

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.2.24>

Сунь Я

**"СЕМЬ ПЬЕС НА ТЕМЫ МОНГОЛЬСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН" САН ТОНА: ОПЫТ АНАЛИЗА**

В статье рассмотрены характерные особенности фортепианного произведения современного китайского композитора Сан Тона "Семь пьес на темы монгольских народных песен". Анализ выполнен в аспекте соотношения китайско-монгольского музыкального фольклора с приемами композиции западноевропейского музыкального искусства. Рассмотрена специфика претворения китайской народной музыки в фортепианном сочинении. Автор отмечает, что в этом произведении композитор впервые в истории китайской фортепианной музыки совмещает фольклор с диссонантной аккордикой, современными ладотональными системами и новой техникой композиции.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2019/2/24.html](http://www.gramota.net/materials/9/2019/2/24.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 2. С. 126-130. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2019/2/](http://www.gramota.net/materials/9/2019/2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

8. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30-39.
9. Народный театр на Дону / сост. В. Головачев, Б. Лащилин. Ростов н/Д: Ростовское областное книгоиздательство, 1947. 184 с.
10. Орджоникидзе Г. Фольклор в контексте интернациональных взаимосвязей культур // Музыкальная трибуна Азии: сборник статей. М.: Советский композитор, 1975. С. 42-48.
11. Рудиченко Т. С. Донская казачья песня в историческом развитии / отв. ред. О. А. Пашина. Ростов н/Д: Изд-во Рост. гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2004. 511 с.
12. Рудиченко Т. С. Европейская танцевальная музыка в быту сельского городского населения Дона // Старинная музыка сегодня: материалы науч.-практ. конф. / отв. ред. А. М. Цукер. Ростов н/Д: Изд-во Рост. гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2004. С. 182-192.
13. Рудиченко Т. С. Культурные традиции казаков в жизни городских казачьих обществ // Бытовая музыкальная культура: история и современность: тезисы докл. науч. конф. / отв. ред. А. М. Цукер. Ростов н/Д: Изд-во Рост. гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 1995. С. 71-74.
14. Рудиченко Т. С. Народные представления о пении и музыке и классификация казачьего фольклора // Фольклор: современность и традиция: материалы III Международной конференции памяти А. В. Рудневой. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2004. С. 184-192.
15. Рудиченко Т. С., Рыблова М. А. Трансформации культуры казачества Юга России в XX веке // Очерки истории и культуры казачества Юга России. Волгоград: Изд-во РАНХИГС, 2014. С. 516-536.
16. Словарь донских говоров Волгоградской области / авт.-сост. Р. И. Кудряшова, Е. В. Брыкина, В. И. Супрун; под ред. проф. Р. И. Кудряшовой. Изд-е 2-е, перераб. и доп. Волгоград: Издатель, 2011. 704 с.
17. Христиансен Л. Л. Работа с народными певцами // Вопросы вокальной педагогики. М.: Музыка, 1976. Вып. 5. С. 9-38.
18. Щуров В. М. Стилевые основы русской народной музыки. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1998. 464 с.

#### ON ADAPTATION OF THE UPPER DON COSSACKS' TRADITIONAL HERITAGE TO MODERN FORMS OF VOCAL-INSTRUMENTAL PERFORMANCE

**Mikhailova Alevtina Anatol'evna**, Doctor in Art Criticism, Associate Professor  
*Saratov State Conservatoire*  
*jareshko@mail.ru*

**Nikitenko Ol'ga Grigor'evna**, Associate Professor  
*Volgograd State Institute of Arts and Culture*  
*jareshko@mail.ru*

The article is devoted to the analysis of the Upper Don Cossacks' performing culture and the issues of traditional heritage adaptation and actualisation in modern sociocultural space. The authors consider the existence of various types of folk musical instruments in the Don Cossacks' culture and life, identify the ways of functioning and the role of instruments in the traditional Cossack rites and rituals, present the analysis of the being of "secondary" forms of folklore at the present stage, and reveal the problems of preserving the Upper Don Cossacks' song and instrumental tradition.

*Key words and phrases:* Upper Don Cossacks' song culture; dialect singing; tradition; adaptation; instrumental culture; accordion; violin; bells; drum; dances; sound ideal.

УДК 7; 78.08

Дата поступления рукописи: 08.12.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.2.24>

*В статье рассмотрены характерные особенности фортепианного произведения современного китайского композитора Сан Тона «Семь пьес на темы монгольских народных песен». Анализ выполнен в аспекте соотношения китайско-монгольского музыкального фольклора с приемами композиции западноевропейского музыкального искусства. Рассмотрена специфика претворения китайской народной музыки в фортепианном сочинении. Автор отмечает, что в этом произведении композитор впервые в истории китайской фортепианной музыки совмещает фольклор с диссонантной аккордикой, современными ладотональными системами и новой техникой композиции.*

*Ключевые слова и фразы:* Сан Тон; монгольская песня; народная песенность; пентатоника; фольклорные прообразы; сюита; китайская музыка; современная гармония; цикл; техника композиции XX века.

**Сунь Я**

*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург*  
*abdullina\_galina@mail.ru*

#### «СЕМЬ ПЬЕС НА ТЕМЫ МОНГОЛЬСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН» САН ТОНА: ОПЫТ АНАЛИЗА

Фортепианные сочинения китайских композиторов вносят значительный вклад в музыкальную культуру, обогащая образный строй, обновляя ладовую и метроритмическую сферы, расширяя выразительные возможности

инструмента. Однако фортепианная музыка Китая еще не исследована в полной мере – в этом актуальность настоящей работы. Цель статьи заключается в выявлении связей национальных традиций с современными идеями и композиционными техниками. Задачи направлены на раскрытие некоторых особенностей фортепианной музыки композитора и специфики сопряжения в данном произведении народных напевов с современными новациями. Новизна заключается в том, что впервые на русском языке рассмотрены некоторые черты стиля китайского композитора Сан Тона и выполнен подробный анализ его сочинения «Семь пьес на темы монгольских народных песен» с точки зрения сопряжения в нем китайско-монгольского музыкального фольклора с приемами композиции западноевропейского музыкального искусства. Практическая значимость статьи состоит в том, что результаты выполненного анализа могут быть использованы в дальнейших исследованиях по китайской фортепианной музыке, в лекционных курсах по инструментальной музыке различных национальных музыкальных школ.

Исследователи отмечают, что основные тенденции современной китайской фортепианной музыки связаны «с сохранением, трансформацией и развитием музыкального фольклора Китая, что в полной мере проявляется в произведениях для фортепиано Сан Тона» [2, с. 96]. В фортепианных произведениях современного Китая интересно и своеобразно претворяются народно-песенные интонации и тематизм, традиции национального инструментального исполнительства. В фортепианных произведениях китайских композиторов «регистры часто играют интересными красками и напоминают звучание традиционных китайских инструментов, а некоторая “зрелищность” и “мелькание масок” отсылают к театральным жанрам» [8, с. 150].

В то же время большое влияние на развитие в стране фортепианного искусства оказывают и западноевропейские традиции, что значительно расширяет сферу средств его выразительности и обогащает музыкально-звучное пространство. Влияние Запада проявляется в том, что композиторы все чаще используют новые, необычные для китайской музыки элементы и принципы развития материала. Их творчество впитывает в себя особенности музыкальной культуры европейских национальных школ и стилевых направлений.

Сан Тон (1923-2018) – талантливый композитор, пианист и общественный деятель китайской музыкальной культуры. Еще в ранней юности музыкант начал заниматься самообразованием и самостоятельно изучил основы гармонии и композиции по учебнику Н. А. Римского-Корсакова «Практический учебник гармонии». Его первыми композициями становятся «ноктюрны в стиле утонченной музыки Ф. Шопена, а также песни на основе древней поэзии байхуа» [1, с. 36]. В студенческие годы он начинает смело применять нетрадиционные для китайской музыки методы композиции и создает ставшее популярным фортепианное произведение «В далеком месте» (1941). В этом сочинении – не только имитация западной классической музыки, здесь впервые новые гармонические сочетания вплетены в напевы китайских народных песен. Это послужило формированию «особой творческой концепции, которая была продолжена и другими композиторами» [9, с. 96].

После основания китайского государства в 1949 году материалом для музыкального творчества становятся народные песни и танцы многочисленных провинций Китая, которые подвергаются композиторами значительной художественной обработке и в итоге превращаются в завершенные фортепианные сюиты и вариации. В этих произведениях отражается специфический характер китайской народной музыки с сохранением ее интонационных и ритмических особенностей. Многие авторы пишут [6], что «огромную роль в творчестве китайских композиторов играет народно-песенная интонационность» [10, с. 107]. Содержание большинства произведений связано с описанием активной и радостной жизни китайского народа. В этот период творчества Сан Тон достиг значительных успехов «в области совмещения элементов традиционной китайской музыки с западными техниками композиции, что подняло китайскую фортепианную музыку на новый уровень» [7, с. 298].

В 1953 году композитор создает одно из своих выдающихся сочинений, оказавшее влияние на развитие китайской фортепианной музыки, – «Семь пьес на темы монгольских народных песен». Каждая из частей этого цикла обладает индивидуальным характером, настроением и имеет программное название. Во всех пьесах тонко и глубоко автор показывает чувства и переживания людей, а также сценки из жизни китайского народа. В произведении «используются почти все разновидности пентатоники, образующие традиционные лады китайской народной музыки» [3, с. 47]. Однако композитор тонко включает в пентатоническую основу «песен» европейский мажоро-минор и диссонансирующие интервальные и аккордовые сочетания, придающие ему современное звучание. Структура произведения формируется следующими разделами:

1. «Погребальная песнь». Andante (as-moll).
2. «Дружба». Танец. Allegretto moderato (h-moll).
3. «Госка о родном крае». Песня. Moderato tranquillo (d-moll).
4. «Степная серенада». Песня. Moderato (b-moll).
5. «Детский танец». Allegro (E-dur).
6. «Скорбь». Песня. Lento rubato (d-moll).
7. «Танец». Moderato piu lento (e-moll).

Цикл открывается печально-скорбной «Погребальной песнью» (см. Нотный пример 1), написанной в мрачной тональности as-moll, где ладовая система характеризуется переменными опорами as и es. В основе мелодического развития лежат варианты пятиступенного мотива (ges-as-b-des-es), образованные одной из разновидностей пентатоники. В гармонии часто встречаются драматичный по звучанию малый минорный септаккорд с побочными тонами и нетерцовый аккордовый комплекс из трех кварт (es-as-des, b-es-as). Особенность метроритмической организации проявляется в интенсивной метрической переменности и использовании несимметричных размеров (9/4, 10/4, 14/4, 7/4 и др.), что является характерной чертой монгольской народной музыки.

## Нотный пример 1. «Погребальная песнь»

Трагическое содержание пьесы подчеркивается появлением в 8-м такте скорбно звучащего хора. Форму пьесы можно определить как строфическую, включающую основные темы: А В А1 В. Эта миниатюра представляет собой трагический монолог с интонациями плача и погребального хора.

Вторая часть цикла под названием «Дружба» – легкая пьеса в темпе *Allegretto moderato* с песенно-танцевальной мелодией и гомофонной фактурой, резко контрастирующая первой. Фольклорные прообразы темы подчеркивает натуральный лад (h-moll), а четкий регулярный ритм и размер 2/4 придают ей черты маршевости. Миниатюра написана в трехчастной форме с явными признаками периодичности и квадратности. В среднем разделе варианты основной темы звучат в тональностях h-moll, As-dur, fis-moll. Реприза динамизирована простыми средствами: мелодия звучит в разных регистрах, меняясь местами с сопровождением, в басу возникают октавные и аккордовые удвоения.

Третья часть цикла «Тоска о родном крае» идет в мерном и спокойном движении и своим характером перекликается с трагической первой частью. Натуральный d-moll здесь так же, как и в первой пьесе, сочетается с пентатоническим звукорядом (g-b-c-d-f). Сочинение построено по полифоническому принципу: к одногласной теме, начиная с 5-го такта, постепенно подключаются другие голоса, и вся полимелодическая фактура насыщается юющими подголосками. В заключении появляются аккорды терцовой структуры, квартовые созвучия (т. 16, т. 18), а также комплексы, состоящие из секунд и терций (трихорд), что напоминает «застывшую в вертикаль основную песенную мелодию» [5, с. 428]. Форма произведения строфическая с вступлением и заключением, общее настроение – скорбное и печально-просветленное, чему способствуют выразительные ходы мелодии на восходящую сексту, интонационно связанные с романсовыми лирическими прообразами.

Четвертая часть под названием «Степная серенада» представляет собой протяжную и печальную лирическую песню в параллельно-переменном ладу (b-moll – Des-dur). Она написана в трехчастной форме с динамической репризой и чертами тонально-мелодического варьирования: А (4+4) – А1 (4+4) – А2 (4+4), где А1 – средний раздел, построенный на развитии основной темы в тональности e-moll, а А2 – варьированная реприза, в которой, как отмечают исследователи [10, с. 14], имеется влияние традиций русского музыкального искусства, в частности, оркестрового сочинения «Восемь русских народных песен» А. Лядова. В гармонии в основном используются трезвучия, однако присутствуют и квартовые созвучия (т. 14), а также мягко звучащие диссонантные аккордовые комплексы с побочными тонами, в репризе появляются полифункциональные сочетания.

Пятая часть цикла «Детский танец» идет в подвижном темпе и своей полетностью и легкостью создаёт яркий контраст к предыдущей части. Тональность E-dur противопоставлена предшествующей мрачной «бемольной» сфере. В простой и незамысловатой песне воплощается беззаботный мир детства и радости. В интонационной основе пьесы вырисовывается пентатоническая структура (e-fis-gis-h-cis). Безыскусность мелодии оживляется метрической переменностью с чередованием двухдольного и трехдольного размеров, что создает настроение легкости и игривости. Необычность музыке придает несимметричное строение семитактового периода, состоящего из двух предложений, который при повторении содержит уже девять тактов. В этой пьесе наблюдается простая гомофонная фактура в элементарном гармоническом оформлении: чередование аккордов тоники и доминанты с пропущенным терцовым тоном.

Шестая часть «Скорбь» (см. Нотный пример 2) по своему эмоциональному строю и содержанию вновь напоминает настроение первой части цикла. Это трагический монолог в тональности d-moll. Импрозвизионно-речитативный характер связан со свободным темпом (*Lento rubato*) и переменным метром (5/4, 2/4, 3/4). В ритмическом рисунке основного мотива явно возникают ассоциации с темой судьбы из Пятой симфонии Л. ван Бетховена.

Сочетание интонаций нисходящей и восходящей кварт неувлимо напоминает также вступление к его Девятой симфонии. Многие особенности этой части – фанфарность, декламационность, героическая лирика – связаны с тематизмом немецкого композитора. Даже основная тема состоит из двух контрастных элементов: активного фанфарного в нижнем голосе и жалобного «ламенто» в верхнем. Контраст интонаций подчеркивается и ладовыми средствами. Так, в нижнем пласте фактуры используется натуральный минор, и тема строится на основе бесполутонового четырехступенного звукоряда (d-e-g-a), что связано с китайскими фольклорными

истоками. Однако в верхнем пласте, наоборот, появляются полутоновые мотивы, ощущаются напряжение и неустойчивость, часто возникает вводнотоновость, идущая от европейской традиции мажоро-минора. В 5-м такте звучит трезвучие II низкой ступени («неаполитанская гармония»), зачастую обладающее (например, у венских классиков) трагической символикой. Далее (такты 8-11) вновь появляется гармоническая VII ступень, что «невероятно для китайской и монгольской музыки, которая к тому же звучит в сочетании с тонической терцией, образуя романтическую гармонию доминанты с секстой, усиливающую драматическое восприятие произведения» [4, с. 101]. Кульминация (т. 11) также отмечена напряженными аккордами доминантовой группы – доминантой с секстой и доминантовым нонаккордом. Возможно, что прообразом данной части цикла, кроме прямых аллюзий на музыку Бетховена, послужила и прелюдия № 4 e-moll Ф. Шопена, с которой имеют общие черты в образной сфере и структуре, гармонии и фактуре (повторяющиеся терции и секстакорды в верхнем голосе). Форма данной части цикла представляет собой дважды повторенный период. Второй период более динамичный вследствие того, что тема звучит в верхнем регистре с усилением интонации нисходящей малой секунды. Этот «ламентозный» мотив ритмически дробится и повторяется настойчиво и экспрессивно шестнадцатыми длительностями, однако в коде происходит умиротворение и успокоение.

#### Нотный пример 2. «Скорь»

Последняя часть «Танец» представляет собой легкий двухдольный танец в умеренном темпе с квадратными четырехтактовыми построениями. В натуральном ладу (e-moll) опять подчеркивается пентатонический звукоряд e-g-a-h-d. В пьесе две интонационно близкие сферы, написана она в трехчастной форме с сокращенной репризой. В среднем разделе усиливается опора на тон «h», условно тяготеющий к доминантовой гармонии.

Итак, цикл «Семь пьес на монгольские народные темы» основан на чередовании разнохарактерных песенных и танцевальных разделов, темпов, тональностей, метроритмов. В произведении используются подлинные монгольские мелодии, при обработке которых автор применяет принципы вариационного развития, а также фактурное и ладовое строение, характерные для народной музыки. Следует отметить, что и другие произведения композитора подтверждают все отмеченные положения. Например, в цикле «Девять фортепианных пьес на темы народных песен» представлены аранжировки народных песен из девяти различных регионов Китая, однако их сопряжение с диссонирующими аккордами и элементами додекафонии сообщает произведению современное звучание. Пьеса ярко отражает стиль новой эпохи и является образцом нового творческого подхода. Таким образом, Сан Тон осуществляет модернизацию композиторской техники и значительно обогащает выразительную сферу своих сочинений, применяя новые гармонические краски и усложняя ладовую организацию. Фортепианные циклы Сан Тона играют важную роль в становлении и развитии современной музыки Китая, являются новым этапом в китайском фортепианном искусстве.

#### Список источников

1. **Бянь Мэн.** Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1994. 104 с.
2. **Ван Ин.** Национальные традиции в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков. СПб.: Ut, 2008. 184 с.
3. **У Ген Ир.** Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония). СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. 344 с.
4. **卞萌.** 中国钢琴文化的形成与发展. 北京: “华乐”出版社, 1996 年. 181 页 (Бянь Мэн. Формирование и развитие фортепианной культуры Китая. Пекин: Хуа Лэ, 1996. 181 с.).
5. **王安国.** 上个世纪的回忆. 上海: “上海音乐”出版社, 2005 年. 564 页 (Ван Аньго. Воспоминания о прошлом столетии. Шанхай: Шанхайская музыка, 2005. 564 с.).
6. **王安国.** 调和创新问题在我们时代的音乐作品 // 中央音乐学院的学报. 1985 年. 第 2 号. 14-18 页 (Ван Аньго. Проблемы гармонических инноваций в китайских музыкальных произведениях нашего времени // Вестник Центральной консерватории. 1985. № 2. С. 14-18).
7. **汪毓和.** 中国现代音乐史. 北京: “民间音乐”出版社, 1994 年. 378 页 (Ван Юйхэ. История современной китайской музыки. Пекин: Народная музыка, 1994. 378 с.).

8. 汪毓和. 中国现代与近代音乐史. 北京: “华文”出版社, 1991 年. 277 页 (Ван Юйхэ. Новая и новейшая история музыки Китая. Пекин: Хуа-вэнь, 1991. 277 с.).
9. 连茂群. 中国新时代的音乐. 上海: “上海音乐”出版社, 2004 年. 256 页 (Лян Маочунь. Музыка Китая Нового Времени. Шанхай: Шанхайская музыка, 2004. 256 с.).
10. 桑桐. 文章集. 上海: “上海音乐”出版社, 2002 年. 402 页 (Сан Тон. Сборник статей. Шанхай: Шанхайская музыка, 2002. 402 с.).

**SANG TONG’S “SEVEN PIECES ON THE THEMES OF THE MONGOLIAN FOLK SONGS”:  
ATTEMPT OF ANALYSIS**

**Sun Ya**

*Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg  
abdullina\_galina@mail.ru*

The article describes the characteristic features of the piano work by the modern Chinese composer Sang Tong “Seven Pieces on the Themes of the Mongolian Folk Songs”. The analysis is performed in the aspect of the correlation of the Sino-Mongolian musical folklore with the composition techniques of the Western European musical art. The specificity of the implementation of the Chinese folk music in a piano composition is considered. The author notes that in this work, for the first time in the history of the Chinese piano music, the composer combines folklore with dissonant chords, modern mode-tonal systems and a new composition technique.

*Key words and phrases:* Sang Tong; Mongolian song; folk melodiousness; pentatonic scale; folklore prototypes; suite; Chinese music; modern harmony; cycle; composition technique of the XX century.

УДК 7; 18:7.01

Дата поступления рукописи: 25.11.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.2.25>

*Цель статьи и ее новизна заключаются в том, что впервые в отечественном музыковедении рассматриваются исторические параллели и точки пересечения творческого пути, эстетики и стиля Сергея Прокофьева с китайской фортепианной музыкой XX – начала XXI века. Актуальность предложенного материала обусловлена, с одной стороны, потребностью «расширить горизонты» исследования влияния Прокофьева на мировые музыкальные процессы, с другой – назревшей необходимостью обобщить опыт, отражающий эволюцию китайской фортепианной музыки за последнее столетие. В работе представлены результаты изучения исторических параллелей между творчеством Прокофьева и китайской фортепианной школой, а также широкая панорама длительного и плодотворного взаимодействия русской и китайской культур на разных временных этапах. Каждый из них отличается как особым форматом, так и спецификой эстетико-стилевых характеристик.*

*Ключевые слова и фразы:* Сергей Прокофьев; русские музыканты в Китае; китайское фортепианное искусство; музыка XX века; китайские студенты в России.

**Цюй Ва**, к. искусствоведения

*Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки  
quwa2009@yandex.ru*

**ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВЛИЯНИЯ ТВОРЧЕСТВА СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА  
НА КИТАЙСКУЮ ФОРТЕПИАННУЮ МУЗЫКУ XX ВЕКА**

Прокофьевские юбилейные события завершились. В «наступившей тишине» все чаще возникает потребность серьезно и неторопливо осмыслить то многое, что осталось за пределами торжеств. Цель настоящей статьи – сформировать исторический взгляд на причудливое сплетение разнообразных нитей, протянувшихся от гения Прокофьева к далекому и близкому Китаю.

Главная проблема обусловлена поставленной целью и состоит в том, что Сергей Прокофьев, активно гастролируя в 20-30-е годы XX в., ни разу не посетил Китай (в отличие от многих своих современников и друзей – Ф. И. Шаляпина, Б. С. Захарова, А. Н. Черепнина, представивших в разных странах первую волну русской эмиграции). Однако ведущие китайские пианисты и композиторы XX столетия часто писали о том мощном влиянии, которое оказало на них именно прокофьевское творчество (наряду с сочинениями М. П. Мусоргского [6] и Н. А. Римского-Корсакова). Важно, что и сама фортепианная музыка современного Китая в совокупности с анализом концертных программ и записей крупнейших пианистов – убедительное подтверждение сказанного. Для решения заявленной проблемы необходимым представляется, прежде всего, рассмотреть историю реализованных в китайском фортепианном искусстве XX века возможностей и стимулов, воспринятых от Прокофьева и ставших неотъемлемой частью пианизма современного Китая. Актуальность сказанного заключается в первую очередь в отсутствии русскоязычных исследовательских работ