

УДК 37.022

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ МЕТОДИКИ КОМПЛЕКСНОГО АНАЛИЗА
МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО
(К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ-
БАКАЛАВРОВ ИЗ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ)**

DOI: 10.25629/НС.2021.12.23

Рапацкая Л.А., Юе Цзин

Московский педагогический государственный университет

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

Аннотация. Освоение российских традиций подготовки учителей музыки для общеобразовательных учреждений является одной из приоритетных задач подготовки китайских студентов, обучающихся по программе высшего музыкально-педагогического образования. Особое место в наследии российской педагогики музыкального образования занимают методики, соответствующие разнообразным видам исполнительской, педагогической, музыкально-теоретической деятельности. Авторы уделяют особое внимание изучению фундаментальных источников российской педагогической науки, что позволяет обосновать источники и основные составляющие методики комплексного анализа музыкальных произведений в классе фортепиано. Содержание методики представляет собой совокупность музыковедческого, музыкально-исполнительского и профессионально-педагогического компонентов, освоение которых соответствует цели профессиональной музыкально-педагогической подготовки студентов-бакалавров из Китайской Народной Республики в российском педагогическом университете.

Ключевые слова. Музыкально-педагогическое образование, китайские студенты-бакалавры, музыкально-теоретическое, музыкально-исполнительское и профессионально-педагогическое направление анализа музыки, комплексный анализ музыкальных произведений, класс фортепиано.

Введение

В настоящее время в содержании высшего музыкально-педагогического образования Китайской Народной Республики происходят изменения, вызванные усиливающейся интеграцией с российской теорией и практикой подготовки учителей музыки для общеобразовательных учреждений. Научное сообщество Китая признает, что профессиональное музыкальное образование в России сложилось на основе многовековых устойчивых традиций, в контексте которых родились разнообразные методики, в том числе в сфере преподавания фортепиано [1]. Эти традиции не могут не привлекать своей теоретической оснащенностью и практическим опытом, послужившими основанием для формирования системы профессиональной подготовки музыкантов в педагогических вузах, признанной во всем мире. Особое место в наследии современного российского музыкального образования занимают методики, соответствующие разнообразным видам исполнительской, педагогической, музыкально-теоретической деятельности. Поэтому освоение российских методик анализа, исполнения, преподавания музыки является одной из приоритетных задач подготовки студентов из Китайской Народной Республики, обучающихся в педагогических университетах России.

Обсуждение

Необходимо отметить: методическая составляющая российской педагогики музыкального образования, в том числе российские методики анализа музыкальных произведений, далеко не полно представлены в содержании изучаемых китайскими студентами дисциплин. Это вызвано тем, что студенты, обучающиеся в Китае до поступления в российский педагогический университет, часто не имеют возможности познакомиться с европейскими и российскими

научными теориями анализа музыкальных произведений (в отличие от российских студентов, имеющих полноценную довузовскую подготовку в специализированных музыкальных колледжах, благодаря устоявшейся системе образования «музыкальная школа – колледж – вуз»). Поэтому в российском педагогическом университете студенты-бакалавры из Китайской Народной Республики должны осваивать российские методики анализа не только в процессе изучения музыкально-теоретических дисциплин, но и на уроках исполнительского цикла.

Указанная проблема предопределила необходимость обоснования авторской методики анализа музыкальных произведений в классе фортепиано. В контексте настоящего исследования данная методика является комплексной, поскольку ее теоретические основания сложились из разных источников российской педагогики музыкального образования.

В российской науке методики анализа музыкальных произведений формировались в разных исследовательских контекстах [4]. Проблемы анализа фортепианной музыки представлены в таких гуманитарных областях, как музыковедение, теория и методика обучения игре на фортепиано, педагогика музыкального образования. Поэтому рассмотрение российских методик анализа музыкальных произведений, описанных в фундаментальных теоретических трудах и учебниках, сопряжено с рядом трудностей, характерных для исследовательской практики XX–XXI веков. Как писал известный ученый Б. С. Мейлах, «...имеются такие определения, которые при всей видимости... приобретают в контексте тех или иных исследований различный смысл или смысловые оттенки» [10, с. 224].

Сегодня научный аппарат музыковедения, теории и методики обучения игре на фортепиано и педагогики музыкального образования расширяется за счет все новых терминов и понятий. В учебной практике студентов-музыкантов из Китайской Народной Республики, осваивающих основы российской музыкально-педагогической науки, должны быть представлены, прежде всего, те теории, понятия и термины, которые имеют устоявшуюся смысловую определенность. Поэтому в настоящей работе мы будем опираться на классические научные подходы к анализу музыкальных произведений в российском музыковедении, теории и методике фортепианного исполнительства и педагогике музыкального образования.

Методики анализа музыкальных произведений относятся к выдающимся достижениям российского музыковедения и исполнительского искусства XX–XXI веков. Они являются результатом исследовательских поисков нескольких поколений ученых и музыкантов-практиков, до настоящего времени не обобщенных в педагогике музыкального образования. Для выявления и описания методик анализа музыкальных произведений, применимых в классе фортепиано, необходимо обратиться к литературе разных жанров (учебникам, учебно-методическим пособиям, монографиям), сконцентрировав внимание на теоретических основаниях, педагогических методах и подходах, являющиеся универсальными для изучения и исполнительской интерпретации музыки в классе фортепиано. Опираясь на указанные позиции, в данной работе выделены три основных направления анализа музыкальных произведений в исследованиях российских ученых, а именно: музыкально-теоретическое (музыковедческое) направление, музыкально-исполнительское направление, профессионально-педагогическое направление. Рассмотрим их последовательно.

Музыкально-теоретическое (музыковедческое) направление анализа музыкальных произведений. В данном направлении анализ музыкальных произведений представлен и как научная проблема, и как учебный предмет, поскольку многие исследователи изложили свои научные теории в учебной и учебно-методической литературе, ориентированной либо на учащихся музыкальных училищ (ныне – колледжей), либо на студентов консерваторий. Ключевыми понятиями при изучении данного направления для нас являлись «музыкальная форма» и «анализ музыкальных форм (или произведений)». Рассмотрим их последовательно.

Само понятие «анализ» произошло от греческого слова «разложение, расчленение». Важную роль в развитии представлений об анализе музыкальной формы в первой половине XX столетия сыграл музыковед и композитор Б. В. Асафьев, обосновавший интонационную природу музыки как искусства «интонируемого смысла». В труде «Музыкальная форма как

процесс» [3] Асафьев заложил идею анализа музыкальных произведений как процесса и как результата, оказав огромное влияние на развитие российского музыкознания. Он доказал наличие в музыкальном произведении диалектического единства изначальной формы-схемы (конструкции) и формы-процесса.

Понятие «музыкальная форма» достаточно подробно исследована в российской музыковедческой литературе XX–XXI веков. Так, согласно российской «Музыкальной энциклопедии», материалы которой не утратили своей фундаментальной значимости и в наши дни, указанное понятие рассматривается музыковедом Ю. Н. Холоповым в нескольких смыслах. Во-первых, как тип композиции, имеющий определенный план. Во-вторых, как воплощение содержания произведения с помощью соответствующих средств музыкальной выразительности – мелодики, ритмики, гармонии, тембра и др. В-третьих, как неповторимый музыкальный образ сочинения, копирование которого невозможно вследствие особенностей индивидуального композиторского замысла. В российской «Музыкальной энциклопедии» находим также определение анализа музыкального как «научного исследования музыкальных произведений: их стиля, формы, музыкального языка, а также роли каждого из компонентов и их взаимодействия в воплощении содержания» [11, т. 1, с. 139]. В. П. Бобровский, автор цитируемой энциклопедической статьи, указывает, что термин «анализ музыки» употребляется в широком и узком смысле. В широком смысле анализ распространяется на изучение общих музыкальных закономерностей. В узком смысле анализ представляет собой рассмотрение элемента музыкального языка в пределах конкретного музыкального произведения [там же]. Данное понимание музыкального анализа является ведущим, поскольку все виды музыкальной деятельности – создание музыкальных произведений, их исполнение, историко-теоретическая и педагогическая трактовка предопределяются умением музыканта проанализировать средства музыкальной выразительности – мелодику, ритм, темп, гармонию, фактуру в контексте конкретной музыкальной формы.

Следует подчеркнуть: музыкально-теоретическое (музыковедческое) направление анализа музыкальных произведений наиболее полно представлено в учебной и учебно-методической литературе, которая требует более подробного рассмотрения. Как указывают российские источники, дисциплина под названием «Анализ музыкальных форм» вошла в учебные планы и программы российских музыкальных учебных заведений, прежде всего консерваторий, начиная с XIX века. Первоначально освоение дисциплины осуществлялось с помощью учебников немецких музыковедов и сводилось к изучению строгих композиционных форм (форм-схем) вне фактора их процессуального развития [11, т. 1, с. 143]. Позднее, в XX веке, с обогащением музыкознания научными открытиями, содержание анализа музыкальных произведений в вузах было пересмотрено, а сам предмет получил название «Анализ музыкальных произведений» (хотя и старое название не исчезло). Изменение не было формальным, поскольку в учебную дисциплину были включены музыковедческие теории анализа музыкальных произведений не только в узком, но и в широком значении этого слова, что актуализировало содержательную сторону музыки при аналитическом ее рассмотрении.

Российская классическая учебная литература по анализу музыкальных произведений, востребованная в современной педагогике музыкального образования, создавалась на протяжении XX века. Первым учебником, который был предназначен для общих курсов музыкальных училищ и консерваторий, была книга И. В. Способина, изданная в 1947 году. Учебник сохранил старое повсеместно распространенное в первой половине XX века название курса – «Анализ музыкальных форм». Этот труд является и сегодня незаменимым источником первоначального знакомства с методикой анализа музыкальных произведений [14]. С педагогической точки зрения самое ценное в работе И. В. Способина – опора на классические дидактические принципы изложения материала – системность, систематичность и доступность. В учебнике автору удалось систематизировать и описать наиболее распространенные формы музыкального искусства, сделав акцент на формах-схемах, знание которых необходимо каждому музыканту-профессионалу.

С методической точки зрения, труд И. В. Способина является примером логически обоснованной образовательной программы, направленной на анализ музыкальных произведений по принципу «от общего – к частному». Учебник состоит из введения и двух частей, последовательно излагающих основы анализа гомофонных и полифонических форм. Во введении учебника излагаются важнейшие основы музыкальной формы. Автор делает достаточно подробный анализ особенностей изложения музыкального материала в соответствии с их функциональной ролью в композиции, выделяет такие типы изложения, как экспозиционный, срединный и заключительный. Далее предлагается система общих принципов развития в музыкальной форме, их классификация и даются установки для анализа конкретных музыкальных произведений. В первой части учащиеся знакомятся с основными гомофонными формами и их разновидностями. Это период, простая двухчастная форма, простая трехчастная форма, сложная трехчастная форма, вариационная форма, форма рондо, сонатная форма. Форма рондо-сонаты, старинные двухчастная и сонатная формы, циклические формы, а также формы смешанного типа и формы вокальной музыки. Таким образом, в учебнике предложена методика анализа музыкального произведения, основанная на логике постепенного и системного освоения учащимися музыкальных форм от определения формы-схемы к выводам, затрагивающим проблематику формы-процесса. И. В. Способин не без оснований полагал, что путь проникновения в смысловую сторону музыкальной композиции возможен лишь при условии знания основных конструктивных норм строения музыкальных произведений и основных выразительных средств музыки, соответствующих этим нормам.

Дальнейшее развитие российских методик анализа музыки также связано с созданием учебной литературы, рассчитанной на разные уровни специальной музыкальной подготовки. В их числе учебное пособие Л. А. Мазеля «Строение музыкальных произведений», во многом завершившее формирование представлений об анализе музыкальных произведений как педагогическом процессе. Учебное пособие предназначено прежде всего для студентов исполнительских классов консерваторий. В предисловии к учебному пособию автор пишет о том, что «было бы ошибкой полагать, будто проходимость в консерваториях под руководством педагога курс анализа музыкальных произведений ... способен сам по себе обеспечить студенту достаточную подготовку /.../. Нет, подобный курс может дать лишь определенные знания и навыки, необходимые для того, чтобы разобраться в строении музыкальных произведений и в связях строения с содержанием музыки /.../». Далее он указывает, что студенты-исполнители применяют и развивают аналитические навыки в своей исполнительской или педагогической работе [9, с. 3].

Изучение текста указанного учебного пособия показало: Л. А. Мазель создавал методику анализа, раскрывающую способы познания музыки на основе взаимодействия понятий «строение музыкальных произведений» и «содержание музыки». Этот анализ вошел в российскую науку под названием «целостный анализ». Данный вид анализа музыкальных произведений наиболее распространен в российской музыкально-педагогической практике. По мнению Мазеля, освоить методику целостного анализа музыкального произведения невозможно по одним лишь учебникам. Однако вне соответствующего курса студент не может получить достаточную подготовку для музыкально-аналитической работы, предполагающей установление взаимосвязей содержания музыки с ее формой.

Музыковед считает, что анализ хотя бы приближенный к целостному, предполагает вовлечение в учебный процесс многообразных знаний из других дисциплин или «мобилизации» разнообразного материала, помогающего студенту в его аналитической работе [там же]. В предметную область, имеющую непосредственное отношение к методикам анализа фортепианной музыки, мы включили музыкально-исполнительский компонент педагогического образования.

Музыкально-исполнительское направление в развитии российских методик музыкально-теоретического анализа фортепианных произведений в учебном процессе наиболее полно представлено в авторских музыкально-исполнительских школах. В отличие от музыковедческого направления, оно не является самостоятельной наукой, во многом следуя выводам советских и российских музыковедов, поскольку музыкально-теоретический анализ в классе фортепиано подчинен задачам освоения и исполнительской интерпретации музыкального произведения.

Наиболее известной педагогической школой в истории фортепианного искусства XX века является школа Г. Г. Нейгауза. Нейгауз – один из немногих российских пианистов, оставивших письменные указания, связанные с методикой преподавания фортепиано [12]. Это дало основание для изучения его педагогического наследия с научной точки зрения. Наиболее подробно педагогические принципы Нейгауза исследованы в трудах Б. Л. Кременштейн, которая писала: «Он учил видеть смысл музыки в деталях записи текста. Задачи исполнения всегда органично вытекают из особенностей строения мелодии, соотношения элементов ткани, из авторских редакционных пометок. Для Нейгауза прочтение текста – постижение смысла» [8, с. 56]. Следуя позиции советской музыковедческой школы, Нейгауз исходил из нерасторжимо единства содержания и формы в музыке. Он ориентировал учащихся на постижение художественного смысла, претворенного в форме изучаемого сочинения. Наиболее важным педагогическим методом Нейгауз считал «комплексный» метод преподавания. Это означает, что педагог должен раскрыть ученику не только содержание художественного образа, но провести подробный анализ формы в ее целом и в деталях, не рассчитывая, что ученик хорошо освоил теоретический курс анализа музыкальных произведений. Иначе говоря, педагог-пианист «должен быть одновременно и историком музыки, и теоретиком, учителем сольфеджио, гармонии, контрапункта и игры на фортепиано» [там же, с. 196].

Если перевести высказывания Нейгауза в русло проблемы методики анализа музыкального произведения в классе фортепиано, то можно прийти к выводу: анализ музыкальных произведений должен проходить в единстве с освоением художественного образа. Нейгауз считал, что, если ученик не чувствует сочинение в его целом, он не сможет достигнуть успеха в исполнительском искусстве. Вместе с тем методика его работы над фортепианным произведением включает известное положение: постигать изучаемое произведение не только в целом, но и в деталях, «разлагая сочинение на его составные части – гармоническую структуру, полифоническую; отдельно просмотреть главное – например, мелодическую линию, «второстепенное» – например аккомпанемент...» [там же, с. 35]. Автор предлагает останавливаться «на основных вехах формальной структуры» [там же]. Остается добавить: в этих рекомендациях прослеживается указание предварительно осмыслить «формальную структуру» произведения для дальнейшей исполнительской работы над художественным образом в его целом, и в деталях.

Другой труд, заслуживающий внимания с точки зрения методики анализа музыкального произведения в классе фортепиано – книга Г. М. Когана «Работа пианиста». Г. М. Коган вошел в историю музыкальной культуры России как исполнитель, педагог и музыковед. В указанной выше книге последовательно анализируются этапы освоения фортепианного произведения. Автор считает, что «никакой труд нецелесообразно начинать с последовательного выковывывания деталей». И далее: «...разработке деталей предшествует более или менее эскизная планировка целого» [5, с. 5-6]. Иначе говоря, пианист-педагог уверен, что подготовительный этап работы над музыкальным произведением должен начинаться с охвата целого, включая анализ формы. После осознания целостного художественного замысла изучаемой музыки необходимо переходить ко второй стадии работы – разучиванию текста в его деталях.

Большой вклад в методику анализа музыкальных произведений в классе фортепиано внес Г. М. Цыпин, разработавший теорию развивающего обучения пианистов, главным принципом которой является увеличение удельного веса теоретических знаний [15]. В своих выводах Цыпин опирается на опыт российских пианистов-педагогов. В их числе – основатель Московской консерватории, выдающийся исполнитель и педагог, стоявший у истоков российской фортепианной школы Н. Г. Рубинштейн. Цыпин обращает внимание на многочисленные воспоминания современников Н. Г. Рубинштейна, свидетельствующих о следующих методах его работы в фортепианном классе: сочетание эмоционального и интеллектуального воздействия на ученика-пианиста, что достигается путем анализа формы и гармонического плана произведения расширением суммы теоретических знаний в области гармонии, контрапункта.

Изучение музыковедческих исследований и положений, выдвинутых российскими пианистами-педагогами, предопределили обращение к методикам музыкально-педагогического анализа. Для обобщения методик данного направления в настоящей работе большое значение

имели программы, учебники и учебные пособия М. И. Ройтерштейна, предназначенные для будущих школьных учителей музыки. В своих трудах автор реализует комплекс задач, среди которых выделим ориентацию на формирование у студентов умений правильно оценивать единство содержания и формы музыкального произведения, определять его место на уроках музыки в общеобразовательной школе, оценивать данные музыкального анализа в классной и внеклассной работе со школьниками [13].

Автором сформулированы ряд значимых положений, показывающих, что в методику анализа изучаемых студентами музыкальных произведений следует включать знания и умения педагогического характера. Иначе говоря, студент должен не только знать теорию музыкальной формы, но и уметь грамотно определять содержательные особенности изучаемой музыки, но и приобрести сумму теоретических и практических знаний, позволяющих преподавать школьникам начальные основы формообразующих, жанровых и стилистических закономерностей музыкального искусства. Все сказанное предопределяет профессионально-педагогическую направленность анализа музыкальных произведений, входящих в исследуемую методику.

Среди музыкально-педагогических исследований последних десятилетий, посвященных методике анализа музыкальных произведений в классе фортепиано, выделим также работы М. Д. Корноухова [6, 7]. В своей книге «Нотный текст как интерпретационно-смысловая структура музыкального произведения» автор исходит из положения, согласно которому выявление закономерностей тех или иных обозначений в нотном тексте является обязательной стадией работы в инструментальном классе на всех ступенях музыкального образования [6, с. 13].

Идея взаимосвязи исполнительской и педагогической деятельности будущего учителя музыки в процессе вузовской подготовки представлена в работах Л. Г. Арчажниковой. В книге «Профессия – учитель музыки» автор пишет: «Исполнительская деятельность в единстве с педагогической помогает учителю музыки выполнять музыкально-воспитательную и музыкально-образовательную задачи... Исполнительская деятельность позволяет осуществлять разноплановую внеклассную работу по музыкально-эстетическому воспитанию, способствует совершенствованию исполнительских качеств учителя и обогащению его музыкальной культуры» [2, с. 84-85]. В указанной работе достаточно подробно рассмотрены рекомендации по анализу музыкальных произведений, прослушанных учащимися на уроках музыки или внеклассных мероприятиях. В соответствии с этими требованиями будущий учитель музыки должен:

- уметь сочетать краткий эмоциональный рассказ (или словесный комментарий) о музыкальном произведении с его живым исполнением;
- владеть методами доступного учащимся предварительного музыкально-теоретический анализ музыкального произведения, который будет звучать на уроке.

Подчеркнем, что педагогический компонент представлен в книге в виде рассказа или комментария о музыкальном произведении, которое предстоит исполнить на уроке, что предполагает глубокое знание методики анализа, разработанной в музыковедческой литературе. Педагог-музыкант должен знать музыковедческие теории, раскрывающие соотношение формы и содержания, уметь сосредоточить внимание учеников на главной драматургической линии развития музыкального образа, на выразительности мелодической линии и особенностях ритмики.

Исследование методик анализа музыкальных произведений в исполнительской теории и практике подтвердили общую позицию исследователей: аналитическое изучение фортепианного сочинения способствует более глубокому пониманию его содержательной сущности, средств выразительности, и, самое главное – интонационных особенностей, обусловленных стилевым контекстом эпохи и творческой позицией композитора. Комплексный анализ, приносящий в процесс обучения практическую педагогическую составляющую, также влияет на понимание образной сути сочинения. Немаловажно, что интеллектуализация процесса фортепианной подготовки развивает память студента и способствует не механическому заучиванию, а художественно полноценному запоминанию текста. Только на фоне интеллектуальной активности можно говорить об адекватном восприятии изучаемой музыки с последующей ее ин-

терпретацией в соответствии с лучшими исполнительскими традициями российских пианистов. Следовательно, продуманная и содержательная методика комплексного анализа фортепианного репертуара будет способствовать успешному музыкально-теоретическому, музыкально-исполнительскому и профессионально-педагогическому освоению студентами-бакалаврами из Китайской Народной Республики музыкального репертуара в классе фортепиано.

Выводы

Таким образом, методика комплексного анализа представляет собой совокупность музыковедческого, музыкально-исполнительского и профессионально-педагогического компонентов, освоение которых соответствует цели фортепианной подготовки студентов-бакалавров из Китайской Народной Республики. Изучение методики комплексного анализа в классе фортепиано можно представить в виде следующих последовательных действий:

- а) определение интонационных особенностей и формы музыкального произведения в единстве структуры и содержания;
- б) установление смысловых связей между общей структурой сочинения и отдельных его частей;
- в) определение исполнительских задач и составление плана работы над произведением в соответствии с выявленными формообразующими и содержательными особенностями музыки;
- г) выявление педагогического потенциала изучаемого фортепианного произведения в разных контекстах (урок музыки в общеобразовательной школе, урок фортепиано в условиях дополнительного образования и др.).

Библиография

1. Аврамкова, И. С. Музыкально-педагогическое образование в контексте культуры XXI века / И. С. Аврамкова // Методологические проблемы современного музыкального образования: материалы международной научно-практической конференции 11–13 апреля 2011 года. СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2012. С. 3–5.
2. Арчажникова, Л. Г. Профессия – учитель музыки: кн. Для учителя / Л. Г. Арчажникова. М.: Просвещение, 1984. 111 с.
3. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс: кн. 1–2 / Б. В. Асафьев. Л.: Музгиз, 1963. 378 с.
4. Йофис, Б. Р. Анализ музыкального текста: исследовательский и педагогический аспекты [Текст] / Б.Р. Йофис // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – 2018. – №4 (24). С. 70–84.
5. Коган, Г. М. Работа пианиста / Г. М. Коган. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 200 с.
6. Корноухов, М. Д. Нотный текст как интерпретационно-смысловая структура музыкального произведения: монография / М. Д. Корноухов. Великий Новгород: «Кириллица», 2011. 116 с.
7. Корноухов, М. Д. Интерпретация музыкальных произведений – от теории к практике / М. Д. Корноухов // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2016. № 3 (15). С. 81–96.
8. Кременштейн, Б. Л. Педагогика Г. Г. Нейгауза / Б. Л. Кременштейн. М.: Музыка, 1984. 89 с.
9. Мазель, Л. А. Строчение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 536 с.
10. Мейлах, Б. С. О подходах к упорядочению литературоведческой и искусствоведческой терминологии / Б. С. Мейлах // Психология процессов художественного творчества. Л.: Наука, 1980. С. 220–229.
11. Музыкальная энциклопедия / главный редактор Ю. В. Келдыш. Т. 1–6. М.: Советская энциклопедия, 1973–1982.
12. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. 319 с.

13. Ройтерштейн, М. И. Основы музыкального анализа / М. И. Ройтерштейн. СПб.: Планета музыки, 2020. 116 с.

14. Способин, И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. М.: Музыка, 1984. 400 с.

15. Цыпин, Г. М. Развитие учащегося-музыканта в процессе обучения игре на фортепиано / Г. М. Цыпин. М.: МПГУ им. В.И. Ленина, 1975. 106 с.

**THEORETICAL BASIS FOR A METHOD OF COMPLEX ANALYSIS OF MUSICAL
WORKS IN THE PIANO CLASS
(ON THE QUESTION OF THE MUSICAL AND EDUCATIONAL TRAINING
OF BACHELOR STUDENTS FROM THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA)**

DOI: 10.25629/HC.2021.12.23

Rapatskaya L.A., Yue Jing

Moscow Pedagogical State University

The Herzen State Pedagogical University of Russia

Abstract. Mastering the Russian tradition of training music teachers for general educational establishments is one of the priority tasks of training Chinese students in higher musical and pedagogical education. A special place in the legacy of Russian music education is occupied by music and music savages corresponding to various kinds of performing, pedagogical, musical and theoretical activities. The authors pay special attention to the study of the fundamental origins of Russian pedagogical science, which makes it possible to substantiate the sources and the main components of methods of complex analysis of musical works in the piano class. The content of the methodology consists of a set of musical, musical, and vocational-educational components, the development of which corresponds to the objective of the vocational training of students in music and education; Bachelors from the People's Republic of China at the Russian Pedagogical University.

Keywords: Musical and pedagogical education, Chinese undergraduate students, musical and theoretical, musical-performing and vocational-pedagogical direction of music analysis, complex analysis of musical productions, piano class.