

# **Методичні поради з вивчення та інтерпретації фортепіанної музики композиторів КНР**

для студентів музично-педагогічних факультетів, учителів, методистів,  
музикантів-виконавців

Київ – 2017



Міністерство освіти і науки України  
Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова

«Затверджено»  
на засіданні Науково-методичної ради  
факультету мистецтв  
імені Анатолія Авдієвського  
НПУ імені М.П. Драгоманова  
«16» червня 2017 р.  
Протокол №6

## **Методичні поради з вивчення та інтерпретації фортепіанної музики композиторів КНР**

для студентів музично-педагогічних факультетів, учителів, методистів,  
музикантів-виконавців

Київ – 2017

**Укладач:** кандидат педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ імені М.П.Драгоманова  
**Соколова О.В.**

**Рецензенти:** кандидат педагогічних наук, професор кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ імені М.П.Драгоманова  
**Завадська Т.М.**

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного виховання Бердянського державного педагогічного університету  
**Омельченко А.І.**

## Історія розвитку клавiрного мистецтва в Китаї

Вивчення світової музичної спадщини лежить в основі професійної інструментальної підготовки майбутніх учителів музики. До останнього часу репертуар студентів-піаністів здебільшого обмежувався творами західноєвропейської, вітчизняної, слов'янської та американської музики, практично оминаючи музично-культурний пласт країн далекосхідного регіону (Китай, Лаос, В'єтнам, Японія та інш.). Опанування зразків фортепіанної творчості композиторів Китаю, в яких органічно поєднуються типологічні риси та національні традиції історично глобалізованої культури Сходу та відкритість до сприйняття нових музичних тенденцій і професійних здобутків західноєвропейського мистецтва, є дуже корисним для розширення музичного тезаурусу, урізноманітнення виконавського репертуару як майбутніх педагогів-музикантів, так і концертних виконавців.

Історія розвитку клавiрного мистецтва в Китаї розпочинається з моменту встановлення економічного та культурного обміну між Сходом та Заходом. В давні часи цей обмін здійснювався через "Великий шовковий шлях" з Японії та Китаю через Центральну Азію до Європи і на південь до Індії. В період феодального Китаю цим шляхом перевозились різноманітні товари, серед яких були і клавiшні інструменти. Більшість з них потрапили до Китаю через європейських місіонерів. Так, наприклад, у 1601 році італієць М.Річі подарував китайському імператорові Шеньцуну клавiкорд, що був призначений стояти у палаці імператора в Пекіні.

Проте до 40-х років ХІХ ст. клавiрне мистецтво в Китаї практично не розвивалося через прихильність музикантів до специфічних, суто національних традицій. Розвиткові інструментального, й зокрема, фортепіанного мистецтва в Китаї сприяло розповсюдження християнства та відкриття церков. Під час служби місіонери та прихожани співали під акомпанемент фортепіано. В різних містах країни в цей час відкриваються іноземні школи, в деяких з них проводяться музичні заняття.

Особливу роль в опануванні фортепіано зіграли школи під назвою "Сюетан", в яких обов'язковим предметом були співи у супроводі інструмента. Учні в таких школах вивчали нотну грамоту, знайомилися з європейською музикою і творами для фортепіано.

У 1904 році в Китаї відбувся перший фортепіанний концерт: до Шанхаю приїхав Маріо Пачі – відомий італійський співак, диригент, піаніст, учень Джованні Сгамбаті (1841 – 1919), який, у свою чергу, був учнем Ф.Ліста.

На початку ХХ ст., ще до появи власне китайських виконавців-піаністів, з'являються перші твори для фортепіано китайських композиторів. Одну з п'єс написав Чжао Юаньжен (1892 – 1982), вона мала назву “Марш миру”. Взагалі, перші твори для фортепіано вже тоді поєднували в собі елементи китайського мелоса і європейської функціональної гармонії.

Пізніше, у 20-30-ті роки, композитори намагаються знайти свій стиль, оновити музичну гармонію, урізноманітнити засоби виразності, не втрачаючи національних рис. Такі твори з'являються у творчості Шао Юмея, Чжао Юаньжена, Чинчжу. Китайські піаністи починають виїжджати на навчання до інших країн, в тому числі до СРСР і США (Ван Жуищан, Лі Енке).

Окремо стоїть ім'я композитора і педагога Шао Юмея (1884-1940), який зіграв видатну роль у розвитку професійного фортепіанного мистецтва Китаю. Він був одним з перших, хто звернув увагу на відсутність у країні спеціальних навчальних музичних закладів і наполягав на їх відкритті. Згодом в Китаї були створені Пекінське жіноче вище музичне училище (1921), музичні курси при Пекінському університеті (1923) і факультет музичного мистецтва Пекінського училища мистецтв (1923). В цих музичних закладах викладалось фортепіано, вокал і теорія композиції, на викладацьку роботу запрошувались як зарубіжні піаністи, так і китайські спеціалісти: Ван Жуищан, Лі Енке (навчались у США), випускник Санкт-Петербурзької консерваторії – Б. Захаров, а також С.Аксаков, В.Лазарєв, Є.Левітін, З.Прибиткова та інші. Завдяки педагогічній та концертній діяльності Бориса Захарова розширився обсяг класичного фортепіанного репертуару, а також підвищився рівень його складності. Піаніст виконував прелюдії і фуги Й.Баха, сонати і концерти В.Моцарта і Л.Бетховена, твори Ф.Шопена, Р.Шумана, Е.Гріга, К.Дебюссі, М.Равеля, російських композиторів.

У 1934 році був створений і проведений перший в історії країни конкурс “Китайське фортепіанне мистецтво”, організований відомим російським композитором Олександром Черепніним (1899-1977). Цікаво, що Черепнін не просто захоплювався китайським мистецтвом, а сам створював музику “в китайському стилі” і навіть написав посібник з виконання на фортепіано пентатонічних гам.

Після закінчення довготривалої війни з Японією (1949) музичне життя Китаю починає відроджуватись, багато хто з піаністів отримує освіту за кордоном – у СРСР, Франції, Німеччині, США. Помітною подією стало відкриття Пекінської державної студії з музичним відділенням, Шанхайської народної консерваторії (1946) та консерваторії у місті Сянган (1947). Серед

найбільш відомих композиторів того часу – Лу Хуабо, Сан Тон, Цюй Вей, Тинь Шанде. Наступні роки в КНР знаменуються підйомом рівня фортепіанного виконавства. Влада країни активно організує роботу навчальних закладів, підготовчих курсів при консерваторіях, проведення музично-просвітницьких заходів.

На музичному небосхилі у 50-ті роки з'являється плеяда молодих талановитих піаністів: Чжоу Гуанжен, Фу Цун, Гу Шен-ін, Лі Мінчян, Ін Ченцзун, Хун Тен, Лі Цифан, Ван Юй, Цзин Ши, Чжу Яфен, Сунь Ічян, Ю Дачунь та інші. За наступні десятиріччя державні консерваторії Китаю підготували десятки спеціалістів найвищого рівня, імена яких стали відомими в усьому світі: Лю Шикунь, Чжу Гонгі, Чжао Пінго, Ши Шучен, Ін Шинчжен, Ян Изюнь, Хун Шикуй та інші.

В цей історичний період в країні було остаточно сформовано 14-річну систему музичної освіти: школа (4 роки), музичне училище при консерваторії (6 років), консерваторія (4 роки). Багаторічне навчання забезпечувало високий рівень підготовки спеціалістів. У 1961 році групою музикантів та музикознавців було створено навчальний посібник для фортепіано з 5-ти томів, які включали в себе збірки китайських, східноєвропейських, російських, західноєвропейських фортепіанних творів і п'єс композиторів Азії, Африки, Латинської Америки.

За декілька років після створення КНР китайськими авторами було написано більше двохсот фортепіанних творів. Найбільш відомі з них: дитячий альбом “Веселе свято” (Тинь Шанде), “Прелюдії” (Цюй Вей), “7 п'єс на теми народних пісень Нейменгуя” (Сан Тон), “Варіації” (Лю Чжуан), “Дума про весну” (Чен Пейсюнь), Сюїта “Малюнки Ба Шу” (Хуан Хувей), “Фестивальна ніч з факелами” (Ляо Шенцзин), “Прелюдія та fuga” (Жао Юйянь), “Тема з варіаціями” (І Цучиан) та багато інших.

Трагічний період історії Китаю (1966-1976 рр.), що отримав назву “Культурна революція”, став національною бідною, яка зруйнувала досягнення в різних галузях економічного, політичного та культурного життя країни. Від роботи були відсторонені висококваліфіковані спеціалісти, навчальні заклади підлягали реорганізації, а їх викладачі зазнавали репресій та принижень. Під гаслом: “зруйнуємо феодалізм, буржуазію та ревизионізм” заборонялась гра на музичних інструментах, особливо європейського походження, а ноти спалювались прямо на вулицях. Багато хто з виконавців змушений був залишати країну або змінювати професію. Але відомий композитор і піаніст Ін Ченцзун – людина мужня і безстрашна, не зрікся свого інструменту.

Створивши оперу “Червоний ліхтарик”, він включив у склад оркестру народних інструментів партію фортепіано, яку і виконав сам під час прем’єри. Ця подія стала початком нового етапу розвитку фортепіанного мистецтва в КНР.

В подальшому шість китайських композиторів зробили обробку фортепіанного концерта “Хуан Хе” на історичний сюжет боротьби з японськими завойовниками. Це забезпечило підтримку цього твору з боку влади. Популярність здобули також фортепіанні обробки Лі Інхя “Китайська флейта й барабан у сутінках”, Ван Цзинчжона “Три варіації на тему Мейхуа”, “Сто птахів шанують Фенікса”, Ван Анлуна “Прелюдія і танець”, Цуй Шигуана “На річці Сунхуа” та інш.

На теперішній час нараховується понад тисячу творів для фортепіано китайських композиторів. Проте, недовга історія розвитку фортепіанного мистецтва Китаю – це значний шлях, який пройшла китайська музика в процесі поступового засвоєння європейських класичних і сучасних культурних надбань та знаходження способів їх взємодії з національними культурними джерелами.

### **Особливості інтерпретації фортепіанних творів китайських композиторів**

Фортепіанна музика Китаю виникла і розвивалась під впливом європейської і слов’янської музичних культур. Це значною мірою сприяло формуванню оригінального і неповторного авторського стилю китайських композиторів. Їх творчість складається переважно з п’єс, в яких відображено картини життя і побуту, природи, історії народу, світ дитячих образів. Фортепіанна спадщина включає в себе твори різного ступеню складності, що дозволяє використовувати їх на різних етапах навчання.

Фортепіанні твори китайських композиторів умовно можна розподілити на три групи:

- 1) класичні китайські п’єси (на основі пентатоніки, як правило в одночастинній імпровізаційній або тричастинній формі);
- 2) обробки народних пісень (у варіаційній або вільній формі, обов’язково із збереженням інтонаційної, ритмічної, драматургічної



структури тематичного першоджерела, часто з імітацією звучання народних інструментів);

- 3) твори в сучасному стилі (як правило, у формах та жанрах, запозичених з європейської музики, із застосуванням діатонічних ладів).

Багато наукових досліджень останніх років присвячено проблемам культурних зв'язків між Заходом та Сходом (Данг Нок Занг Куан “Взаємодія стильових елементів в'єтнамської та європейської музики”; Ма Вей “Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства”; Фан Дінг Тан “Проблема “Схід-Захід”, і далекосхідна художня культура”; О.Лобачова “Взаємодія традицій далекосхідної та європейської музики у фортепіанній творчості китайських композиторів”; Ву Го Лінг “Про передумови інтонаційної взаємодії китайської та української пісенності” та інші).

Розглядаючи особливості фортепіанної творчості китайських композиторів у світлі взаємодії східної та західної музичних культур, найбільш доцільно зупинитись на таких галузях музикознавства, як ладотворення, багатоголосся, формотворення, програмність, засоби музичної звуковиразності.

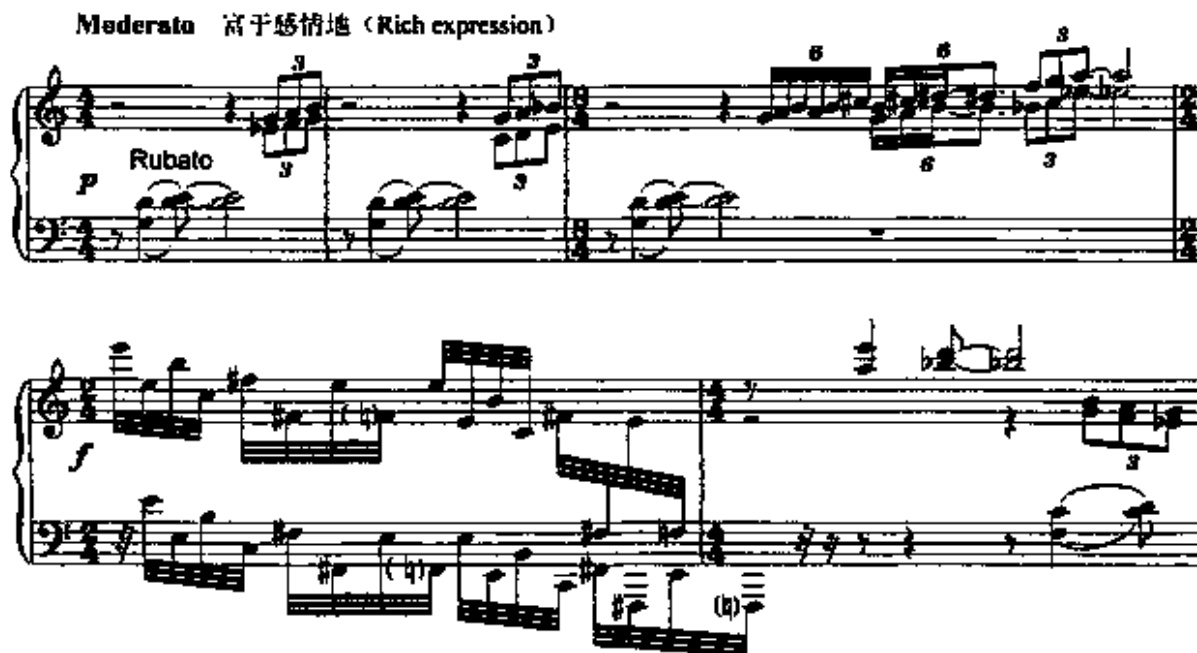
Дослідники китайського музичного мистецтва (В.Виноградов, Р.Грубер, Фан Дінг Тан, Г.Шнеєрсон, Є.Шульгіна) вказують на тотальне панування пентатоніки протягом всього його розвитку. Згадується також система “Люй” з її дванадцятьма полутонами, що виступала акустичною, проте не ладовою основою прадавньої китайської музики, оскільки з дванадцяти хроматичних ступенів у межах октави музична практика відбирала ті, що були характерними для пентатонічної системи музичного мислення” [30, 25]. Г.Шнеєрсон в роботі “Музична культура Китаю” [29] докладно описує історію походження системи “Люй” та п'ятиступеневого ладу в китайській музиці. Автор зазначає, що до XII ст. до н.е. кількість ладів-тональностей в музиці досягала шестидесяти (12x5).

Цікавим дослідженням в галузі історії розвитку ладів в китайській музиці є робота Є.Шульгіної “Звуковисотна організація китайської музики XII – XIII сторіч. На основі аналізу музичної спадщини цієї епохи (епохи династії Сун) автор описує історію виникнення і розвитку китайської діатоніки. В наш час ученим вдалося розшифрувати давні, в тому числі

сунські, системи нотації (над цією проблемою працювали дослідники з Англії, Америки, Китаю та Японії). Про процес дешифрування давніх нотних джерел також згадує В.Виноградов [8], а саме, як китайські музикознавці під час фольклорної експедиції в провінцію Шенсі знайшли приклади діатонічних ладів у старовинних нотних зразках, які і сьогодні звучать дуже сучасно. Проте, в XIII ст. фактично завершується розвиток китайської діатоніки, і в музичному мистецтві аж до XX ст. наступає ера пентатонічного мислення.

Ладова організація музики в сучасних творах китайських композиторів відрізняється видовою різноманітністю. Серед фортепіанних зразків є п'єси, що не виходять за межі пентатоніки, діатоніки, або поєднують в собі декілька ладових систем. Безумовним є той факт, що найбільш часто основою ладової організації в творах китайських композиторів виступає саме пентатоніка.

Розглянемо уривок з п'єси “Медитація” Жан Дзюнчин. Це оригінальна п'єса композитора, написана в сучасному стилі, для якого характерним є поєднання різних пентатонік, пентатоніки і хроматики, поліфонічної і гомофонної фактури. В даному випадку ми знаходимо як співвідношення різних пентатонік за “вертикаллю”, так і їх зміну за “горизонталлю”.



Розглянемо варіант поєднання різних пентатонік, представлений у п'єсі “Пейзаж у Вусі” того ж автора. Це обробка народної пісні, твір написаний у

двоголосній фактурі: кожний голос представлений різним звукорядом, що залишається незмінним від початку до кінця. Верхній голос звучить в мажорній пентатоніці від ноти ре, нижній – в мажорній від мі. Очевидно, такий прийом композитор використав для надання контрасту голосам: верхній веде мелодію, нижній – імітує акомпанемент на народному інструменті.



В оригінальному закінченні п'єси “Збирання чаю та лови метеликів” композитора Сюн Ї Лін тричі змінюється звукоряд пентатоніки. Тут даний прийом використовується для яскравого підкреслення характеру цієї грайливої, граціозної п'єси.



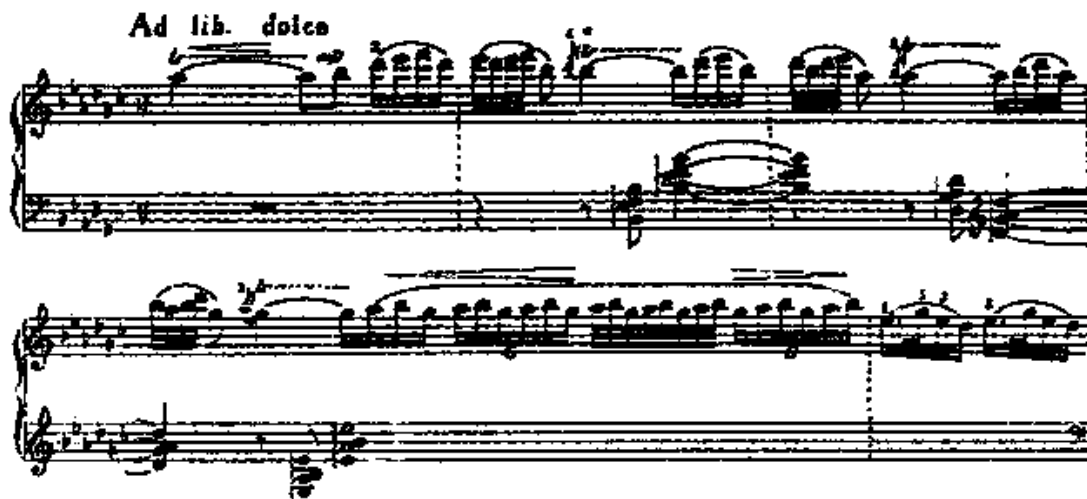


Схожі гармонічні звороти часто зустрічаються, зокрема, у творчості Р.Шумана (для порівняння можна навести приклад з “Новелети”, тв.21 №4).



Характеризуючи ладову специфіку китайської фортепіанної музики, треба відзначити, що дуже часто мелодичний розвиток пов'язаний зі зміною так званого опорного тону. Найчастіше це зустрічається в обробках народних інструментальних мелодій. Змінність опорного тону є характерною ознакою китайської народної музики. Цю особливість композитори підкреслюють в своїх оригінальних творах для надання національного колориту, а також створення імітації гри на народних інструментах.

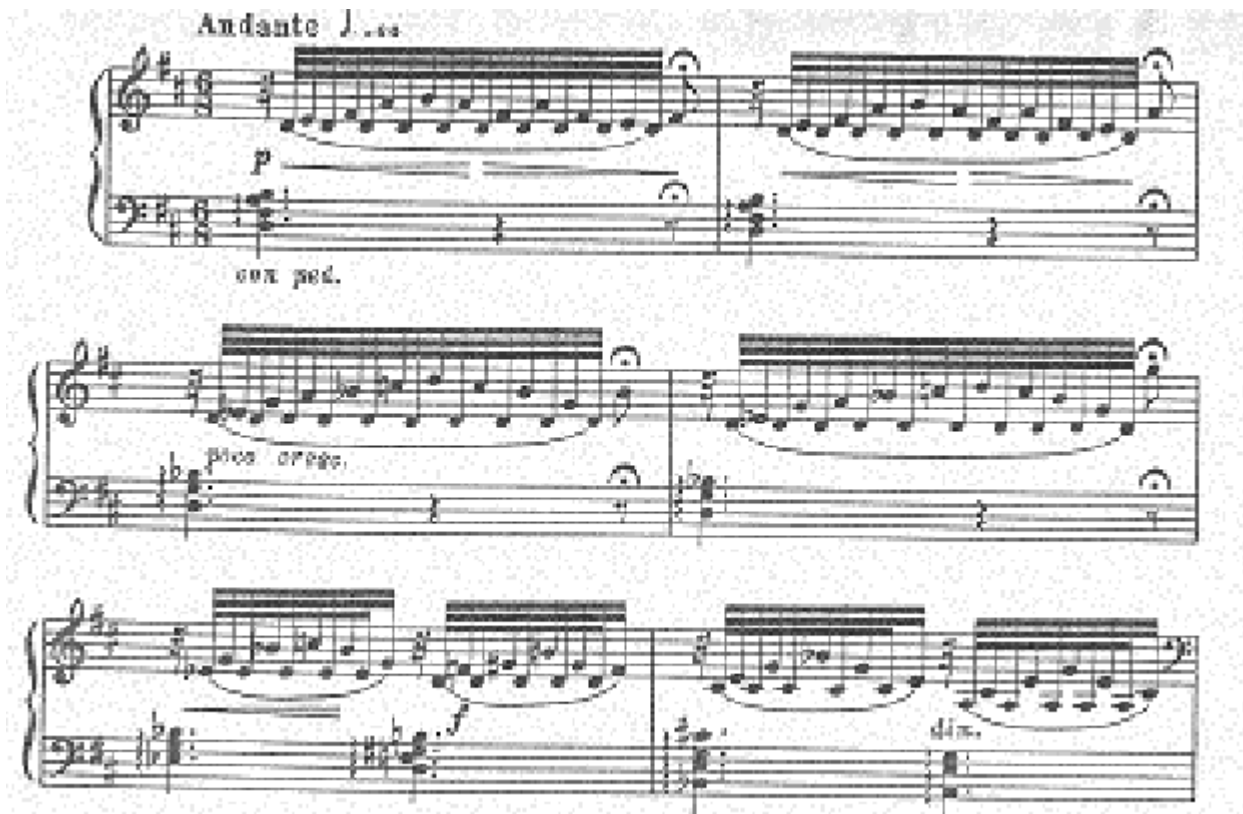
Твір “Музика заходу сонця” (Лі Інхай) – це обробка старовинної народної мелодії під назвою “Весняна ніч”. Представлений музичний уривок – це імітація звучання інструмента ди дз (китайська флейта). Мелодія розгортається імпровізаційно, ритмічно-вільно, довгі опорні звуки (as – b – as – ges – es) прикрашені трелями, форшлагами.



Порівнюючи цю музику, наприклад, з фугою сі-бемоль мінор Д.Шостаковича (з циклу “24 прелюдії та фуґи”), можна знайти багато спільного – високий регістр, вільний рух мелодії, щедро прикрашеної мелізмами, відчуття спокою та умиротворення.

Деякі твори для фортепіано китайських композиторів відзначаються значним впливом традицій європейської музики. Зокрема, це проявляється у використанні гармоній тонально-функціональної системи, засобів голосоведення, логіки музичного розвитку. Прикладом можуть виступати п’єси “Святковий танець” і “Пейзаж” відомого композитора Тінь Шанде.





Одним з факторів впливу західної музичної культури на китайську фортепіанну музику можна вважати розвиток багатоголосся. Дослідники китайської музики неодноразово підкреслювали панування одноголосної мелодики, а багатоголосся пов'язували з “окремими випадками”. Про це каже дослідниця Бянь Мен: “У зв'язку з тотальним розповсюдженням одноголосної мелодики протягом довгого часу у китайців виникають проблеми зі сприйняттям багатоголосної музики. Фортепіано ж справило великий вплив на розвиток правильного розуміння багатоголосної музики, завдяки чому музичне мистецтво Китаю вийшло за межі одноголосного стилю”.[5, 106].

На теперішній час в китайській народній та професійній музиці існують різноманітні види гетерофонії та багатоголосся. Їх класифікацію та опис подано, зокрема, у роботі Ф.Арзаманова [3]. Різновиди та рівні складності китайського народного багатоголосся автор пов'язує з жанровою специфікою творів: від простого дублювання до розвинутих поліфонічних форм. Найбільш характерним прийомом китайського народного багатоголосся є

імітація (точна і варіаційна) окремих мелодичних зворотів або закінчень фраз. Розглянемо приклад імітації в п'єсі “Повернення додому” Лін Гуан Сюана.

感懷地 林光燾曲

$\text{♩} = 74$



Фольклорна китайська мелодика з її типологічною виразністю початкових фраз і кадансових зворотів спонукає до інтонаційного узагальнення, виокремлення найбільш яскравих музичних епізодів. На основі техніки варіаційного канону побудована п'єса Лін Гуан Сюана “Пісня про Велику китайську стіну”, яка написана на основі народної пісні. Тема пісні піддається варіаційним змінам, канон проходить в октаву, в квінту, протягом п'єси можна знайти велику кількість варіантів імітації основного мелодичного звороту.



Окрім варіаційних канонів у китайській фортепіанній музиці зустрічаються канони, які “копіюють” тему з різним інтервальним

співвідношенням між голосами. Розглянемо приклад канона з п'єси Сюн Ї Лін “Су Ву, який пасе овець”. Для того, щоб краще представити коло образів цього твору, необхідно звернутись до його програми. Це авторська обробка епічної народної пісні, що розповідає про легендарного героя Су Ву, який потрапив у полон до ворога, але залишився назавжди вірним Батьківщині. З самого початку народну мелодію викладено у двоголосному канонічному русі. Канон підкреслює спокійний характер музики, її широкий діапазон.



Як відзначають музикознавці, програмність – одна з найбільш характерних особливостей китайської музики. Програмність фортепіанної музики має свою специфіку: тут композитори передають почуття неіндивідуалізовано, більш узагальнено, абстрактно. “Програмність дається слухачу через натяк, адже китайське мистецтво не визнає побутової “натуральності” [19,147].

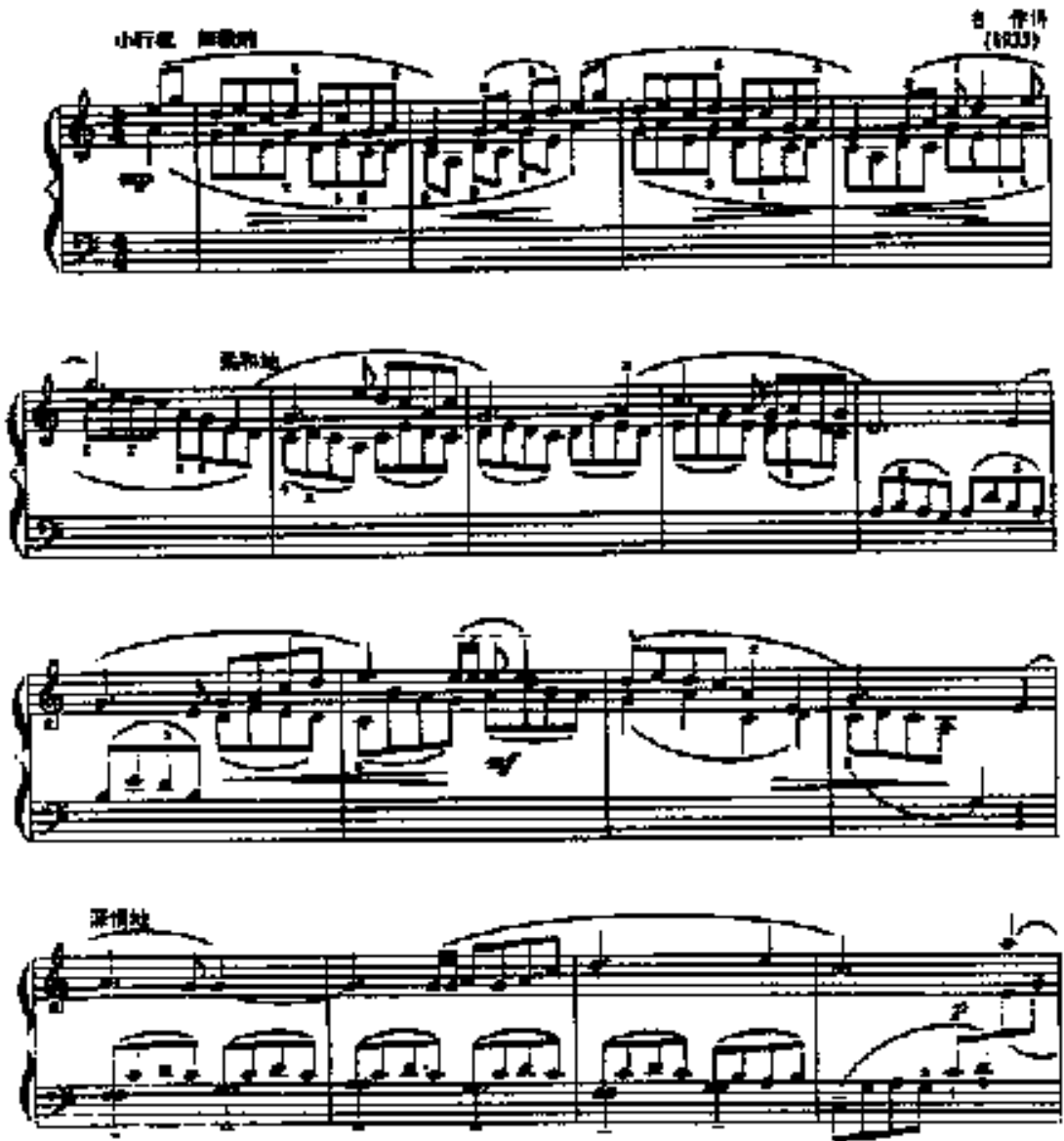
Найчастіше програмність звернена до образів природи, через які композитори передають складні і глибокі переживання людини (якщо стосунки між людиною і природою в китайській культурі завжди характеризувались гармонією та єднанням, то Захід традиційно культивував ідею людського панування над природою). Є багато спільного між східним і європейським розумінням змісту музичної програмності. Тут ми знаходимо



пейзажні мотиви, побутові сцени, портретні характеристики, образи тварин тощо.

Об'єктом для звукозображальності у фортепіанних творах китайських композиторів дуже часто виступає образ води в її різноманітних проявах. Наведемо приклади характерних назв п'єс: “Жовта ріка”, “Маленький струмок”, “Два струмки в місячному сяйві”, “Осінній місяць над тихим озером”, “Збігання води”. Саме вода з її мінливістю якнайкраще передає різноманітні емоційні стани та настрої людини. Аналогічну ситуацію відображено і в китайському малюванні. Плин води, її вічна енергія є також символом постійної змінності, згідно з філософією Дао, вченням Конфуція.

Цікавим прикладом зображення водного потоку є п'єса Хе Лутіна “Збігання води”. Взагалі цей автор мав звичку до кожної своєї п'єси додавати коротку анотацію з поясненням програми і змісту твору, а також методичні вказівки щодо його виконання. Іноді ці пояснення композитор розписував чітко по тактах, так, наприклад, як у п'єсі “Збігання води”: „Музика має спокійний характер, з першого по п'ятий такт мелодія схожа на рух води і часу. З шостого по одинадцятий такт треба грати емоційно, вода хвилюється. Після сімнадцятого такту – вода зупинається і т.і.” [16]. Розглянутий твір цікавий тим, що в ньому яскраво змальовується образ води в її різноманітних станах, досягаючи вражаючих звукових ефектів.



Чотири частини фортепіанного концерту “Жовта ріка” (музика Сі Сінхя, аранжування для фортепіано Ін Ченжона, Чу Ванхуа, Шенг Ліхонга, Лю Чуана) зображують рух води за допомогою пасажів різної тривалості та експресії в пентатониці (іноді в діатониці, і зовсім рідко – хроматичні). Даний приклад – це вступ до першої частини концерту, що має назву “Пісня човнярів Жовтої ріки”. Плескіт хвиль великої ріки передається за допомогою яскравої, контрастної динаміки, використання прийомів „тремоло”, „глісандо”.

**Allegro molto agitato**  $\text{♩} = 108$

Дуже часто об'єктом музичної зображальності у фортепіанних творах китайських композиторів виступають птахи. Імітуючи пташині голоси за допомогою спеціальних засобів виразності, композитори виявляють неабияку винахідливість.

Так, у п'єсі “Птахи грають між собою” композитор Лін Гуан Сюан зображує цвірінькання птахів секундами на *staccato* у високому регістрі на слабких долях такту. Цікавим прийомом є також те, що верхні звуки секунд ведуть мелодію, в результаті чого з'являється своєрідний варіаційний канон.

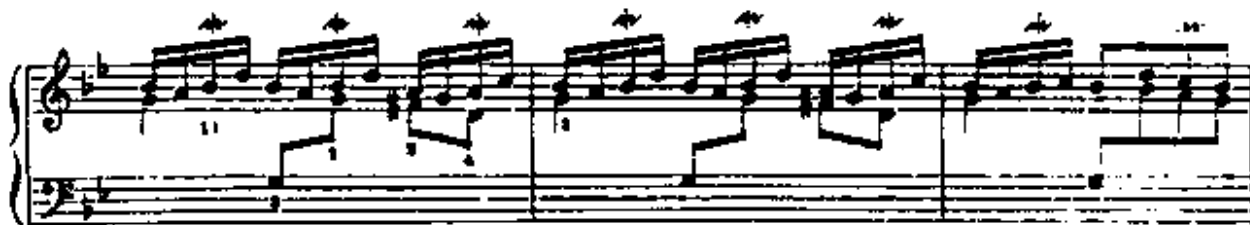
$\text{♩} = 112$

Передавання пташиного гомону рзноманітними засобами звукописання можна знайти у творі “Сто птахів вшановують Фенікса” композитора Ван

Цзянчжона. Форшлагги, трелі, морденти, пасажі в секунду – це всі засоби й прийоми, якими користується автор для найбільш достовірного зображення природного звучання щебету птахів.

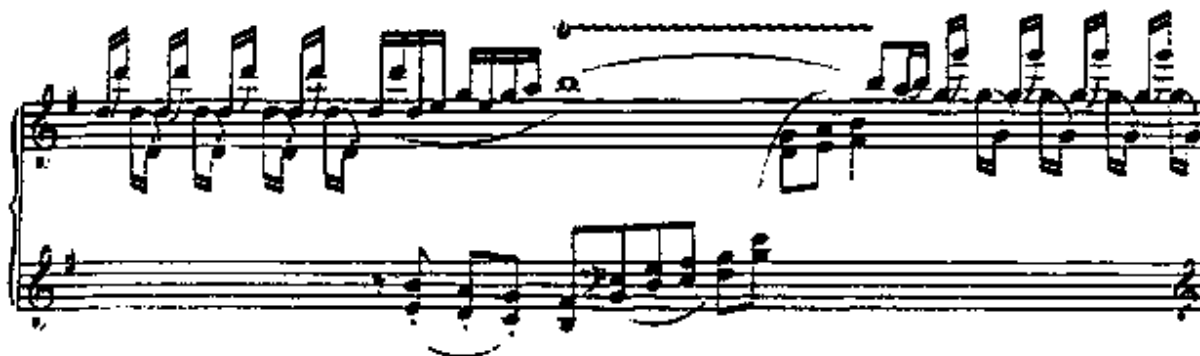


Цікаво, що багатьом прийомам музичної зображальності можна знайти аналоги в творчості європейських композиторів, зокрема, французьких клавесиністів. Для порівняння наведемо уривок з п'єси Ж.Ф.Рамо "Курка".



Метелики в китайській культурі виступають символом, з яким пов'язані певні вірування. В деяких з них є думка про те, що душа померлої людини мандрує у вигляді метелика. Це давнє сказання народило багато легенд, найбільш відома з них розповідає про двох закоханих – дівчину Чу Інтей і хлопця Лян Шенбо. Сюжет цієї історії нагадує події драми У.Шекспіра "Ромео і Джульєтта": у часи феодального ладу діти з родин, які належать до різних прошарків суспільства, не можуть бути разом, їх щастя неможливе. Вони протестують, б'ються за кохання, але доля приготувала їм розлуку і смерть. Душі закоханих перетворюються на двох метеликів.

Ця легенда, широко відома в країні, достатньо часто надихала митців на творчість. У 50-ті роки ХХ сторіччя за її мотивами композитор Чен Ганг написав концерт для скрипки з оркестром, який за межами Китаю став відомим під назвою “The Butterfly Loves”. В подальшому багато хто з композиторів перекладав музику концерту для виконання на фортепіано. Наступний приклад - це “тема метеликів” зі вступу ( в перекладі Сюн Ї Лін). В оригіналі вона виконується на скрипці, на фортепіано “пурхання” метеликів зображується за допомогою мартельато, симетричних октавних стрибків і трелі.



Розглянемо, як створює образ легкого метелика композитор Лю Фуан у своїй обробці народної пісні “Дівчата – збиральниці чаю ловлять метеликів”. За допомогою стрибків квінт на широкі інтервали, використання синкоп та тембру різних регістрів інструменту автор п’єси передає свої уявлення про характер рухів цієї комахи.

#### Tea-picking girls Catching Butterflies



Аналогічні фактурні прийоми, спрямовані на зображення пурхання метеликів, можна побачити в п’єсі “Метелики” з циклу “Карнавал” Р.Шумана.

Нерідко в фортепіанних творах китайських композиторів використовуються прийоми наслідування звучанню народних інструментів.

Це зустрічається як в обробках народних інструментальних мелодій, так і в оригінальних творах. П'єса Лі Інхая "Китайська флейта і барабан у сутінках" є одним з найвідоміших фортепіанних творів Китаю і прикладом блискучої імітації звучання народних інструментів. Спочатку цей твір був написаний для лютнеподібного струнно-щипкового інструмента піпи, пізніше її переклали для оркестру народних інструментів, а у 1978 році Лі Інхай зробив транскрипцію цього твору для фортепіано, в якій йому вдалося зберегти особливості звучання і стиль оригіналу. Тож слухачі, знайомі зі звучанням китайського народного оркестру, безумовно почують голоси таких інструментів, як піпа, гу чжен (щипковий інструмент з 13-16 струнами), сяо (китайська бамбукова флейта), шен (духовий інструмент), барабан, колокол. Твір складається з 11 розділів: інтродукції, теми, восьми варіацій і фінала.

Інтродукція написана у вільній формі, ритмічно примхлива фактура відтворює далеке звучання барабану. Арпеджіато, форшлаги, трелі, яскрава контрастна динаміка "малюють" картини південної китайської природи: захід вечірнього сонця, мерехтіння світла біля ріки, землю, вкриту нічною імлою, тихий плескіт води. Музика цього твору передає слухачеві одночасно і звуки народних інструментів, і образи природи, і людські настрої.

Отже, фортепіанна музика композиторів Китаю в сфері художньої образності здебільшого не поступається іншим, у тому числі іноземним зразкам музичної творчості. Яскравість, різноманітність звукописання, програмна образність і "мальовничість" музичної мови відкриває широкі можливості для інтерпретації фортепіанних творів китайських композиторів, дозволяє розвивати високі художні і творчі якості музикантів і надавати справжнє задоволення слухачам.

### **Педагогічні умови формування установки на сприйняття сучасної китайської музики у майбутніх учителів музики-піаністів**

Особливості формування установки на сприйняття сучасної музики визначаються складністю її сприймання. В процесі вивчення сучасної музики виникає необхідність у виявленні мотивів, що впливають на процес навчання майбутніх учителів музики. Традиційно навчальний репертуар студентів кожного семестру складається з поліфонічного твору, твору великої форми та двох різнохарактерних п'єс, які були створені переважно у XXIII – першій половині XX століття. Тому важливим є забезпечення високого рівня

мотивації студентів-піаністів до вивчення сучасної китайської музики, формування позитивної мотивації для її опанування, тобто задоволення пізнавальних інтересів, пов'язаних з розумінням і відтворенням сучасної музики.

Основним підходом, що формує інтерес до сучасних творів є зміна ставлення респондентів до навчання, нейтралізація негативного сприйняття нової музичної стилістики, спрямування зусиль на формування позитивної мотивації тощо. За наявності активної позитивної позиції студентів до вивчення сучасної музики у них формуються навички сприйняття, збільшуються знання про художні напрямки, стилі, композиторські техніки.

Під поняттям «установка на сприйняття музики» розуміється готовність суб'єкта до дієвої форми реагування на мистецтво та орієнтація своєї почуттєво-інтелектуальної сфери на певні очікування, передбачення, емоційні прогнозування результату художньої комунікації. У проекції на фортепіанну підготовку майбутніх учителів з урахуванням особливостей їх фахового розвитку, сформованості музично-слухового і музично-виконавського досвіду, психологічною установкою на сприйняття сучасної китайської музики можна вважати стан активного налаштування на досягнення своєрідності образного змісту, регіональної специфіки музичної мови, її формотворення, що відображені у творах сучасних китайських авторів.

Проблема формування установки на сприйняття є складною і одночасно важливою для усіх видів діяльності студентів на фортепіанних заняттях. Її вирішення передбачає цілеспрямовану педагогічну роботу, важливою ланкою якої є організаційно-методичне забезпечення формування означеної установки та розробка і впровадження у навчально-виховний процес спеціальних педагогічних умов, що сприяють ефективності цього процесу.

Дослідники (Ю. Алієв, Л. Арчажникова, Г. Падалка, Л. Рапацька, О. Ростовський, О. Рудницька) вказують, що повноцінне та якісне застосування музичного мистецтва у професійній підготовці вчителів неможливе без формування культури сприйняття художньо-образного змісту музики та розвитку естетичної свідомості в процесі комунікації з явищами мистецтва.

Навчання піаністів у інструментальному класі передбачає, зокрема, розвиток їх художньої сфери, формування музичного і художнього тезаурусу, набуття досвіду спілкування з мистецькими творами, здатності адекватно осмислювати, оцінювати та інтерпретувати художньо-образний зміст музичних творів.

Першою педагогічною умовою формування установки на сприйняття учнями-підлітками сучасної китайської музики пропонуємо *теоретичну обізнаність студента в галузі китайського музичного мистецтва*. Реалізація даної педагогічної умови вимагає від викладача і студентів попередньої завчасної кропіткої роботи, знаходження відповідних інформаційних джерел,

уточнення певних відомостей тощо. Завдяки цьому у студентів перед сприйняттям створюються перші орієнтовні уявлення про той чи інший твір – його жанр чи форму, характер образного змісту, особливості звучання, виконавські особливості тощо.

Для більш свідомого та повноцінного сприйняття: 1) ладово-інтонаційних особливостей звучання східної музики (пентатоніка, хроматика, діатоніка та ін.); особливостей голосоведіння, багатоголосся, поліфонічного розвитку; 3) специфічних композиційних прийомів і засобів музичного розвитку (імпровізаційність, варіаційність, імітаційність, звукозображальність) варто дотримуватись у процесі роботи наступної педагогічної умови – *активізації музично-слухової сфери студентів на заняттях з фортепіано*.

Установка на виявлення інтонаційно-образних, художньо-картинних характеристик музичного звучання, застосування спеціально підібраних методів та прийомів активізації слухо-чуттєвої сфери є важливою складовою розвитку художньої свідомості піаністів. Активність слухової сфери музиканта позитивно впливає на якість (образність, чуттєву повноту, емоційність, глибину) сприйняття та сприяє його розвитку. Адже, навіть найбільш обдарована людина до початку систематичної музичної роботи не має і не може мати таких яскравих і рухливих музичних образів, які бувають у досвідчених музикантів з високо розвинутим слухом.

Вважаючи активізацію музично-слухової сфери однією з головних умов музичного розвитку особистості наголосимо, що ця вона є визначальною у реалізації художньо-виконавських дій, а саме: сприяє створенню звукового образу, забезпечує ретельний, повсякчасний контроль та корекцію виконання, недопущення механічно-моторних форм відтворення музичного матеріалу.

Як показує практика, діяльність слуху більшості студентів-піаністів у процесі сприйняття музичної фактури не забезпечує постійної уваги і контролю за інтонаційною рельєфністю, тембральною колоритністю, динамічною і темповою характеристиками звучання. У таких випадках рекомендується проводити додаткову роботу з активізації слуху, застосовуючи прийоми горизонтального та вертикального виокремлення або поєднання голосів; виразної гри окремих мотивів і звуків; виконання музичного уривку за допомогою зміненої аплікатури, загострення слухової уваги до закінчення фраз, слабких долей такту тощо. Активізація та розширення художнього діапазону слухової сфери, на думку дослідників, вимагає не тільки знання закономірностей її функціонування, а й застосування спеціальних методів роботи в процесі інструментально-виконавської підготовки.

Ефективність визначеної педагогічної умови, на нашу думку, найбільш рельєфно може виявлятися завдяки застосуванню спеціальних методів



(формування здатностей до емоційно-слухової концентрації, ідентифікації емоційних станів, розвитку сенсорної чутливості та внутрішнього слуху майбутніх педагогів-музикантів) та форм (індивідуальна, групова, самостійна) організації роботи в класі фортепіано. Таким чином, реалізація педагогічної умови активізації музично-слухової сфери розкриває додаткові, можливості для більш глибокого та усвідомленого спілкування студентів-піаністів з китайською музикою, розвитку здатності до вирізнення та емоційно-образного переживання виразності (інтонацій, тембрового та динамічного забарвлення, мелодійності, оркестровості та інших якісних характеристик) звучання на шляху формування музичної думки, художнього образу твору.

Важливою педагогічною умовою, на нашу думку, є *стимулювання асоціативно-образного компонента мислення* майбутніх фахівців. Відомо, що активізація асоціативного мислення — один із найдієвіших методів забезпечення психологічного настрою на сприймання незнайомого художнього твору, досягнення співпереживання його образам. Художні асоціації являють собою зв'язки між художніми образами в різних видах мистецтва, їх цілеспрямоване утворення мотивується завданням забезпечити відповідні естетичні враження у виконавців і слухачів.

Стимулюванню асоціативно-образного мислення піаністів сприяє спрямованість навчально-виховного процесу на розшифровку художнього змісту китайської сучасної музики, який зазвичай передається авторами через назву (програмність) твору. Під поняттям «програмна музика», як правило, розуміють таку музику, що для найбільш повного розкриття та адекватного розуміння художньо-образного змісту спирається на позамузичні елементи. Останні виступають смислоутворюючою основою музичного твору, надаючи йому загальнохудожню значущість.

Музика щільно пов'язана з художнім образом і здатна викликати яскраві асоціації. Проте вираз думки у словах допомагає уточнити, конкретизувати нестійкі, несформовані уявлення. Не випадково численні автори давали пояснення характеру музики у вигляді назв, епіграфів до своїх творів. Психологія сприйняття програмної музики пов'язана з розвитком уяви, намаганням «відгадати» задум автора, створити зміст або сюжет (образ) музичного твору. З іншого боку, програмна музика певним чином спрямовує діяльність мислення у певному, окресленому автором напрямку. Важливим педагогічним завданням у цьому випадку є використання музичної програмності як деякого художнього орієнтиру, відправної точки розвитку уяви та фантазії, асоціативних уявлень тощо.

Це дає підстави для визначення наступної педагогічної умови *використання вербальних прийомів інтерпретації художнього змісту творів*. Слово активізує образне сприйняття й мислення, тому викладачі у своїй

роботі завжди користуються поясненнями, порівняннями, метафорами, епітетами тощо. Музикант повинен навчитись яскраво та образно передавати свої враження, асоціації та думки, що виникли під впливом музики. Це, по-перше, сприяє ще більш глибокому та усвідомленому проникненню у зміст музики, по-друге - дозволяє здійснювати вербально-комунікативну функцію та контроль за процесом сприйняття.

Художньо-образні порівняння, що виникають разом з асоціаціями під час сприйняття музичного твору, допомагають розкрити образно-емоційний зміст, актуалізувати знання з інших галузей мистецтва. Особливо яскраво порівняння виявляються при сприйнятті та осмисленні музики, яка відрізняється специфічними особливостями: характером інтонацій, ладовим колоритом, логікою розвитку музичного змісту тощо.

Наступною важливою педагогічною умовою формування установки на сприйняття сучасної китайської музики у майбутніх учителів виступає *спрямованість на практичне освоєння зразків фортепіанної композиції сучасних китайських авторів* на заняттях в інструментальному класі.

Не викликає сумніву, що пізнання всіх компонентів фортепіанної фактури (способу викладення музичного матеріалу) у їх неповторній, унікальній єдності - це єдиний можливий для виконавця шлях до досягнення специфічної стилістики музичної змістовності, образності. Суттєві якості сприйняття творчої особистості найбільш рельєфно виявляються під час створення виконавської інтерпретації музичного твору. В активну взаємодію вступають художньо-слухові уявлення, активізується уява, асоціативне мислення, відбувається аналіз художньо-звукових форм, жанрово-стильових ознак, поступово починає виявлятися художньо-образний зміст твору. Свідомо фіксуючи чи інтуїтивно відчуваючи ці перетворення, студент-піаніст повинен одночасно з цим керувати своїм виконавським апаратом та здійснювати процес «озвучення» власне створеної виконавської концепції, образу виконання.

Для повноцінного сприйняття специфіки сучасної китайської музики студентами-піаністами необхідно спрямовувати творчі зусилля не тільки на пізнання, а й виконавську інтерпретацію усіх особливостей музичного змісту, мобільно орієнтуватися у різноманітних текстових вказівках, позначках, ремарках; вміти максимально правильно відтворювати нотний текст, розшифровуючи характер, настрої, образи музики. Важливим є те, що музичний твір, в силу своєї багатозначності, допускає множинність тлумачень, а тому виступає зручним інструментом для дослідження особистості студента-виконавця, особливостей його сприйняття.

Таким чином, високий ступінь творчої самостійності інтерпретації твору, неповторне предметно-асоціативне наповнення суб'єктивного образу сприйняття є неодмінною передумовою ефективності художнього пізнання,

заглиблення реципієнта у мистецтво та розвиток у нього потреби у художньому спілкуванні з новими явищами. Визначені вище спеціальні педагогічні умови організації сприйняття та вивчення творів сучасних китайських композиторів можуть сприяти актуалізації пізнавальних потреб та реалізації художньо-виконавського потенціалу майбутніх учителів музики в процесі фортепіанної підготовки.

### **Рекомендовані фортепіанні твори китайських композиторів**

1. Тінь Шань де “Пейзаж”, дитяча сюїта “Веселе свято”, “Варіації на тибетську народну тему”.
2. “Три дотика до кітки мейхуа” (китайська класична п’еса в обробці Ван Цзяньчжуна).
3. Ху Ієн Чжун Прелюдія.
4. Ши Цун-кан Прелюдія, “Легенда про жовту лелеку”.
5. Ію Шу Прелюдія.
6. Чжао Ши-шу Прелюдія.
7. Уан Лі-сан “Блакитна квітка” (варіації).
8. Жао Іюй Ієн Експромт.
9. Лю Ши-жен Рондо.
10. Хе Лу-тін “Спогад”, “Колискова”, “Течія води”, “Маленька флейта пастушки”, “Настала весна”.
11. Сан Тун “Танець”.
12. Чжу Гун-і Прелюдія.
13. У Цзу-чан Тема з варіаціями.
14. Цюй Вей “Барабани”.
15. У Цзуцян, Ду Мінсінь “Танець Женьшеня” (з балета “Красуня-рибка”).
16. Чжу Цянь-єр “П’ять народних пісень провінції Юньнань”.
17. Ян Жухуай “Коромисло”.
18. Лі Інхай “Мелодія збору чаю”, “Музика заходу сонця”, “Китайська флейта і барабан у сутінках”.
19. Сюн Ї Лін “Весна у Шаєрба”, “Весняний вітер”.
20. Лін Гуан Сюан “Птахи грають між собою”, “Повернення додому”, “Народне свято”.
21. Жан Дзюнчин “Медитація”, “Пейзаж у Вусі”.
22. Сі Сінхай Сюїта з 4-х частин. “Жовта ріка” (аранжування для фортепіано Ін Ченжона, Чу Ванжуа, Шенг Ліхонга, Лю Чуана).

23. Ван Цзянчжон “Сто птахів шанують Фенікса”.
24. Лю Фуан “Дівчата-збиральниці чаю ловлять метеликів”.
25. Цзянь Цзу-сінь Сюїта “Ярмарок”.

## РЕКОМЕНДОВАНА НАУКОВО-МЕТОДИЧНА ЛІТЕРАТУРА

1. Абаев Н.В. Чань-буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае / Н.В. Абаев. – Новосибирск.: Наука, - 1989. – 272с.
2. Арзаманов Ф. Высокий художественный потенциал. О китайском народном многоголосии / Ф. Арзаманов // Советская музыка. – 1985. - № 12. – С. 118-121.
3. Баранкин Е. Китайские артисты в Москве / Е. Баранкин // Музыкальная жизнь. – 1984. - № 18. – С.19
4. Бянь Мэн Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис...канд.искусствоведения / Бян Мэн. – СПб., 1994. – 142 с.
5. Валицкий В. Культурная революция в музыке / В. Валицкий // Советская музыка. – 1970. - №8. – С.129-138.
6. Ван Дон Мэй Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры: дис...канд. искусствоведения / Ван Дон Мэй. – СПб., 2004.
7. Виноградов В. Музыка в КНР / В. Виноградов. – М.: Советский композитор, 1959. –154с.
8. Ву Го Линг О предпосылках интонационного взаимодействия китайской и украинской песенности / Ву Го Линг // Музичне мистецтво і культура. – Наук.вісник. – Вип.2. – Одеса, 2001. – С. 169-177.
9. Гвоздевская Г.А. Музыкальное воспитание в странах Востока в контексте философско-мировоззренческих традиций периодов древности и средневековья (на материале Индии, Китая, Японии): дис...канд. педагогических наук / Г.А. Гвоздевская. – М., 1999. – 154 с.
10. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки / Р.И. Грубер. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. – 415 с.
11. Данг Нок Занг Куан Взаимодействие стиливых элементов вьетнамской и европейской музыки (на примере творчества ряда композиторов XX

- века): дис...канд. искусствоведения / Данг Нок Занг Куан. – К., 2000. – 213 с.
12. Книга прозрений. Восточные арабески / Сост. Малявин М.М. – М.: Наталис, 1997. – 448 с.
  13. Козина Ж. В беседе с Чжу Цзянэром и Ли Делунем. Мы этого не забудем... / Ж. Козина // Советская музыка. – 1984. - № 12. – С. 115-117.
  14. Кравцова М. Е. История культуры Китая / М.Е. Кравцова. – СПб.: Издательство «Лань», 1999. – 416 с.
  15. Лобачева Е.В. Взаимодействие традиций дальневосточной и европейской музыки в фортепианном творчестве китайских композиторов. – маг. работа / Е.В. Лобачева. - К., НМАУ им. П.И. Чайковского – 95с.
  16. Лу Тянь Символический язык Пекинской оперы / Лу Тянь // Курьер Юнеско. – 1983. - №5. – С.38-40.
  17. Ма Вэй Концепция формы в музыке Китая и Европы: аспекты композиции и исполнительства: автореф. дис...канд. искусствоведения / Ма Вэй. – Одесса, 2004. – 16 с.
  18. Полуэктова О. В. Китайская дворцовая музыка эпохи Тан из японских источников (структурно-аналитический аспект): дис...канд. искусствоведения / О.В. Полуэктова. – Новосибирск, 1999.
  19. Рахманин О. Из китайских блокнотов / О. Рахманин. – М.: Наука, 1984. – 119 с.
  20. Серова С.С. Китайский театр и традиционное китайское общество XVI – XVII вв. / С.С. Серова. – М., 1990. – 219с.
  21. Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал. Миф и эстетика в «Люйши Чуньцю» / Г.А. Ткаченко. – М., 1990. – 284 с.
  22. Уюнтэна Актуальные проблемы реформирования общего среднего образования в КНР: дис...канд. искусствоведения / Уюнтэна. – К. – Ин-т педагогики АПН Украины, 2001. – 168 с.
  23. Фан Динь Тан Проблема «Восток – Запад» и дальневосточная художественная культура / Фан Динь Тан. – К.: Наукова думка, 1998. – 310 с.

- 24.Холопова В. Авангард и традиции: Шнитке и Губайдулина в китайском интерьере / В. Холопова // Музыкальная жизнь. – 1993. - № 17. – С. 25 – 26.
- 25.Холопова В.Н. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна / В. Н. Холопова // Человек и фоносфера: Воспоминания. Статьи. – М. – СПб., 2003. – с. 243 – 251.
- 26.Цзо Чжень Гуань Древний концертный зал / Цзо Чжень Гуань // Музыкальная жизнь. – 1986. - № 14. – С. 20-21.
- 27.Цзо Чжень Гуань Носители тысячелетней культуры / Цзо Чжень Гуань // Советская музыка. – 1988. - № 12. – С. 116 – 117.
- 28.Шнеерсон Г.М. Музыкальная культура Китая / Г.М. Шнеерсон. – М., 1952. – 250 с.
- 29.Шульгина Е.В. Звуковысотная организация китайской музыки XII – XIII веков: дис...канд. искусствоведения / Е.В. Шульгина. – Новосибирск, 2005. – 313 с.
- 30.Шуцкий Ю.К. Китайская классическая книга перемен / Ю.К. Шуцкий. – М.: Вост. Лит., 2003. – 606 с.

#### **МЕТОДИЧНА ЛІТЕРАТУРА КИТАЙСЬКОЮ МОВОЮ**

1. Дон Вэй Сон Фольклорное исследование (собрание статей по китайской традиционной музыке) / Дон Вэй Сон. – Шанхай, 2004. – 214 с.
2. Ду Йа Сион Китайская традиционная теория музыки / Ду Йа Сион : [учебный курс]. Учебный курс. – Шанхай, 2004. – 221 с.
3. Китайский музыкальный словарь. – Пекин, 1984. – Т.1. – 282 с.
4. Ли Цзи Ти Форма в китайской музыке. Аналитический обзор / Ли Цзи Ти. – Пекин, 2004. – 588 с.
5. Лу Мин Известные произведения китайской традиционной музыки / Лу Мин. – Хэ Фэи, 2004. – 237 с.
6. Лю Ген Хуа Китайская музыка с гуманитарной точки зрения / Лю Ген Хуа. – Шанхай, 2002. – 295 с.
7. Чжоу Чин Чин Введение в китайскую народную музыку / Чжоу Чин Чин. – Пекин, 2003. – 396 с.
8. Чэн Бин Йи Общая история китайской музыки / Чэн Бин Йи. – Чон Чин, 2002.
9. Юэ Фан Эстетика китайской музыки / Юэ Фан. – Чжэн Чжон, 2004. – 223 с.



Віддруковано з оригіналів.

---

Видавництво Національного педагогічного університету  
імені М.П. Драгоманова. 01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9  
Свідоцтво про реєстрацію № 1101 від 29.10.2002.  
(044) 239-30-26.