

© Чэн Цзяинь

Научная статья

УДК 37.012

DOI: <http://doi.org/10.15350/2409-7616.2024.1.29>**ОСВОЕНИЕ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ СТУДЕНТАМИ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД**

Чэн Цзяинь

Чэн Цзяинь,

аспирант, кафедра методологии и технологий педагогической музыкального образования, Московский педагогический государственный университет, Москва, Россия.
376715318@qq.com

Аннотация. Русская фортепианная музыка возникла не самостоятельно, а тесно связана с русской культурой. Несомненно, русская фортепианная музыка — это не только часть русской музыкальной культуры, но и часть русской культуры вообще. Настоящее понимание русской фортепианной музыки невозможно без понимания русской культуры в русской фортепианной музыке. Поэтому с культурологической точки зрения культурологический подход к изучению того, как российские музыковеды и культурологи выявляют скрытые в русской фортепианной музыке культурные содержания и обнаруживают их взаимосвязи, является одной из важных тем русской фортепианной музыки как объекта изучения в музыковедении и музыкальной педагогике. В свое время изучение русской фортепианной музыки в контексте русской культуры и культурологический подход к русской фортепианной музыке — явились новым направлением исследований в области российского музыковедения в целом, и именно для одного из авторов настоящей статьи — Л.А. Рапацкой. Эти научные идеи воплощаются и по сей день в исследованиях учеников ее научной школы, которая расширилась географически: наряду с отечественными последователями увеличилось и число молодых иностранных исследователей, изучающих богатое фортепианное наследие русской музыки. В этой статье авторы сочли целесообразным рассмотреть жанровые фортепианные произведения, их образное содержание, проследить связи русской фортепианной музыки с литературой и другими видами искусства на основе культурологического подхода.

Ключевые слова: русская фортепианная музыка, китайская музыкальная школа, музыкальная теория, культурологический подход, музыкально-историческая деятельность.

Библиографическая ссылка: Чэн Цзяинь Освоение русской фортепианной музыки студентами китайской народной республики: культурологический подход // ЦИТИСЭ. 2024. № 1. С. 334-343. DOI: <http://doi.org/10.15350/2409-7616.2024.1.29>

Research Full Article

UDC 37.012

**MASTERING RUSSIAN PIANO MUSIC BY STUDENTS OF THE PEOPLE'S
REPUBLIC OF CHINA: CULTURAL APPROACH**

Cheng Jian

Cheng Jian,

Post-graduate student of the Department of
Methodology and Technology of Pedagogy of Music
Education, Moscow Pedagogical State University,
Moscow, Russian Federation.
376715318@qq.com

Abstract. *Russian piano music did not originate on its own, but is closely linked to Russian culture. Russian piano music is undoubtedly not only a part of Russian musical culture, but also a part of Russian culture in general. Russian piano music cannot be truly understood without understanding Russian culture in Russian piano music. Russian piano studies Therefore, from a cultural point of view, a cultural approach to the study of how Russian musicologists and culturologists identify cultural contents hidden in Russian piano music and discover their interrelationships is one of the important topics of Russian piano music as an object of study in musicology and music pedagogy. Russian piano music in the context of Russian culture and the culturological approach to Russian piano music were once a new area of research in the field of Russian musicology in general, and it was for one of the authors of this article – L.A. Rapatskaya. These scientific ideas are embodied to this day in the research of students of her scientific school, which has expanded geographically: along with domestic followers, the number of young foreign researchers studying the rich piano heritage of Russian music has also increased. In this article, the authors considered it advisable to consider genre piano works, their figurative content, and trace the connections of Russian piano music with literature and other types of art based on a culturological approach.*

Keywords: *Russian piano music, Chinese music school, music theory, cultural approach, musical and historical activity.*

For citation: *Cheng Jian Mastering Russian piano music by students of the people's Republic of China: cultural approach. CITISE, 2024, no. 1, pp. 334-343. DOI: <http://doi.org/10.15350/2409-7616.2024.1.29>*

Система музыкального образования Китая в части изучения теории и истории музыки буквально до недавнего времени располагала лишь описанием исполнительского опыта музыкантов и практически полным отсутствием музыкально-исторических знаний. Безусловно, этому явлению есть вполне объяснимые объяснения: несовершенство системы как таковой, неразработанность методики преподавания и безадресный характер китайских учебников по музыке и музыкальной теории. В то же время, оптимизация вузовского музыкального образования требует повышения уровня музыкально-исторического образования [1].

Русская культура — это гораздо более широкое понятие, потому что сама культура — это очень сложное понятие, и каждый культуролог трактует его по-своему. По мнению культуролога и философа В.М. Межуева «Культура—исторически сложившийся образ жизни людей, включающий в себя ценности и нормы, верования и обряды, знания и умения, обычаи и установления, технику и технологии, способы мышления, деятельности, взаимодействия и коммуникации и т.д.» [2]. Из этого следует, что русская культура может быть понята как поведение, деятельность и мышление русского народа, которая осуществляется на основе русских традиций, мировоззрения и менталитета. Культура включает в себя историю, искусство, музыку, танец, литературу, поэзию, язык, архитектуру, скульптуру и др.

Возникает вопрос: понимают ли китайские студенты русскую культуру, стоящую за русской фортепианной музыкой? Понимают ли китайские студенты культурный подтекст произведений русской фортепианной музыки? Возникновение подобных вопросов правомерно в связи с тем, что, глядя на учебные программы в российской системе фортепианного образования и исследования русской фортепианной музыки в российском музыковедческом сообществе, для китайцев слабо прослеживается связь между русской фортепианной музыкой и русской культурой. Тому есть несколько причин. Для китайских студентов понимание иностранной культуры или культуры другого народа требует больших временных и пространственных затрат: им необходимо физически ощутить и прочувствовать русскую культуру, чтобы усвоить ее понимание в процессе изучения русской фортепианной музыки. Напомним, что в области исследования теории музыки профессор Рапацкая Людмила Александровна является первым музыковедом, объединившим в своих исследованиях музыковедение, музыкальную педагогику и культурологию. Именно Л.А. Рапацкая ввела культурологический подход к изучению русской музыки, утверждая, что “культурологический подход является универсальным инструментом организации любой музыкально-исторической деятельности...” [3] и “культурологический подход связан с использованием метода музыкально-исторического анализа... в педагогике музыкального образования заключается в трактовке музыкального искусства в контексте художественной культуры в ее целом” [4]. Это свидетельствует о том, что изучение русской фортепианной музыки в контексте русской культуры и культурологический подход к русской фортепианной музыке - новое направление исследований профессора Л.А. Рапацкой в области российского музыкознания.

В этой связи мы сочли целесообразным рассмотреть жанровые фортепианные произведения, их образное содержание, проследить связи русской фортепианной музыки с литературой и другими видами искусства на основе культурологического подхода.

Известно, что музыкальный жанр — это многозначное понятие. Он характеризует исторически сложившиеся роды и виды музыкальных произведений в зависимости от их происхождения и жизненного назначения, а также особенности содержания и форм [5]. Это один из знаков, отличающих музыку, продукт ее высокого уровня развития, находящийся под влиянием своего времени и традиции, отражающий отпечаток социологической и эстетической мысли. Советские музыковеды В.А. Цуккерман, А.Н. Сохор, С.С. Скребков, Л.А. Мазель опубликовали ряд работ, затрагивающих вопросы музыкального жанра. Они считают, что жанр является важной частью музыкального произведения и может помочь раскрыть социальные реалии, отраженные в музыкальном искусстве. Таким образом, вопросы, связанные с музыкальными жанрами, являются важной областью изучения в дисциплине музыковедения [6].

Мы исходим из того, что классификация жанров не является фиксированной и что существует множество критериев для их оценки. По характеристикам темы, он делится на комедийный жанр и жанр трагедии и т.д.; по источнику сюжета, он делится на исторический жанр и жанр сказки и т.д.; по составу исполнителей, он может быть разделен на вокальный

жанр и инструментальный жанр и т.д.; по функции, он может быть разделен на этюд, танец и т.д. [7]. И если говорить об основных жанрах инструментальной музыки, то с периода венской классической музыки во второй половине XVIII века выделяют следующие три: сольный, ансамблевый, оркестровый. Более конкретно: симфония, соната, камерные ансамбли, концерт, увертюра, рондо и др. В романтический период, поэмные жанры появляются и занимают важное положение, например, баллада, фортепианная поэма, а также лирические миниатюры. В этот же период на эти музыкальные произведения оказали влияние другие эстетические направления и другие художественные. Они все чаще изображали содержание лирико-психологического и картинно-живописного начал, и проявляли тенденцию к программности. Некоторые из старых жанров, которых были определены в начале XVIII веков продолжают развиваться. Среди них, малый полифонический цикл - прелюдия и фуга развивается в виде романтического цикла и миниатюра [8].

Жанровый аспект является центральным при изучении русской фортепианной музыки. Так, А.Д. Алексеев считает, что исследование развития русской фортепианной музыки следует раскрывать с трех позиций: формирования важнейших жанров с точки зрения становления их как национально-характерных явлений; формирования национально-характерных образов; формирования национально-характерных средств музыкальной выразительности, в том числе и приемов фортепианного изложения [9]. Это говорит о том, что он не только отдавал приоритет изучению жанра фортепианной музыки, но и видел в нем важную причину формирования национального характера русской фортепианной музыки. На самом деле, жанр русской фортепианной музыки был важной частью исследований многих советских музыковедов. Они также считают жанр важным фактором в изучении русской фортепианной музыки. Например, в книге, изданной в сотрудничестве с фортепианным педагогом Л.А. Баренбоймом и историком музыки В.И. Музалевским, говорится, что одной из целей их исследования было: «показать русскую фортепианную культуру во всем многообразии жанров и композиторских индивидуальностей» [10].

Жанр русской фортепианной музыки рассматривается ими как основа формирования русской фортепианной культуры. Концепция А.Д. Алексеева представляет собой комплексные исследования русской фортепианной музыки вплоть до 1990-х годов и оказывает влияние на последующие соответствующие исследования российских музыковедов. Вопрос о жанровой специфике стал ключевым для многих последующих исследований, посвященных различным аспектам изучения русской фортепианной музыки.

Следует отметить, что фортепиано, с момента его появления в России, активно использовалось в самых разных формах музицирования, что предопределило большой охват музыкальных жанров, в которых фортепиано выполняло разные функции: сопровождения, участника ансамбля разных инструментов, участника моноинструментального ансамбля, сольного инструмента. В данном исследовании будет уделено внимание тем жанрам, в которых фортепиано выступает как самостоятельный - сольный - инструмент.

Анализ литературы показывает, что изучение жанра русской фортепианной музыки российскими музыковедами сосредоточено на рассмотрении следующих проблем:

- отбор и трактовка жанров русскими композиторами в период зарождения фортепианной музыки, то есть с конца XVIII до начала XIX века;
- предпосылки появления тех или иных жанров фортепианной музыки в России;
- взаимосвязь жанров фортепианной музыки, в том числе, и жанра вокальной музыки.
- жанры фортепианной музыки на раннем этапе становления и их эволюция в последующие периоды;
- изучение жанров фортепианной музыки на примере анализа конкретных музыкальных произведений и творчества отдельных композиторов;

- трактовка отдельного жанра фортепианной музыки в творчестве разных композиторов.

По мнению А.Д. Алексева в жанры русской фортепианной музыки включаются:

- 1) малая форма(миниатюр);
- 2) крупная форма;
- 3) полифоническая музыка;
- 4) танцевальные жанры;
- 5) переложение и транскрипция;
- 6) ансамбль.

Каждый жанр может делиться на более конкретные жанры. Например, крупная форма включает вариации, сонаты, каприччио, концерты, иногда фантазии. А если речь идёт о полифонической музыке, то это еще и значит прелюдии и фуги. Танцевальные жанры делятся западные танцевальные жанры, например, вальс, полька, мазурка, полонез, кадрили, сарабанда, экосез, болеро, контраданс, хота, тарантелла, галоп, менуэт и другие танцевальные жанры, вроде трепак и лезгинка. Баркарола, скерцо, экспромт, этюд, поэма, сказка, элегия и другие фортепианные песни принадлежат к малой форме. В ансамбль включают фортепианные пьесы в 4 руки, дуэт, трио, квартет, квинтет, секстет и др. Некоторые композиторы создают переложения и транскрипции, вроде А. Дюбюк.

Изучая процесс становления русской фортепианной музыки, А.Д. Алексеев утверждает, что ведущим жанром раннего периода следует считать жанр фортепианных вариаций (на народные темы) [12]. Анализ ранних вариационных произведений показывает, что основным методом сочинения вариаций является использование фортепиано для создания простых вариаций на элементы народной музыки, такие как мелодии народных песен и приемы игры на народных инструментах. С точки зрения композиторской техники, вариации не так сложны для сочинения, как концерт или соната, именно поэтому они впервые приобрели популярность в России. Однако, по мнению А. Алексева, более глубокая причина заключается в том, что русские фортепианные вариации имеют национальный колорит и отражают национальный характер русской фортепианной музыки, соответствуют российским слуховым привычкам. Важную роль в развитии вариационного жанра сыграли произведения В.С. Караулова. По мнению исследователей, его фортепианные вариации представляют собой одну из самых первых попыток русских композиторов соединить западные музыкальные жанры с русской музыкальной культурой [там же, с.40]. Также в этот период появились фортепианные вариации И.Е. Хандошкина, Л.С. Гурилева, Д. Н. Кашина, А.Д. Жилина и других композиторов. Многие из них подготовили почву для появления первых выдающихся произведений в этом жанре М.И. Глинки. Так, А.Д. Алексеев отмечает, что в некоторых вариациях Жилина намечаются «контуры структуры ранних вариационных циклов Глинки» [там же, с.49].

С другой стороны, общей тенденцией в развитии фортепианных вариаций стало обогащение жанры национально-характерными чертами. С этой точки зрения представляют интерес Вариации на тему русской народной музыки «Камаринская» Дж. Фильда, вариации на две русские песни И.Ф. Ласковского и др.

Во второй четверти XIX в. жанр вариаций по-прежнему остается популярным. Кульминацией этого периода можно считать вариационные циклы М.И. Глинки. В качестве тем вариационных циклов Глинка использует не только мелодии русских песен (Вариации на тему песни «Среди долины ровныя»), но и известные произведения русских композиторов (например, романс «Соловей» А.А. Алябьева); темы опер зарубежных композиторов (Дивертисмент на темы оперы Беллини «Сомнамбула»). Кстати, это дивертисмент считается «интереснейший пример высокого развития вариационных циклов» [там же, с.80] тему из «Волшебной флейты» Моцарта) или песни других народов (Вариация на шотландскую тему,

Вариации на тему испанского романса «Benedetta sia la madre»). Основным достижением Глинки в трактовке жанра вариаций является следующее:

- расширение круга музыкальных тем и чуткое отношение к национально-характерным элементам музыкального материала;
- углубление содержания цикла, отход от декоративных приемов развития в сторону лирико-психологической разработки образа;
- индивидуализация отдельных вариаций;
- усложнение формы вариаций за счет включения служебных разделов – вступления, коды;
- создание типа вариаций на неизменную мелодию (*soprano ostinato*);
- усложнение фортепианной фактуры за счет включения виртуозных пассажей, и разнообразной техники;
- возведение фортепианных вариаций до уровня концертного жанра.

Интересно, что собственные оперные и романсовые мелодии М.И. Глинки также нередко служили темами для вариационных циклов других композиторов. Хорошо известны, например, вариации А. Гурилева на тему «Не томи родимый» из оперы «Иван Сусанин», Фантазия на мотивы оперы «Иван Сусанин» А. Даргомыжского, вариации Балакирева на тему романса «Жаворонок» и др. Во всех этих произведениях продолжается линия развития вариационного жанра и традиции его концертно-виртуозной и лирико-драматической трактовки, заложенные Глинкой.

В конце 1870-х годов вариация вновь привлекла внимание композиторов, особенно Римский-Корсакова, Лядова и Глазунова из Беляевского кружка. В основном вариации у них представлены в виде вариационных сюит, которые являются технически зрелыми и обладают высокой степенью самостоятельности и артистизма. Обычно вариации, сочиненные на национальные темы и вариации на западную светскую музыку, например, вариации на фортепианные произведения западных композиторов или вариации на темы западных композиторов, являются двумя основными направлениями в сочинении вариаций.

Значительный объем в фортепианном наследии русских композиторов составляют жанры малой формы, то есть фортепианная миниатюра. «Жанр фортепианной миниатюры появляется с самого раннего этапа становления русской фортепианной музыки и вскоре начинает занимать монопольное положение в русской фортепианной музыке [13]. На протяжении первой половины 19 века в связи с развитием романтизма в России, как и на Западе, возросший интерес к лирике вызвал быстрое развитие жанров малой формы. А также усилил интерес к лирическим сочинениям различных жанров» [там же с.274]. К наиболее характерным творческим явлениям нового этапа надо отнести успешную работу над пьесами малой формы.» [там же, с.53]. В — это время фортепианная музыка все больше и больше входила в жизнь российского общества: «В 30-е и 40-е годы фортепианная музыка чаще звучит не только в салонах и гостиных, но и на концертной эстраде. В то же время «фортепианная музыка этого времени продолжала быть тесно связанной с бытом» [там же, с.62]. На этом фоне, А.Д. Алексеевым развитие жанра фортепианной музыки в этот период характеризуется следующим образом: «Распространение любительского музицирования способствовало обогащению «домашнего репертуара» все новыми миниатюрами различных жанров, простенькими вариациями и обработками популярных песен, романсов и оперных мелодий, четырехручными ансамблями. Особенно много появлялось танцев: вальсов, экосезов, мазурок, полек — небольших, очень несложных по фактуре, предназначенных для исполнения во время домашних балов и вечеров» [14].

Под влиянием Отечественной войны 1812 года и декабрьской революции в российском обществе возник сильный патриотический энтузиазм, что привело к появлению фортепианной музыки в самых разных жанрах, выражающих эту тему, например,

танцевальная музыка - полонез Козловского, марш князя П. Долгорукого. Эти марши занимают важное место в истории русской фортепианной музыки: “марш для фортепианного творчества этого периода характерно расширение круга образов и жанровой сферы...лучшие из этих сочинений завоевали любовь слушателей и исполнялись в течение длительного времени после окончания войны, преимущественно в виде переложений для духового оркестра” [14, с.277].

В конце XIX века, молодой композитор Рахманинов начал сочинять прелюдии, в которых есть отдельная песня, например прелюдия для фортепиано фа мажор (1891); и прелюдия в другом опусе, например, известная прелюдия e-moll (№2) из « 5 пьес-фантазий для фортепиано, ор. 3» (1892). В начале XX века, Рахманинов написал цикл прелюдий. Сюда включаются 10 прелюдий для фортепиано, ор.23 (1903); 13 прелюдий для фортепиано, ор.32(1910).

Рахманинов считал прелюдии свободными и неограниченными. По мнению композитора “прелюдия — это форма абсолютной музыки, предназначенной для исполнения перед более значительной музыкальной пьесой... Форма может быть использована для музыки, имеющей независимое значение” [13]. Он даже был категорически против включения некоторых программ в прелюдии. Прелюдия является одним подходом философско-психологической экспрессии мировосприятия композитора. Таким образом, в прелюдиях Рахманинова мы можем увидеть богатство жизненного опыта и восприятия композитора. Например, глубоко и лирически пережитое смешанное чувство к России композитора в прелюдии e-moll (ор.32); лирическое созерцание в прелюдиях D-dur, Es-dur ор.23, G-dur ор.32; драматургический план в прелюдии cis-moll; динамические схемы в прелюдиях B-dur ор.23, Des-dur ор.32; трагический характер в прелюдиях c-moll ор.23, f-moll ор.32; монументальная эпико-трагическая сцена в прелюдиях E-dur и e-moll ор.32 и др.

Как можно отметить, на рубеже XIX и XX веков символистская эстетика, многолетнее знакомство с западноевропейской музыкой, современное состояние российского общества, исторические и религиозные культурные традиции способствовали небывалому подъему фортепианной сонаты [15]. Важное художественное и философское значение жанра сонаты приобретает в творчестве композиторов Серебряного века, таких как Метнер, Скрябин, Рахманинов.

Отметим, что сонаты Метнера—это важное явление в русской фортепианной музыке этого периода. Он написал большое количество сонат, в которых закрепляется такая разновидность жанра. Поясним, что сонаты являются важной областью композиторской деятельности Скрябина. Его сонаты очень богаты по содержанию.

Среди сочинений этого жанра, написанных «кучкистами», Концерт для фортепиано с оркестром ор. 30 (1883) Римского-Корсакова — лучший и единственный, получивший широкое распространение, оказал влияние на концертный стиль Чайковского. Кульминацией развития русского фортепианного концерта по праву можно считать Концерты Чайковского и Рахманинова. Концерты Чайковского имели основополагающее значение для освоения и развития этих жанров на русской почве, которая соединяет богатство и яркость материала с широким виртуозным размахом и симфоничностью.

Отметим также, что концертный жанр в творчестве Рахманинова продолжает традиции Балакирева, Чайковского. Эти композиторы образуют ведущую линию в развитии концертного жанра. Кроме того, много русских композиторов стремились к сочинениям с концертным характером.

Создание в России первых значительных образцов концертного этюда связано с именем А. Рубинштейна [12, с.148]. Он написал в общей сложности 18 этюдов в традициях западных композиторов и часто соединял их в виде цикла. В дальнейшем, традиции

Рубинштейна продолжены в этюдном творчестве Ляпунова, Глазунова, Аренского и Рахманинова.

Образное содержание русской фортепианной музыки - важная часть того, что представляет собой русская фортепианная музыка. Она является важным средством формирования национального образа русской фортепианной музыки.

Важным образом русской фортепианной музыки является отражение внутреннего мира человека. Несомненно, русская фортепианная музыка, как и другие виды искусства, с момента своего зарождения, особенно в романтический период, предстает практически во всех малых жанрах.

Русская фортепианная музыка возникла не самостоятельно, а тесно связана с русской культурой. Несомненно, русская фортепианная музыка — это не только часть русской музыкальной культуры, но и часть русской культуры. Истинное понимание русской фортепианной музыки невозможно без понимания русской культуры в русской фортепианной музыке. Поэтому с культурологической точки зрения культурологический подход к изучению того, как российские музыковеды и культурологи выявляют скрытые в русской фортепианной музыке культурные содержания и обнаруживают их взаимосвязи, является одной из важных тем русской фортепианной музыки как объекта изучения в музыковедении и музыкальной педагогике.

Таким образом, понятие культуры очень сложное, но в то же время несомненно, что все, что связано с человеческой жизнью, относится к сфере культуры. С макроскопической и непосредственной точки зрения духовные достижения человеческой жизни, такие как литература, философия, история, музыка, живопись и танец, являются важнейшими элементами культуры. С внутренней точки зрения, выявление структурного содержания фортепианной музыки также является важным элементом культурного подхода к анализу русской фортепианной музыки.

Список источников:

1. Минхуэй Л. К проблеме освоения истории русской музыки студентами КНР // Преподаватель XXI век. 2014. №2. С.163-172. URL: <https://elibrary.ru/szwlnp>
2. Межуев В.М. Идея культуры. Очерки по философии культуры. - М.: Прогресс-Традиция, 2006. - 408 с.
3. Рапацкая Л.А. Культурно-типологический подход к анализу ориентализма в курсе «История русской музыки» // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2018. № 2 (22). С 76-91. URL: <https://elibrary.ru/ymzryt>
4. Рапацкая Л.А., Поронок С.А. Музыкальное просветительство как способ сохранения культурной идентичности студентов зарубежных русскоязычных университетов // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7, № 2. С. 9-23. URL: <https://elibrary.ru/qfllyn>
5. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А.Н. Сохор. - М.: Музыка, 1968. - 103 с.
6. Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. - М.: Советская энциклопедия; Советский композитор, 1973-1982. - 1008 с.
7. Пашина О.С. Из истории формирования жанров в русской музыке // Вестник Красноярского государственного аграрного университета. 2009. № 11 (38). С. 202-208. URL: <https://elibrary.ru/kyssjp>
8. Попова Т.В. Музыкальные жанры и формы. - М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. - 391 с.
9. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Учебник для очных, заоч. и веч. отд-ний высш. муз. учеб. заведений: В 3 ч. - Москва: Музгиз, 1962. - 202 с.

10. Баренбойм Л.А. Музалевский В.И. Хрестоматия по истории фортепианной музыки в России (конец XVIII и первая половина XIX веков). - Москва-Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1949. - 292 с.
11. Пашина О.С. Из истории формирования жанров в русской музыке // Вестник Красноярского государственного аграрного университета. 2009. № 11. С. 202-208. URL: <https://elibrary.ru/kyssjp>
12. Алексеев А.Д. Русская фортепианная музыка от истоков до вершин творчества: предглинкинский период, Глинка и его современники, А. Рубинштейн. - М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. - 271 с.
13. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2.— 2-е изд., доп. - М.: Музыка, 1988.- 415 с.
14. Рахманинов С. Литературное наследие том 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. - М.: Советский композитор, 1978. - 648 с.
15. Москалец Ю.В. Русская фортепианная соната рубежа XIX-XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи. Автореферат диссертации. - Москва, 2004. - 26 с.
16. Немирович-Данченко А.Ю. Особенности фортепианного исполнения музыки XIX века // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. 2024. № 9. С. 183-188. URL: <https://elibrary.ru/krvwvh>
17. Ли Т.Т. Исследование особенностей современной китайской фортепианной школы // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2024. № 1. С. 216-226. URL: <https://elibrary.ru/otixzg>

References:

1. Minghui L. On the problem of mastering the history of Russian music by Chinese students. *Teacher of the XXI century*, 2014, no. 2. pp. 163-172. (In Russian). URL: <https://elibrary.ru/szwlmp>
2. Mezhev V.M. *The idea of culture. Essays on the philosophy of culture*. Moscow, Progress-Tradition Publ., 2006. 408 p. (In Russian).
3. Rapatskaya L.A. Cultural-typological approach to the analysis of Orientalism in the course “History of Russian Music”. *Bulletin of the UNESCO Department “Musical Art and Education”*, 2018, no. 2 (22), pp. 76-91. (In Russian). URL: <https://elibrary.ru/ymzryt>
4. Rapatskaya L.A., Poronok S.A. Musical education as a way to preserve the cultural identity of students at foreign Russian-language universities. *Musical art and education*, 2019, vol. 7, no. 2, pp. 9-23. (In Russian). URL: <https://elibrary.ru/qfllyn>
5. Sokhor A.N. *Aesthetic nature of genre in music*. Moscow, Music Publ., 1968. 103 p. (In Russian).
6. Keldysh Yu.V. *Musical encyclopedia: in 6 volume*. Moscow, Soviet Encyclopedia; Soviet composer Publ., 1973-1982. 1008 p. (In Russian).
7. Pashina O.S. From the history of the formation of genres in Russian music. *Bulletin of the Krasnoyarsk State Agrarian University*, 2009, no. 11 (38), pp. 202-208. (In Russian). URL: <https://elibrary.ru/kyssjp>
8. Popova T.B. *Musical genres and forms*. Moscow, State Musical Publ., 1954. 391 p. (In Russian).
9. Alekseev A.D. *History of piano art: Textbook for full-time, part-time. and evening department of higher education music textbook establishments*. Moscow, Muzgiz Publ., 1962. 202 p. (In Russian).
10. Barenboim L.A. Muzalevsky V.I. *Reader on the history of piano music in Russia (late 18th and first half of the 19th centuries)*. Moscow-Leningrad, State Musical Publ., 1949. 292 p. (In Russian).

11. Pashina O.S. From the history of the formation of genres in Russian music. *Bulletin of the Krasnoyarsk State Agrarian University*, 2009, no. 11, pp. 202-208. (In Russian). URL: <https://elibrary.ru/kyssjp>
12. Alekseev A.D. *Russian piano music from the origins to the heights of creativity: the pre-Glinka period, Glinka and his contemporaries*, A. Rubinstein. Moscow, USSR Academy of Sciences Publ., 1963. 271 p. (In Russian).
13. Alekseev A.D. *History of piano art: Textbook*. In 3 parts. Parts 1 and 2. Moscow, Music Publ., 1988. 415 p. (In Russian).
14. Rachmaninov S. *Literary heritage volume 1. Memoirs. Articles. Interview. Letters*. Moscow, Soviet composer Publ., 1978. 648 p. (In Russian).
15. Moskalets Yu.V. *Russian piano sonata of the turn of the 19th-20th centuries in the atmosphere of artistic quest of the era. Abstract of the dissertation*. Moscow, 2004. 26 p. (In Russian).
16. Nemirovich-Danchenko A.Yu. Features of piano performance of music of the 19th century. *Intercultural interaction in the modern musical and educational space*, 2024, no. 9, pp. 183-188. (In Russian). URL: <https://elibrary.ru/krvwvh>
17. Lee T.T. Study of the features of modern Chinese piano school. *Bulletin of the International Center of Art and Education*, 2024, no. 1, pp. 216-226. (In Russian). URL: <https://elibrary.ru/otixzg>

Submitted: 07 April 2024

Accepted: 07 March 2024

Published: 08 March 2024

