании учащихся полифоническая ткань перестаёт быть

абстрактно-отвлечённой. Они начинают осознавать, что раскрытие художественного содержания невозможно без слышания и воспроизведения на инструменте линейности и функционального значения каждого голоса и одновременно воплощения сложных звуковых единств, сформированных «ансамблем» мелодически развитых, в той или иной мере контрастных по отношению друг к другу пластов. Такая работа предъявляет особые требования к музыкальному слуху и мышлению обучающихся, свойствам их слухового внимания (объёму, устойчивости, концентрации, переключаемости, распреледелаемости), которые совершенствуются под руководством преподавателя путём применения специальных методов.

Освоение полифонии предусмотрено также на уроках сольфеджио, элементарной теории музыки и музыкальной литературы. В ходе изучения данных дисциплин кристаллизуются представления обучающихся об интонационной и ладотональной системах, функциональном значении ступеней, интервалов, аккордов и их обращений, приобретаются знания об элементах и строении полифонической ткани. Учащиеся знакомятся с такими понятиями, как голос, фраза, тема, тональный ответ и т. д. У них формируются навыки теоретического анализа и сольмизации многоголосной фактуры, совершенствуется слуховой опыт восприятия полифонической музыки различных эпох. Важнейшей составляющей частью музыкально-теоретической подготовки обучающихся является работа с учебно-методической литературой, созданной автори-

тетными специалистами с учётом возрастных особенностей учеников.

На занятиях в хоровом классе учащиеся оказываются всецело вовлечёнными в атмосферу многоголосия. Здесь происходит их знакомство с хоровыми партиями, формируются представления о тембровом своеобразии голосов и их гармоничном сочетании в структуре целого. В процессе обучения накапливается вокально-исполнительский опыт работы над важнейшими атрибутами музыкальной речи (взятием дыхания, логикой построения фразы, соблюдением цезур), ассимилируются представления о трёхмерности полифонической ткани – органичном сочетании в ней горизонтали, вертикали и глубины.

В дальнейшем, на ступени получения **среднего профессионального музыкального образования**, полифоническая компетентность обучающихся, продолжая совершенствоваться на фортепианных занятиях в процессе работы над полифоническим репертуаром различной стилиевой и жанровой направленности, углубляется в ходе освоения таких дисциплин как «Гармония», «Анализ музыкальных произведений», «Концертмейстерский класс», «Фортепианный дуэт», «Камерный ансамбль», «Методика обучения игре на фортепиано». В результате к моменту поступления в вуз у российских учащихся накоплен значительный – слуховой, музыкально-теоретический, музыкально-исторический и исполнительский (инструментальный и вокальный) – опыт освоения полифонической ткани, который выступает надёжным залогом профессионального подхода к изучению и ин-

терпретации бинарных циклов ХТК И. С. Баха и ор. 87 Д. Д. Шостаковича как вершинных образцов полифонического жанра.

В высшем учебном заведении приобретённый обучающимися опыт обогащается в ходе изучения студентами курса «Полифонии», на котором формируются практические навыки сочинения fug.

Важнейшей особенностью подходов к освоению полифонических опусов в российской педагогике музыкального образования является основательная *методическая подготовка преподавателей*. Она основана на знании основополагающих трудов по рассматриваемой проблематике и участии педагогов в методических мероприятиях, посвящённых вопросам интерпретации полифонической музыки.

В китайской системе музыкального образования углублённое освоение образцов полифонической музыки в классе фортепиано также считается существенным фактором становления профессионализма обучающихся. Вместе с тем ввиду отсутствия в Китае государственной системы начального и среднего специального музыкального образования (такая система, как известно, существует преимущественно при центральных консерваториях в крупных городах – Пекине, Шанхае и т. д.) учащиеся приступают к работе над полифоническим репертуаром в большинстве случаев после поступления в высшие учебные заведения.

Как показывает педагогическая практика работы в вузе, процесс освоения китайскими студентами полифонических сочинений на фортепианных занятиях сопровождается

объективными трудностями, обусловленными несколькими причинами музыкального, лингвистического и духовно-мировоззренческого характера.

Одна из такого рода причин заключается в недостаточной сформированности у обучающихся слухового опыта восприятия многоголосия (гармонической вертикали как таковой), что объясняется главенствующим положением монодии в национальной культуре Китая.

Затрудняет освоение китайскими студентами полифонии и несформированность у них навыков восприятия европейского многоголосия, основанного на особой – *принципиально отличной от китайской* – интонационной и ладогармонической системе взаимообусловленности элементов, отражающих логику развёртывания художественного содержания.

Как известно, в музыкальном искусстве Китая определяющая роль принадлежит пентатонно-модальной системе ладового мышления (с отсутствующими в ней темперацией и полутоновым тяготением звуков). Специфической особенностью обладает и национальный интонационный тезаурус, в котором смысловая характеристика музыкальной интонации существенно отличается от трактовки, принятой в России и странах Европы. Если в европейской музыке условием музыкального формирования композиции является линейное развёртывание звукового потока во времени (то есть главенствующая роль отводится мелодическому обороту), то в китайской музыкальной культуре, как отмечает У Ген-Ир, отдельный тон выступает достаточно самостоятельной категорией, симво-

лично воплощающей в себе Вселенную [10]. Многократно повторяясь и расцветаясь, он сам по себе способен создавать музыкальную конструкцию («принцип признания определяющей роли отдельного звука» в музыкальной культуре стран Дальнего Востока подробно рассмотрен в исследовании Н. А. Иофан на примере музыки Японии [11]).

Специфические особенности китайской музыкальной культуры дополняются лингвистическими факторами (характерной для китайского языка тоновостью, при которой интонирование не является эмоциональной функцией, а служит фонематическим средством, определяющим значение слова), а также прочной связью китайской музыки с национальным менталитетом, традицией миропонимания и мировоззрения, коренящимися в культуре даосизма с его ключевым принципом недеяния – у-вэй (принцип «созерцательной пассивности»). В результате в сознании учащихся формируются особые представления о музыкальной логике как со-зерцании каждого звука, которые экстраполируются ими на образцы европейской музыкальной культуры. Непонимание европейской логики как векторной направленности музыкального потока по горизонтали, основанной на со-участии, со-переживании, эмоциональном погружении исполнителя в экспрессивную сущность интонации, приводит в итоге к статичности исполнения.

Ещё одна причина, по мнению Лю Минхуэя [12], заключается в невысоком уровне музыкально-исторического мышления и теоретических знаний учащихся о европейской полифонической музыке, нечётком

представлении о традициях её интерпретации.

Для адекватного восприятия, понимания и интерпретации музыки инокультурной традиции требуется специальная музыкально-теоретическая и исполнительская подготовка, направленная на повышение осведомлённости студентов в вопросах «грамматики» и особенностей языка музыкальной культуры. Китайские обучающиеся в силу указанных выше причин таким уровнем при поступлении в университет не обладают. Не получив на довузовском этапе чётких представлений об особенностях европейской многоголосной фактуры, видах, элементах и законах организации полифонии, а главное – опыта исполнения полифонических произведений различных эпох в контексте интонационной теории, они оказываются перед сложной проблемой освоения бинарных циклов И. С. Баха, которые являются необходимым условием выполнения экзаменационных требований к обучающимся фортепианному исполнительству. При этом полифонические циклы ор. 87 Д. Д. Шостаковича, как свидетельствуют проведённые нами беседы с китайскими студентами, – в содержание образования не включены.

В то же время было установлено, что к моменту обучения в вузе у некоторых из них существует приобретённый в результате частных занятий с педагогом определённый опыт актуализации полифонической музыки композиторов национальной школы. Вместе с тем анализ сочинений китайских авторов, представленный в исследовании Сунь Вэйбо [13], показывает, что экстраполиро-

вать его на освоение полифонических опусов, созданных в канонах европейской традиции, не представляется возможным. Это связано не только с особенностями китайской музыкально-языковой культуры, описанными выше, но и своеобразием трактовки китайскими композиторами бинарного полифонического цикла как жанра, что обуславливает дополнительные трудности при изучении студентами прелюдий и фуг европейских авторов.

Ограниченные сроком освоения полифонических опусов, не успев получить чётких представлений об эффективных путях проникновения в смысловые и содержательные пласты многоголосной ткани, китайские обучающиеся в ходе самостоятельных занятий сосредотачиваются на штудировании технической стороны исполнения и копировании интерпретаций, почерпнутых из ресурсов сети Интернет. В результате на зачётах и экзаменах они зачастую демонстрируют формальное, механистичное воспроизведение нотных знаков. В их интерпретации полифоническое сочинение звучит статично, как инструктивный этюд, что свидетельствует о непонимании студентами музыкального содержания, трактовке его как абстрактной формы, лишённой смысловой нагрузки. Безусловно, такая ситуация порождает многочисленные вопросы к качеству преподавания, настоятельно требует повышения уровня методической подготовки преподавателей КНР в области изучения полифонических произведений [14].

По мнению китайских специалистов, не способствует успешности работы студентов над европейской по-

лифонической музыкой и небольшое количество часов, выделяемых на освоение теоретических дисциплин в вузах КНР. Анализ учебных планов подготовки бакалавров показал, что дисциплины «Сольфеджио», «Гармония», «История музыки» и «Музыкальная форма» осваиваются учащимися в таком малом объёме, которого явно недостаточно для довузовской подготовки. А изучение курса «Полифония» вообще ограничивается одним семестром и основывается на рассмотрении примеров полифонической музыки, созданной китайскими композиторами [15; 16 и др.].

К сказанному следует добавить недостаточную обеспеченность университетских библиотек фундаментальной учебно-методической литературой по вопросам теоретического анализа и исполнительского освоения европейской полифонической музыки. Исключением является трёхтомное исследование Чжао Сяошена, посвящённое изучению отдельных бинарных циклов ХТК И. С. Баха [17].

Проведённый анализ позволяет сделать вывод о существенных недостатках методики освоения полифонической музыки, сложившейся в китайской системе музыкального образования. Это ведёт к неготовности студентов воспринимать полифонию как особый музыкальный феномен, как самостоятельную художественную форму, предполагающую дифференцированное слышание многоголосия в его целостности и многоликости. Без такого «стереоскопического» представления о многоголосной ткани, сформированного в слуховой сфере обучающихся, исполнение даже самых простых и элементарных полифонических произведений становится

для них весьма проблематичным. Воплощение объёмности и многогранности полифонической фактуры – сложная задача даже для пианистов, воспитанных в недрах многоголосной европейской культуры. Для китайских же обучающихся, обращение к полифоническим формам в силу проанализированных выше причин требует продуманного педагогического руководства.

Педагогические подходы к освоению студентами КНР полифонических циклов И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича на фортепианных занятиях

Результаты теоретического исследования анализируемой проблемы послужили стимулом для определения педагогических подходов к освоению китайскими студентами полифонических циклов И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича на фортепианных занятиях. К ним нами отнесены: интонационный, цивилизационный и парадигмально-педагогический подходы, разработанные Е. В. Николаевой [18]. Применительно к рассматриваемой в статье проблеме они могут быть интерпретированы следующим образом:

- *интонационный подход* предполагает освоение студентами национальной интонационной культуры и её сравнение с особенностями инациональной (в нашем исследовании – европейской и русской) культуры, что предусматривает сопоставительный анализ обучающимися специфики мелодической, ладогармонической и ритмической сферы полифонических произведений китайских композиторов, И. С. Баха и

Д. Д. Шостаковича. Выявление объективных различий китайской, европейской и российской интонационной сферы проводится с целью их учёта при разработке методики освоения студентами КНР полифонических сочинений европейских и русских композиторов;

- *цивилизационный подход* предусматривает выявление особенностей восприятия и интерпретации обучающимися логики развёртывания музыкального содержания полифонических сочинений в контексте двух принципиально отличных ментальных представлений и определение специальных методических приёмов, направленных на усвоение китайскими обучающимися линейности как способа развития звукового образа в европейском музыкознании и исполнительском искусстве;

- *парадигмально-педагогический подход* основан на выявлении общего и особенного в системах освоения фортепианного полифонического репертуара, применяемых в России и Китае, с целью разработки методики, опирающейся на российский опыт и его адаптацию применительно к вузовской подготовке будущих музыкантов-педагогов КНР.

Апробация предложенных подходов к изучению китайскими студентами полифонических циклов И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича осуществлялась в опытно-экспериментальной работе, проводившейся на факультете музыкального искусства Института изящных искусств МПГУ и музыкальном факультете Института музыки и танца Хунаньского первого педагогического университета (г. Чанша, Китайская Народная Республика). В ней принимали уча-

стие студенты, обучающиеся по программам бакалавриата – 44.03.01 «Педагогическое образование», профиль «Музыка», а также 44.03.01 «Педагогическое образование», профиль «Музыкальное образование». Опытно-экспериментальная работа была организована в рамках учебной дисциплины «Сольное музыкально-инструментальное исполнительство (фортепиано)».

Начальный этап экспериментального исследования был посвящён пропедевтическим мерам – формированию представлений студентов о полифонии как особом феномене музыкальной культуры, её характерных чертах, видах, исторических предпосылках зарождения, а также накоплению слухового опыта восприятия многоголосия на основе прослушивания созданных в этом жанре произведений китайских композиторов, И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича. Особое внимание уделялось анализу фути как высшей формы полифонической музыки. Учащиеся были ознакомлены с её разновидностями и композиционным строением, ролью каждого из элементов в организации целостной структуры. В ходе проведённой работы профессиональный тезаурус студентов пополнился новыми для них полифоническими терминами: «тема» (вождь), «тональный ответ» (спутник), «противосложение», «интермедия», «мотив», «стретта», «имитация» и т. д.

Следующим этапом экспериментального исследования стало ознакомление обучающихся с понятием «полифонический цикл», который достиг эталонного воплощения в творчестве И. С. Баха. На примере сборников «Маленькие прелюдии и

фуги», «Органье хоральные прелюдии и фуги» (с последующим переходом к изучению отдельных образцов из «Хорошо Темперированного Клавира») были рассмотрены не только баховские принципы объединения самостоятельных пьес в особую концептуальную форму – малый (бинарный) цикл, но и проанализированы подходы композитора к организации микроциклов в монументальные полотна – ХТК.

Созданные, соответственно, в 1722 и 1744 годах как упражнения для совершенствования техники исполнения многоголосной фактуры, метациклы величайшего немецкого полифониста оказали огромное влияние на творчество композиторов последующих эпох (В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, С. Франка, М. И. Глинки, П. И. Чайковского). В XX столетии они послужили импульсом к возрождению интереса европейских авторов к барочным многоголосным формам, стимулировали становление китайской национальной школы полифонического письма. Откристаллизовавшиеся в искусстве Баха принципы вдохновили на создание индивидуальных моделей фортепианных циклов таких композиторов, как В. В. Задерацкий, П. Хиндемит, Д. Д. Шостакович, Р. К. Щедрин, С. М. Слонимский и др. Заложенные в ХТК подходы стали своеобразной «альфой и омегой» для полифонических опусов Дин Шаньдэ, Чэнь Миньчжи, Ло Чжожона, Пэй Чжиминь, Линь Хуа и др. Таким образом, включение «Хорошо Темперированного Клавира» – как *классической матрицы жанра* – в содержание фортепианной подготовки будущих музыкантов-педаго-

гов рассматривалось нами в качестве необходимого условия постижения полифонии как особого феномена. Без его освоения переход к изучению прелюдий и фуг Шостаковича оказывается не подготовленным и тем самым не может считаться педагогически оправданным.

Проведение пропедевтических мер подготовило почву для реализации на занятиях **интонационного подхода**. Принимая во внимание имеющийся интонационно-слуховой опыт китайских обучающихся, первоначально в качестве учебного материала были выбраны «Четыре маленькие прелюдии и фуги», ор. 29 Дин Шаньдэ с последующим переходом к изучению циклов И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича. Сравнительный анализ мелодической сферы произведений композиторов позволил выявить между ними ряд существенных отличий. Одним из важнейших является *несхожесть смысловых характеристик интонации* «как наименьшей выразительной ячейки» музыкального содержания, что проявляется в различных трактовках китайских и европейских авторов интервалов как «измерителей эмоционального строя звукопроизношения» [7].

Так, в творчестве Дин Шаньдэ определённая эмоциональная характеристика того или иного мелодического интервала основывается на национальных традициях китайской музыкальной культуры. В соответствии с ними квартовая интонация в сочинениях композитора включает в себе богатый спектр выразительных возможностей. Например, восходящая кварта из затакта олицетворяет мощный заряд боевой энергии. Этот

же интервал, взятый от сильной доли, передаёт оттенок лирической грусти. Эмоциональная характеристика чистой кварты, данной в нисходящем движении, связана с передачей сдержанности чувств. Малая терция в пентатонике характеризуется через метафору «гладкое движение». Секунды рассматриваются без дифференциации, принятой в европейской музыке, и трактуются как спокойные, мягкие интервалы, близкие по своему эмоциональному настроению к терциям [19].

Интонационная природа творчества Баха формировалась на фундаменте европейской культуры, с опорой в ней на теорию аффектов, риторические фигуры, определённое семантическое значение конкретных интонаций как единиц языка. В этой системе выразительная характеристика восходящей чистой кварты ассоциировалась, как известно, с задачей настроения гордого ликования, гимна, призыва. Нисходящие малые секунды – с образами печали, страдания, плача. Малые терции воспринимались современниками как нежные и грустные тона, а большие септимы – как остроэкспрессивные, драматически-наполненные. При этом интонационный словарь композитора был неразрывно связан с протестантским хоралом. Роль хоралов в музыкальном языке Баха не ограничивалась цитированием их мелодий. Отдельные мотивы и мелодические обороты обретали в творчестве композитора символический смысл, становились устойчивыми формулами, имеющими определённое значение [8]. На конкретизацию представлений китайских учащихся о мотивной символике баховской музыки, проясняю-

щей художественное содержание ХТК, было направлено и ознакомление их с концепцией Б. Л. Яворского об отражении в метацикле образности и сюжетов христианства [20].

Изучение интонационного словаря Шостаковича предполагало погружение студентов в атмосферу XX столетия с его мировыми катаклизмами, трагическими потрясениями эпохи, острой конфликтностью, внутренним накалом, тяготением к раскрытию психологизма. Сложность и многообразие художественного мира музыки композитора повлекли за собой появление нового круга интонаций. Внимание студентов направлялось на специфику развития музыкальной мысли, которая передаётся Шостаковичем с помощью свободно развивающейся и гибкой мелодии, зачастую не подчиняющейся равномерной периодизации. Нарушение инерции привычного восприятия музыки, по утверждению Л. А. Мазеля, «позволяет сконцентрировать на небольшом протяжении более значительное и динамичное содержание. Подобное “асимметричное” развитие по-новому претворяет и принципы баховского полифонического развёртывания, и черты свободной вариантности русской протяжной песенности, и черты современного линейного ритма» [21, с. 9].

Внутренняя интенсивность мелодического течения музыки Шостаковича, приобретающая порой крайне экспрессивный характер, явилась непривычной для слуха китайских обучающихся. Усвоение студентами отличительных черт мелодики композитора – «аллогичности» тематизма (обилия в нём внезапных поворотов, острых углов, «немотивированных»

переходов от падения к взлётам, резких перепадов регистров), широкой диссонантной интервалики в её контрастах с «ползучими» сериями секунд; внедрением внетональных звуков, неподготовленные кульминации – сопровождалось определёнными трудностями. Они были обусловлены осознанием студентами введённого Шостаковичем в музыкальное искусство особого «типа высказывания», «его новой, современной формой, ориентированной на внутреннюю диалогичность, а, следовательно, на живую, разговорную речь» [22]. Для овладения ею особую значимость приобретает знание учащимися специфики авторского интонационного словаря. Оно выступает залогом прояснения художественного содержания, помогает молодым музыкантам адекватно раскрыть авторский замысел перед слушательской аудиторией.

Реализация интонационного подхода в содержании вузовской подготовки китайских обучающихся нашла также выражение в рассмотрении как ладогармонической, так и метроритмической граней полифонических опусов композиторов.

Применительно к творчеству Дин Шаньдэ внимание студентов концентрировалось на выявлении характерных особенностей пентатонных ладов – чжи, юй, гун, цзюе, шан, а также своеобразии ритмических узоров, основанных на органичном сочетании в них национального колорита и традиций европейской танцевальной культуры.

В полифонических полотнах Баха предусматривалось постижение китайскими студентами особых ладотональных отношений и ритмической контрастности голосов. Приступая

к сочинению «Хорошо Темперированного Клавира», композитор, как известно, ставил перед собой цель – внедрить в художественную практику умение пользоваться всеми мажорными и минорными тональностями темперированного строя. При этом, как отмечает В. Б. Носина, ладовая окрашенность конкретных тональностей зачастую ассоциировалась в его сознании с определённой эмоциональной характеристикой [8]. Анализ обучающимися ряда бинарных циклов (C-dur, c-moll, d-moll, g-moll, Fis-dur, B-dur) из первого тома ХТК показал, что их гармонической сфере в целом не свойственна интенсивность тональных модуляций. При этом имеющая место в отдельных прелюдиях и фугах (C-dur, E-dur, f-moll) активность гармонической смены не уводит в далёкие тональности – повествование ведётся композитором, в основном, «вблизи» тонального центра, что делает развитие музыкального образа ожидаемым, предвидимым, прогнозируемым. Изучение студентами музыкально-временной сферы малых циклов (D-dur, Fis-dur, f-moll, gis-moll – первый том, fis-moll, a-moll – второй том ХТК) способствовало формированию их представлений об удивительной ритмической изобретательности Баха, его непревзойдённом мастерстве в создании разнородных и в то же время органичных (без резкой акцентуации метрически сильных времён) ритмических сплавов и контрастов. С их помощью композитор воплощает в музыке смену (или дифференциацию) психологических состояний, высвечивает тонкие и многогранные нюансы, заложенные в эмоциональном переживании человека.

С принципиально новым ладовым мышлением в полифонических произведениях студенты знакомились на примере бинарных циклов Шостаковича, с характерными для них выразительными возможностями старинных натуральных ладов, мажора и минора, а также оригинальных ладообразований, углубляющих и обостряющих минорную выразительность [21]. Проведённый студентами анализ отдельных прелюдий и фуг оп. 87 (C-dur, e-moll, Fis-dur, g-moll, H-dur, d-moll,) показал, что гармоническую сферу характеризуют отклонения в достаточно далёкие от основного тона тональности, микромодуляционность, атональность, что затрудняет предсказуемость логики развёртывания музыкального содержания и предъявляет особые требования к работе гармонического слуха. В новом освещении для обучающихся предстали и метроритмические связи в бинарных циклах C-dur, e-moll, h-moll, b-moll, d-moll. Развёртывание музыкального времени основано здесь на комплементарной ритмике, базирующейся на метрической свободе голосов, переменном размере, применении агогических отклонений. Исполнительское воплощение «иррегулярного ритма композитора, напоминающего ритм прозы» [22], предполагало рассмотрение студентами этого важнейшего средства музыкальной выразительности как образно-смысловой категории, с характерными для неё темпо-ритмом, ритмической фразировкой, агогикой, паузами.

Цивилизационный подход способствовал прояснению обучающимися логики развёртывания музыкального содержания полифониче-

ских опусов Дин Шаньдэ, Баха и Шостаковича.

Анализ «Четырёх маленьких прелюдий и фуг» китайского автора приблизил студентов к осознанию принципов построения драматургии цикла, осуществляемой посредством подголосочного и имитационного видов полифонии, приёмов вариантного развития тематизма, при котором варьированию подвергается наиболее характерная интонация. Изучение опуса позволило обучающимся выявить своеобразный подход композитора к претворению жанра бинарного цикла, что нашло отражение в «перевёрнутом» соотношении прелюдий и фуг (с точки зрения полифонического изложения прелюдии более строгие по голосоведению, чем фуги), а также синтезировании в них полифонической и гомофонно-гармонической фактуры. Наряду с этим музыкально-теоретический анализ способствовал прояснению учащимися специфических черт фуг композитора, для которых характерно:

- соединение формы фуги с типичными гомофонными формами (например, двухголосное изложение материала в экспозиции и переход к гомофонному складу во второй половине, преобладание колористической гармонии);
- преимущественное обращение к гомофонно-гармоническим приёмам развития материала в выстраивании формы;
- нетрадиционное тональное соотношение темы и ответа в экспозиции;
- ненормативные тональные соотношения между голосами в экспозиции, отсутствие заключительного проведения в основной тональности (тональной репризы);

● широкое использование приёма секвентного развития материала.

Перечисленные особенности свидетельствуют о своеобразии национальной полифонической музыки, отличии логики её развития от европейской полифонии. Тем не менее китайские специалисты выступают за включение цикла Дин Шаньдэ в содержание фортепианной подготовки будущих музыкантов-педагогов [19]. Его ценность, по мнению У На, заключается не только в возможности поддержать культуру пентатонического слышания, но, что особенно важно, – в ассимиляции студентами многоголосной фактуры, приобщении их к законам её организации. Полифонический опус «Четыре маленькие прелюдии и фуги» формирует значимое для исполнительского освоения многоголосной ткани умение обучающихся длительно мыслить, обновляя тем самым традиции исполнения китайской национальной музыки, в которой на первый план выступает созерцание красочности, театральная яркость и обобщённость образов. Детальнейшая проработка музыкальной ткани пьес цикла оттачивает пианизм, воспитывает одухотворённость, учит студентов чутко реагировать на процессуальность музыкального развития [Там же].

При изучении логики развёртывания музыкального содержания в творчестве Баха внимание учащихся концентрировалось на характерной для неё текучести, линейности, векторной направленности музыкальной мысли по горизонтали, при которой каждый элемент музыкальной ткани органически взаимосвязан с другими. Во многом этому спо-

собствует применяемый композитором принцип развития тематизма из ядра – в интонационной и мотивной структуре темы заложено «зерно», из которого буквально «вырастает» вся форма фуги. На данную особенность указывает Л. А. Баренбойм: «Темы баховских фуг почти всегда представляют собой единую и цельную (несмотря на внутреннее членение) мысль. Эта мысль рельефна, не расплывчата и почти всегда устремлена к одной кульминационной точке» [23, с. 163]. Благодаря этому в ХТК выстраивается филигранная чёткость структуры, позволяющая предвидеть развитие музыкальной идеи.

Изучение студентами развёртывания художественного содержания в цикле Д. Д. Шостаковича было направлено на выявление существенных отличий логики становления музыкальной мысли композитора от баховской трактовки. Имеется в виду взаимодействие голосов полифонической фактуры как «игрь», с их контрастом, «конкуренцией», варьированием, соперничеством, «театрализованностью». По мнению исследователей [5; 21; 22; 24], указанные особенности составляют основу музыкальной речи Шостаковича, которая не соответствует классическим стереотипам. «Изобилующая взлётами и падениями, ускорениями и замедлениями, разрывами и полифоническими расслоениями, диалогичная по внешним проявлениям, но монологичная по своей сути» музыкальная речь композитора запечатлевает многогранный психологический процесс, отражающий «движение мысли, состояние глубокого размышления, сфокусированности на собственной внутренней жизни, протекающей в сложных борениях

между по-гамлетовски противоречивыми стимулами, за которыми слышались реакции на действительность, полные трагических предчувствий и тревог» [22].

Особое внимание студентов обращалось на принцип сквозного становления, при котором прелюдию и фугу следует рассматривать не как два самостоятельных (при этом, безусловно, взаимосвязанных между собой) произведения, а как форму-процесс [1, с. 40]. Своё выражение он находит в экспонировании темы фуги уже в прелюдии, наличии в последней несовершенной каденции в заключительном такте, прямом интонационном родстве между двумя пьесами, приводящими к трансформации бинарного цикла в контрастно-составную форму, исполняемую без перерыва (*atacca*). Перерастая рамки камерных инструментальных сочинений, прелюдии и фуги обретают масштабность и глубокую значительность, становятся «едва ли не вершиной поэтики контраста, а впоследствии и конфликта в одновременности» [25, с. 47], что требует от студента-интерпретатора принципиально нового осмысления музыкального содержания и выбора соответствующих путей его освоения.

Парадигмально-педагогический подход был направлен на интеграцию методики, традиционной для китайской педагогики, с российской системой освоения полифонического репертуара. При этом метод работы по голосам, широко применяемый китайскими преподавателями [2], дополнился такими методами, как:

- *метод вокального интонирования каждого из голосов полифонической ткани* (речь идёт не о сольфед-

жировании, а именно о содержательном, художественно-выразительном, пропевании линейных пластов полифонической фактуры. Если голос находится за пределами вокального диапазона студента, его следует перенести в удобную tessitura, исполнив на октаву ниже или выше);

- *метод максимально детализированной работы над фразировкой отдельного голоса многоголосной партитуры* с целью выявления «личностных» выразительных особенностей и свойств каждого мелодического компонента полифонического целого, их художественной «расшифровки» при исполнении. Данный метод предполагает звуковое оттачивание мотивов путём выявления «интонационных вех», «точек тяготения, влекущих центральные узлы» [26, с. 313], формирования представлений о логике развёртывания фразы, передаче её текучести, направленности с помощью длинного мышления и антиципации, способствующих превращению каждого голоса из отдельных акустических тонов в «замкнутую связь линейного движения» [27, с. 36];

- *метод наслаивания голосов в определённой последовательности*: тема – нижний голос – средние голоса, что необходимо для формирования пространственно-временного восприятия фактуры, прояснения значимости, «весомости» каждого голоса в целостном звучании партитуры;

- *метод применения цветовой палитры* как способ индивидуализации каждого голоса и его функционального значения в полифонической фактуре [28, с. 144];

- *художественно-ассоциативный метод*, предусматривающий

привлечение различных видов искусства с целью раскрытия пространственно-временных характеристик полифонической структуры.

Заключение

Результаты апробации представленных в статье подходов к освоению китайскими обучающимися циклов И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича дают основание утверждать, что их реализация в педагогической практике способствовала не только расширению знаний, умений и навыков студентов в работе над полифонической музыкой, но и – что самое главное – формированию положительного эмоционально-ценностного отношения к данному пласту музыкальной культуры. Последовательный переход от национальных образцов многоголосия к европейским полифоническим произведениям, изучение сочинений сквозь призму инто-

национного, цивилизационного и парадигмально-педагогического подходов обеспечили возможность многогранного осмысления учащимися данного феномена в музыкальном искусстве, прослеживания в нём традиций и новаторства, что положительно сказалось на исполнительском освоении учащимися полифонических опусов. Практически всеми студентами, принимавшими участие в опытно-экспериментальной работе, были успешно интерпретированы сочинения китайского автора, большинству из обучающихся удалось достичь качественного исполнения бинарных циклов И. С. Баха и лишь единицам оказались подвластны прелюдии и фуги Д. Д. Шостаковича. Вместе с тем главным и наиболее ценным выводом проведённого эксперимента можно считать то, что обучающиеся почувствовали выразительность полифонии и возможность её личностного прочтения.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Герасимова-Персидская Н. А.* И. С. Бах и Д. Д. Шостакович // И. С. Бах и современность. Киев: Музична Україна, 1985. С. 33–43.
2. *Линцинь Цао.* Музыка И. С. Баха в китайских музыкально-образовательных учреждениях // Международный журнал экспериментального образования. 2015. № 7. С. 83–85.
3. *Михайлова Е. А.* О некоторых трудностях в работе с китайскими студентами в процессе изучения музыки И. С. Баха в классе фортепиано // Методическое обеспечение самостоятельной работы иностранных студентов кафедры фортепиано. СПб.: СПбГИК, 2017. С. 11–14.
4. *Мильштейн Я.* «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. М.: Классика – XXI, 2002. 352 с.
5. *Должанский А.* 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича.. 2-е изд., испр. Л.: Советский композитор, 1970. 258 с.
6. *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Учебное пособие. СПб: Лань, 2015. 256 с.
7. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 378 с.
8. *Носина В. Б.* Символика музыки И. С. Баха. М.: Классика–XXI, 2006. 56 с.
9. *Друскин Я. С.* О риторических приёмах в музыке И. С. Баха. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2016. 136 с.

10. *У Ген-Ир*. К проблеме изучения традиционной музыки стран Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония). URL: <https://docplayer.ru/39886030-Mir-hudozhestvennoy-kultury.html> (дата обращения: 03.06.2019)
11. *Иофан Н. А.* Культура древней Японии. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1974. 262 с.
12. *Лю Минхуэй*. К проблеме освоения истории русской музыки студентами КНР // Преподаватель XXI век. 2014. № 2. С. 163–172.
13. *Сунь Вэйбо*. Полифонический цикл в фортепианном творчестве китайских композиторов: традиции и новаторство: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Минск, 2006. 199 с.
14. *Се Хэн*. Проблемы фортепианной педагогики в Китае. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/problemu-fortepianno-pedagogiki-v-kitae> (дата обращения: 14.06.2019).
15. 张韵轩. 《复调音乐分析教程》(以中国钢琴作品为例). 上海: 上海音乐出版社, 2004年. 413页. [Чжан Юньсюань. Курс анализа полифонической музыки (на примере китайских фортепианных произведений). Шанхай: Шанхайская музыка, 2004. 413 с.] (на китайском языке).
16. 朱世瑞. 中国音乐中复调思维的形成与发展. 北京: 人民音乐出版社, 1992. 187页. [Чжу Шиуй. Формирование и развитие полифонического мышления в китайской музыке. Пекин: Народная музыка, 1992. 187 с.] (на китайском языке).
17. 赵晓生. 《时空重组巴赫〈平均律键盘曲集〉新解》上册. 上海: 上海音乐出版社, 2017. 上册 560页., 中册. 477页., 下册. 556页. [Чжао Сяошен. Перестройка Времени и пространства. Новый анализ «ХТК» Баха. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2017. Ч. 1. 560 с., Ч. 2. 477 с., Ч. 3. 556 с.] (на китайском языке).
18. *Николаева Е. В.* Музыкальное образование в России: Историко-теоретический и педагогический аспекты: дис. ... д-ра педагогических наук: 13.00.02. М., 2000. 393 с.
19. *У На*. Фортепианная музыка Дин Шаньдэ: сопряжение китайских национальных традиций с европейскими приёмами композиторского письма: Монография. СПб.: Ut, 2013. 224 с.
20. *Берченко Р. Э.* В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика–XXI, 2005. 372 с.
21. *Мазель Л.* О стиле Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича. Сборник теоретических статей. Составление и редакция Л. Бергер. М.: Советский композитор, 1962. С. 3–23.
22. *Арановский А.* Музыкальные «антиутопии» Шостаковича. URL: opentextnn.ru/music/personalia/shostakovich/index.html?id=2495 (дата обращения: 15.06.2019)
23. *Баренбойм Л. А.* Фортепианная педагогика. М.: Классика–XXI, 2007. 192 с.
24. *Лю Чжэ*. Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано Д. Д. Шостаковича в аспекте взаимодействия авторского стиля и традиций: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск: 2019. 24 с.
25. *Дельсон В. Ю.* Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1971. 247 с.
26. *Мильштейн Я.* Константин Николаевич Игумнов. М.: Музыка, 1975. 471 с.
27. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / пер. с нем. З. Эвальд; под ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
28. *Яворский Б.* Сборник: В 2 т. Т. 1. Статьи, воспоминания, переписка. 2-е изд., испр. и доп. / ред.-сост. И. С. Рабинович; общ. ред. Д. Шостаковича; предисловия И. Рабиновича и И. Саца. М.: Советский композитор, 1972. 711 с.

Поступила 25.06.2019; принята к публикации 27.08.2019

Об авторах:

Красовская Елена Павловна, профессор кафедры музыкально-исполнительского искусства Института изящных искусств Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский педагогический государственный университет» (МПГУ) (улица Малая Пироговская, 1, строение 1. Москва, Российская Федерация, 119991), кандидат педагогических наук, доцент, krasovskaya_er@mail.ru

Хо Да, аспирант кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования Института изящных искусств Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский педагогический государственный университет» (МПГУ) (улица Малая Пироговская, 1, строение 1. Москва, Российская Федерация, 119991), hhddkk@qq.com

Авторами прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Gerasimova-Persidskaya N. A. J. S. Bakh i D. D. Shostakovich [J. S. Bach and D. D. Shostakovich]. In: *J. S. Bakh i sovremennost'* [J. S. Bach and modernity]. Kiev: Muzichna Ukraïna Publ., 1985, pp. 33–43 (in Russian).
2. Lingqin Cao. Muzyka J. S. Bakha v kitajskikh muzykal'no-obrazovatel'nykh uchrezhdeniyakh [J. S. Bach's music in Chinese music educational institutions]. In: *Mezhdunarodnyj zhurnal eksperimental'nogo obrazovaniya = International Journal of Experimental Education*. 2015, no. 7, pp. 83–85 (in Russian).
3. Mikhailova E. A. O nekotorykh trudnostyakh v rabote s kitajskimi studentami v protsesse izucheniya muzyki J. S. Bakha v klasse fortepiano [About some difficulties in working with the Chinese students in the process of studying J. S. Bach's music in the piano class]. In: *Metodicheskoe obespechenie samostoyatel'noj raboty inostrannykh studentov kafedry fortepiano* [Methodological support for the independent work of foreign students of the piano department]. Saint-Petersburg: SPbGIK, 2017, pp. 11–14 (in Russian).
4. Milshtein I. "Horosho temperirovannyj klavir" J. S. Bakha i osobennosti ego ispolneniya ["The Well-Tempered Clavier" by J. S. Bach and features of its performance]. Moscow: Klassika–XXI Publ., 2002. 352 p. (in Russian).
5. Dolzhansky A. *24 prelyudii i fugi D. Shostakovicha* [24 preludes and fugues by D. Shostakovich]. 2nd ed., amended. Leningrad: Sovetskij kompozitor Publ., 1970. 258 p. (in Russian).
6. Neygauz G. G. *Ob iskusstve fortepiannoj igry. Zapiski pedagoga* [On the art of piano playing. Notes of the teacher]. Textbook. Saint-Petersburg: Lan' Publ., 2015. 256 p. (in Russian).
7. Asafiev B. V. Muzykal'naya forma kak protsess [Musical form as a process]. Leningrad: Muzyka Publ., 1971. 378 p. (in Russian).
8. Nosina V. B. *Simvolika muzyki J. S. Bakha* [The symbolism of music by J. S. Bach]. Moscow: Klassika–XXI Publ., 2006. 56 p. (in Russian).
9. Druskin Ya. S. *O ritoricheskikh priyomakh v muzyke J. S. Bakha* [On rhetoric techniques in the music by J. S. Bach]. Saint-Petersburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg Publ., 2016. 136 p. (in Russian).

10. U Gen-Ir. *K probleme izucheniya traditsionnoj muzyki stran Dal'nego Vostoka (Kitaj, Koreya, Yaponiya)* [To the problem of studying traditional music of the countries of the Far East (China, Korea, Japan)]. Available at: <https://docplayer.ru/39886030-Mir-hudozhestvennoy-kultury.html> (accessed: 03.06.2019) (in Russian).
11. Iofan N. A. *Kul'tura drevnej Yaponii* [Culture of Ancient Japan]. Moscow: Nauka Publ. Chief Ed. of Eastern Literature, 1974. 262 p. (in Russian).
12. Liu Minghui. *K probleme osvoeniya istorii russkoj muzyki studentami KNR* [On the Problem in Learning of the History of Russian Music by Chinese Students]. In: *Prepodavatel XXI vek*. 2014, no. 2, pp. 163–172 (in Russian).
13. Sun Weibo. *Polifonicheskiy tsikl v fortepiannom tvorchestve kitajskikh kompozitorov: traditsii i novatorstvo* [Polyphonic cycle in the piano work of Chinese composers: traditions and innovation]. PhD Dissertation (Art History). Minsk, 2006. 199 p. (in Russian).
14. Xie Heng. *Problemy fortepiannoj pedagogiki v Kitae* [Problems of piano pedagogy in China]. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/v/problemy-fortepiannoy-pedagogiki-v-kitae> (accessed: 14.06.2019) (in Russian).
15. 张韵轩. 《复调音乐分析教程》(以中国钢琴作品为例). 上海: 上海音乐出版社, 2004年. 413页. [Zhang Yunxuan. Polyphonic music analysis course (on the example of Chinese piano works). Shanghai: Shanghai Music Publ., 2004. 413 p.] (in Chinese).
16. 朱世瑞. 中国音乐中复调思维的形成与发展. 北京: 人民音乐出版社, 1992. 187页. [Zhu Shiyu. The formation and development of polyphonic thinking in Chinese music. Beijing: Folk music Publ., 1992. 187 p.] (in Chinese).
17. 赵晓生. 《时空重组巴赫〈平均律键盘曲集〉新解》上册. 上海: 上海音乐出版社, 2017. 上册 560页., 中册. 477页., 下册. 556页. [Zhao Xiaosheng. Restructuring of Time and Space: New analysis of Bach's "The Well-Tempered Clavier" Shanghai: Musical publishing house of Shanghai, 2017. Part 1. 560 p., Part 2. 477 p., Part 3. 556 p.] (in Chinese).
18. Nikolaeva E. V. *Muzykal'noe obrazovanie v Rossii: Istoriko-teoreticheskiy i pedagogicheskiy aspekty* [Musical education in Russia: Historical, theoretical and pedagogical aspects]; Doctoral dissertation (Pedagogy). Moscow, 2000. 393 p. (in Russian).
19. U Na. *Fortepiannaya muzyka Ding Shande: sopryazhenie kitajskikh nacional'nykh traditsij s evropejskimi priyomami kompozitorskogo pis'ma* [Ding Shande's Piano Music: Combining Chinese National Traditions with European Compositional Writing Techniques]. Monograph. Saint-Petersburg: Ut Publ., 2013. 224 p. (in Russian).
20. Berchenko R. E. *V poiskah utrachennogo smysla. Boleslav Yavorskiy o "Horosho temperirovannom klavire"* [In search of the lost meaning. Boleslav Yavorskiy about "The Well-Tempered Clavier"]. Moscow: Klassika–XXI Publ., 2005. 372 p. (in Russian).
21. Mazel L. *O stile Shostakovicha* [On the style of Shostakovich]. In: *Cherty stilya D. Shostakovicha* [Features of the style by D. Shostakovich]. Collection of theoretical articles. Compiled and edited by L. Berger. Moscow: Sovetskij kompozitor Publ., 1962, pp. 3–23 (in Russian).
22. Aranovsky A. *Muzykal'nye «antiutopii» Shostakovicha* [Musical "dystopias" by Shostakovich]. Available at: opentextnn.ru/music/personalia/shostakovich/index.html?id=2495 (accessed: 15.06.2019) (in Russian).
23. Barenboim L. A. *Fortepiannaya pedagogika* [Piano pedagogy]. Moscow: Klassika–XXI Publ., 2007. 192 p. (in Russian).
24. Liu Jae. *Dvadcat' chetyre prelyudii i fugi dlya fortepiano D. D. Shostakovicha v aspekte vzaimodejstviya avtorskogo stilya i traditsij* [Twenty-Four Preludes and Fugues for Piano

- Shostakovich in the aspect of the interaction of the author's style and traditions]: Extended abstract of PhD dissertation (Art History). Novosibirsk, 2019. 24 p. (in Russian).
25. Delson V. Yu. *Fortepiannoe tvorchestvo D. D. Shostakovicha* [The piano work by D. D. Shostakovich]. Moscow: Sovetskij kompozitor Publ., 1971. 247 p. (in Russian).
 26. Milshtein Ya. *Konstantin Nikolaevich Igumnov*. Moscow: Muzyka Publ., 1975. 471 p. (in Russian).
 27. Kurt E. *Osnovy linearnogo kontrapunkta. Melodicheskaya polifoniya Bakha* [Fundamentals of linear counterpoint. Bach's melodic polyphony]. Transl. from German by Z. Ewald; edited by B. V. Asaf'ev. Moscow: Muzgiz Publ., 1931. 304 p. (in Russian).
 28. Yavorsky B. *Collection*. In 2 vol. Vol. 1. Articles, memoirs, correspondence. 2nd edition, revised and amended. Ed. I. S. Rabinovich; General ed. D. Shostakovich. Forewords by I. Rabinovich and I. Sats. Moscow: Sovetskij kompozitor Publ., 1972. 711 p. (in Russian).

Submitted 25.06.2019; revised 27.08.2019.

About the authors:

Elena P. Krasovskaya, Professor at the Department of Music Performing Art, Institute of Fine Arts, Moscow Pedagogical State University (MPGU). (Malaya Pirogovskaya Street, 1/1, Moscow, Russian Federation 119991), PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, krasovskaya_ep@mail.ru

Ho Da, Post-graduate Student at the Department of Methodology and Technology of Musical Education Pedagogy, Institute of Fine Arts, Moscow Pedagogical State University (MPGU). (Malaya Pirogovskaya Street, 1/1, Moscow, Russian Federation 119991), hhddkk@qq.com

All the authors have read and approved the final manuscript.