

RU

## Приемы имитации звучания народных музыкальных инструментов в фортепианных произведениях композиторов Китая

Жун Янь

**Аннотация.** Цель исследования - раскрыть и научно обосновать исполнительскую специфику приемов имитации звучания народных музыкальных инструментов в фортепианных произведениях китайских композиторов XX в. Рассматриваются примеры воплощения звучания традиционных музыкальных инструментов в пьесах Чжу Ванхуа, Ли Инхая, Хэ Лутина, Чжао Сяошэна, Ван Цзяньчжона и Цзян Цзусиня. Научная новизна работы заключается в выявлении нехарактерных для западной фортепианной школы технических исполнительских приемов, целесообразность использования которых логично обосновывается автором. Полученные результаты показали необходимость обращения пианистов, интерпретирующих китайские фортепианные произведения, к исконной музыкальной культуре этой страны, а также важность глубокого изучения исполнителями особенностей конструкций, специфики звучания народных инструментов Китая и техники звукоизвлечения на этих инструментах.

EN

## Folk Instrument Sound Imitation in Chinese Piano Works

Rong Yan

**Abstract.** The research objective is as follows: to reveal the specificity of folk instrument sound imitation in Chinese piano works of the XX century. The paper provides the examples of folk instrument sound imitation in piano works by Chu Wanghua, Li Ying Hai, He Luting, Zhao Xiaosheng, Wang Jianzhong and Jiang Zuxin. Scientific originality of the study involves identifying untypical for Western piano school performing techniques the relevance of which is justified theoretically. The conducted research allows drawing the following conclusions: to perform Chinese piano works, pianists should study Chinese musical culture, should acquire a sufficient knowledge on Chinese folk instruments (specificity of construction, sound, sound extraction techniques).

### Введение

В процессе формирования и развития китайской фортепианной музыки значительную роль сыграли многочисленные переложения и обработки традиционных мелодий – как песенных, так и инструментальных. Китайским композиторам, работающим в жанре аранжировки, удалось достичь высокого художественного уровня, и это не случайно: мы можем наблюдать примеры не просто фортепианных версий популярных национальных мотивов, но творческое преломление фольклорных композиций сквозь призму достижений современного музыкального искусства.

Как справедливо отмечает в своей статье Тянь Ся, «прошло сто лет с момента появления пианино в Китае. Как только этот западный “импортный продукт” появился, он испытал на себе процесс национализации и трансформации. От “Флейты пикколо пастушка” Хэ Лутина в 1934 году до “Желтой реки” – фортепианного концерта Инь Чэнцзуна, а также большого количества фортепианных произведений с “китайским колоритом” с широким спектром музыкальных инструментов» [9, с. 36].

Национальное своеобразие пьес китайских авторов XX века особенно ярко проявляется в использовании приема имитации голосов традиционных музыкальных инструментов. Таким образом, синтезирование особенностей звучания старинных китайских духовых, струнных, щипковых и ударных инструментов со спецификой тембральных возможностей фортепиано, техникой исполнения на этом инструменте позволяет нам рассматривать прием имитации звучания старинных инструментов как способ интеграции национальных традиций в современную фортепианную музыку.

По словам П. В. Гайдай, «имитация в фортепианной фактуре звучания и приемов игры на национальных инструментах наряду с заимствованиями из песенного фольклора создает неповторимый самобытный облик

китайского фортепианного искусства, благодаря чему оно выходит за рамки собственно инструментального творчества и становится неотъемлемой частью китайской национальной культуры» [2, с. 63]. Между тем, исследования фортепианных сочинений XX века китайских авторов, опубликованные в настоящее время, недостаточно полно раскрывают особенности использования композиторами приема имитации звучания старинных музыкальных инструментов, что обуславливает актуальность данной статьи.

Для достижения указанной цели исследования был сформулирован ряд задач:

- рассмотреть некоторые традиционные инструменты Китая, обратившись к их истории, техническому устройству и особенностям звукоизвлечения;
- проанализировать характерные особенности использования приема имитации звучания старинных инструментов в фортепианном творчестве китайских композиторов XX в.;
- дать некоторые исполнительские рекомендации по работе над музыкальными произведениями, в которых китайскими композиторами употреблен прием имитации звучания старинных инструментов.

В статье применяются следующие методы исследования: изучение специальной литературы по теме статьи, анализ и обобщение исследовательского опыта специалистов в области фортепианной музыки Китая. Технологии исследования включили в себя комплексное изучение материала с помощью исторического и аналитического подходов.

Практическая значимость научного труда заключается в том, что его материалы могут быть использованы для дальнейших исследований в данном направлении, в научных работах, на семинарских занятиях и как лекционный материал учебных дисциплин «История зарубежной музыки», «История музыкальных произведений», «История фортепианного искусства», предметов, изучающих искусство стран Востока. В рамках учебной дисциплины «Основной специальный инструмент (фортепиано)» материалы исследования также могут оказаться полезными, так как дают возможность выявить и включить в учебный и концертный репертуар редко исполняемые и малознакомые российским музыкантам фортепианные произведения китайских композиторов, и, кроме того, некоторые приведенные в исследовании исполнительские рекомендации могут оказаться ценными для интерпретаторов, стремящихся наиболее убедительно воплотить особенности «китайского стиля» в своей игре.

Проблема системных связей китайской фортепианной музыки с национальными традициями рассматривается в ряде работ китайских авторов, таких как Ван Юйхэ, Вэй Тингэ, Дай Байшэн, Лян Маочунь, Цзюй Цихун, Бянь Мэн, Чэн Чжэн, Бо Хэ, Ван Бан Син, Ван Гуанзин, Ван Яньсу, Ли Хуанчжи, Ло Тянь Цюнь, Чжан Цзюнь Нян; статьях Ван Вэньли, Лю Фуаня, Лян Хайдуна, Чжао Сяошена; диссертационном исследовании Ван Ина. Несмотря на высокий интерес к данному вопросу, проблема использования исполнителями технических приемов, целесообразных для убедительного воплощения характерных особенностей звучания китайской фортепианной музыки, остается недостаточно раскрытой в имеющихся на сегодняшний день публикациях.

Теоретической базой исследования наряду с работой Ван Ина [1] стали труды П. В. Гайдай [2], Го Чжэнхана [3], Ли Юня [4], Сюй Цинлина [5], Хуан Шуая и С. И. Хватовой [6], Тянь Ся [9].

## Основная часть

Среди богатого многообразия народных инструментов Китая нами были выделены те, к имитации звучания которых особенно часто обращались китайские авторы. Это такие инструменты, как:

*Сяо* – китайская продольная флейта. Изготавливается из специальным образом подготовленного и обработанного бамбука. Благодаря своему мягкому тембру, отличающемуся теплотой, стала одним из наиболее известных и популярных древних инструментов Китая. Нежность звука в высоком регистре и завораживающая проникновенная глубина в низком позволяют безошибочно определить звучание сяо.

Если сяо благодаря своему «интимному» звучанию особенно выразительно воплощает картины природы и глубокий внутренний мир человека, то другая китайская флейта – поперечная *ди* – благодаря множественности интонационных оттенков демонстрирует разнообразие человеческих чувств и настроений – от лиричных до ликующих и торжественных.

*Сона* – китайский язычковый музыкальный инструмент. Звучание соны отличает резкость, пронзительность, громкость. Особенно широкое распространение сона получила в северном Китае, и по сей день инструмент можно услышать в сопровождении свадебных и похоронных церемоний.

*Шэн*, или «губной орган» – один из наиболее древних традиционных музыкальных инструментов Китая. Название инструмент получил благодаря устройству, отдаленно схожему с органом: деревянный или выполненный из меди корпус с мундштуком соединен с бамбуковыми либо тростниковыми трубками различной длины. Особенность, отличающая шэн от прочих традиционных духовых инструментов Китая, заключена в возможности одновременного воспроизводства нескольких звуков в достаточно широком диапазоне. Как сообщает А. Штукин, «шэн – духовой язычковый музыкальный инструмент, состоящий из многочисленных бамбуковых трубок, вставленных в тыкву» [7, с. 320].

*Пина* – традиционный щипковый музыкальный инструмент Китая, имеющий четыре струны, первые обнаруженные упоминания о котором относятся к III веку. Исполнителям фортепианных произведений, в которых имитируется звучание пипы, необходимо обратиться прежде всего к самому названию этого родственного людне инструмента: оно связано с техникой игры, где «пи» обозначает движение пальцев вниз по струнам, а «па» – возвратное движение вверх.

Чжэн, или гучжэн – традиционный китайский инструмент, принадлежащий к семейству цитры, игра на котором была доступна в том числе и простому народу. На чжэне играют различными способами, но, как правило, левой рукой регулируют натяжение струны, а правой цепляют за нее, благодаря чему возникает звук.

В числе наиболее популярных струнных смычковых традиционных инструментов Китая следует назвать эрху (оригинальную двухструнную скрипку с металлическими струнами) и баньху. Тембр эрху не похож на звучание классической скрипки – он проникновенен, бархатист, что придает созвучность с человеческим голосом, а игра на эрху в высоком регистре напоминает фальцетное пение, характерное для исполнительской традиции Китая. Именно поэтому среди наиболее распространенных приемов игры на эрху особенное место занимают портаменто (хуа инь) и легато (лиен цзоу).

Гуцинь – китайский щипковый инструмент, в палитре которого более ста обертонов. Гуцинь, известный также как «яоцинь», «юйцинь», «цисяньцинь», – древнейший щипковый китайский инструмент, созданный, согласно распространенной версии, в 1121-255 гг. до н.э. Традиционно на гуцине исполнялись культовые мелодии, согласно преданию, игра на инструменте способствовала защите от вражеских нашествий. Одно из наиболее известных произведений для циня – созданная в эпоху Хань (206 г. до н.э. – 221 г. н.э.), пьеса «Гуанлинсань». Инструмент с трехтысячелетней историей стал одной из важнейших составляющих китайской музыкальной традиции.

Имитация приемов исполнения на сяо обнаруживается в применении протяженных мелодий, изобилующих короткими форшлагами. В качестве одного из наиболее ярких примеров имитации звучания сяо в фортепианной музыке следует назвать некоторые фрагменты из произведения Чжу Ванхуа «Напевание чжэна и сяо» (1961) (Илл. 1).



Иллюстрация 1. Фрагмент из произведения Чжу Ванхуа «Напевание чжэна и сяо» (1961)

Не менее фактурно звучит имитация сяо и в произведении Ли Инхая «Китайская флейта и барабан в сумерках» (1961). Двойные ноты, арпеджио и ломаные аккорды выразительно имитируют приемы игры на китайском барабане, пипе и гучжэне (традиционный щипковый инструмент). Выразительности добавляют используемые композитором арпеджиато и трели (Илл. 2).



Иллюстрация 2. Фрагмент из произведения Ли Инхая «Китайская флейта и барабан в сумерках» (1961)

Оригинальное название – «Сиянсяюгу» – полностью отражает композиторский замысел Ли Инхая. Это сочинение, так же как и пьеса Чжу Ванхуа, построено на инструментальном диалоге. Как отмечает в своем исследовании П. В. Гайдай, «в названии произведения так же, как и в предыдущем случае («Напевание чжэна и сяо», прим. автора), присутствуют наименования народных инструментов сяо (флейта) и гу (барабан)» [2, с. 63].

Очень точными, на наш взгляд, являются слова Мина Сюэ: «В гармонии он (Ли Инхай) использовал четвертую и пятую ступень неопределенной гармонии, имитировал методы исполнения традиционных музыкальных инструментов, таких как пипа, гучжэн и сяо, с помощью техники исполнения на фортепиано и таким образом создал музыку, полную идиллического настроения и олицетворяющую эстетическую идеологию «единства неба и человека» в традиционной китайской культуре» («In the harmony, it employed fourth and fifth degree vague harmony, imitated the performing methods of traditional musical instruments like Pipa, Guzhen and Xiao by piano performing techniques, and thus made the music full of idyllic mood and represented the aesthetic ideology of «unity of heaven and man» in Chinese traditional culture») [8, p. 134].

Звучание поперечной флейты ди характеризуют выраженное проведение мелодической линии, четкость артикуляции, богатые возможности нюансировки. Среди распространенных приемов игры на ди – трели, глиссандо, форшлага, репетиция, портаменто. Эффектность данных приемов, их особенная выразительность способствовали созданию композиторами ярких фрагментов имитации звучания ди в фортепианной музыке: пьесе Хэ Лутина «Флейта пикколо пастушка» (1934), некоторых эпизодах из цикла «Шесть концертных этюдов» Чжао Сяошэна (Илл. 3).

В пьесе «Сто птиц воспевают Феникса» (1973) Ван Цзяньчжона заключено множество иллюстративных эффектов. Для их понимания необходимо затронуть вопрос образного содержания произведения. «Сто птиц воспевают Феникса» – традиционная мелодия для соны, сопровождающая свадебную процессию. Звучание соны имитирует щебетание и пение птиц, окружающих невесту и прославляющих ее красоту и непорочность.



Иллюстрация 3. Фрагмент из цикла «Шесть концертных этюдов» Чжао Сяошэна

В своей фортепианной аранжировке Ван Цзяньчжон использовал как подражание голосам кукушки, фазана, иволги, так и приемы имитации игры на соне, применяя репетиции (джен инь) (Илл. 4).



Иллюстрация 4. Фрагмент из пьесы «Сто птиц воспевают Феникса» в аранжировке Ван Цзяньчжона (1973)

Форшлаг (и инь) сообщают звучанию легкость, подвижность (Илл. 5).



Иллюстрация 5. Фрагмент из пьесы «Сто птиц воспевают Феникса» в аранжировке Ван Цзяньчжона (1973)

Интересно используются композитором имитации характерных для сони трелей (чань инь): трель прописана в виде своеобразного тремоло, что позволяет «захватить» больший диапазон, благодаря чему возникает эффект яркого, резкого звучания сони (Илл. 6).



Иллюстрация 6. Фрагмент из пьесы «Сто птиц воспевают Феникса» в аранжировке Ван Цзяньчжона (1973)

Имитация таких приемов, как «рычащий язычок» (хуаше инь) и мордент (по инь), также заслуживает отдельного внимания. В традиционной мелодии для сони «Сто птиц воспевают Феникса» это звукоподражательные приемы, изображающие стрекот цикад и щебетание птиц. Ван Цзяньчжон же в своей аранжировке одновременно охватывает имитацию звучания как живой природы, так и самого инструмента сони (Илл. 7).



Иллюстрация 7. Фрагмент из пьесы «Сто птиц воспевают Феникса» в аранжировке Ван Цзяньчжона (1973)

Цзян Цзусинь в своей пьесе «Ярмарка при храме» (1955), имитируя приемы игры на шэне, использует октавные и кварто-квинтовые ходы (Илл. 8).



Иллюстрация 8. Фрагмент из пьесы «Ярмарка при храме» (1955) Цзян Цзусиня

В произведении «Китайская флейта и барабан в сумерках» Ли Инхай применяет так называемый аккорд пипы, характерный для звучания этого музыкального инструмента, в соответствии с особенностями его наиболее часто используемой аккордовой структуры. Имитация обертона при игре на пипе добавляет звучанию произведения мелодичности и естественности (Илл. 9).



Иллюстрация 9. Фрагмент из произведения Ли Инхая «Китайская флейта и барабан в сумерках»

Однако звучание пипы в данном произведении имитируется и иным способом – при помощи серии восходящих секвенций, подражающих технике игры на пипе – «постукиванию» и «уколу» (Илл. 10).



Иллюстрация 10. Фрагмент из произведения Ли Инхая «Китайская флейта и барабан в сумерках»

Сюй Цинлин отмечает: «В тексте фортепианной пьесы «Сяо и барабаны в сумерках» встречается большое количество трелей, служащих для передачи исполнительских техник пипы, таких как «качение» и «колесо». При «качении» струны пипы последовательно, равномерно, но быстро приводятся в движение пальцами. При технике «колесо» сначала мизинец, безымянный, средний и указательный пальцы правой руки сдергивают струны влево, а затем большой палец вправо» [5, с. 40].

Одним из наиболее ярких и исключительно красивых приемов игры на чжэне является поочередный перебор струн в нисходящем движении, благодаря чему мелодия становится особенно выразительной, звуки «переливаются» под рукой играющего. В фортепианных произведениях этот прием имитируется при помощи арпеджио, глissандо и пассажей. Приемы имитации звучания чжэна мы можем обнаружить в пьесе Ван Цзяньчжона «Вышивание на золотом полотне» (Илл. 11), «Реке Люян» Ван Цзяньчжона (Илл. 12) и произведениях других авторов.

Баньху – высокий, звонкий инструмент, в произведениях для фортепиано его звучание имитируется, как правило, при помощи форшлага (и инь). В качестве ярчайшего примера приемов имитации звучания баньху отметим фрагмент произведения Чжу Ванхуа «Освобожденные дни» (Илл. 13).



Иллюстрация 11. Фрагмент из пьесы Ван Цзяньчжона «Вышивание на золотом полотне»



Иллюстрация 12. Фрагмент из произведения «Река Люян» Ван Цзяньчжона



Иллюстрация 13. Фрагмент из произведения Чжу Ванхуа «Освобожденные дни»

Достаточно часто китайские авторы прибегают к использованию приема имитации звучания гуцзиня в своих произведениях. Такие фрагменты мы можем обнаружить в творчестве Ли Инхя («Китайская флейта и барабан в сумерках», популярнейшем у китайских слушателей произведении «Три вариации на тему “Янгуань”»), Чжоу Вэнчжона («Три раза расцветают цветы муме», «Листья ивы зеленые») и других.

Использование музыкантами Китая приема имитации звучания народных инструментов в фортепианной музыке естественным образом влечет за собой определенные сложности для западных исполнителей, что неудивительно, так как здесь перед пианистом встает сложная задача: узнать тембровые особенности или исполнительские эффекты традиционного инструмента, звучание которого имитируется композитором. Невозможно не согласиться с мнением Ли Юня в том, что «понимание внутреннего содержания мелодии играет очень важную роль в музыкальном творчестве» [4, с. 12].

Так, звук, воспроизводимый сяо, долгий и тусклый, звук щипкового гучжэна высок и чист, пипа – громкий инструмент, и данные характеристики исполнители должны непременно учитывать. Имитируя технику игры на гучжэне, пианисты Китая используют вращающееся движение запястья, основное усилие передавая пальцам и добавляя протяжности звучанию при помощи педализации, легкие прикосновения к клавиатуре инструмента позволяют извлекать плавный, неяркий звук, подобный звучанию сяо.

Прием имитации гуцзиня – отдельная сложность для исполнителей-пианистов. Ван Ин пишет по этому поводу, что «принципы звукоизвлечения на фортепиано (удар по струне) и цине (щипок) различаются, отсюда и некоторые естественные сложности в имитации приемов игры на цине. Основную исполнительскую трудность для пианиста представляет подражание таким темброво-акустическим особенностям циня, как максимально продолженное звучание, вызванное долгим колебанием струны, или, напротив, внезапное его прекращение, которого легко добиться на цине, “успокоив” вибрацию ладонью» [1, с. 89]. Прием скольжения по струне (цзоу инь) в фортепианной игре соответствует легкому форшлагу, утяжеление исполнения способно заметно снизить аутентичность звучания.

Мин Сюэ в своей статье «Анализ исполнительских приемов фортепианной музыки в китайском стиле на примере адаптированной музыки для фортепиано “Китайская флейта и барабан в сумерках” Ли Инхя» [8] приводит ряд исполнительских рекомендаций, которые могут оказаться ценными для интерпретаторов, стремящихся наиболее убедительно воплотить звучание китайских народных инструментов в фортепианной музыке.

Среди рекомендаций можно выделить следующие: легкие прикосновения к клавишам для получения мягкого и туманного звука; толчок клавиши по горизонтали для производства глубокого звучания; соприкосновение с клавиатурой от дальнего конца клавиши к пианисту вытянутыми пальцами; быстрый удар кончиками пальцев вперед для чистого, короткого, но резонирующего звука; «дергающее» движение пальцев вперед по клавишам, воспроизводящее звук, характерный для «выщипывания» струнных народных инструментов; мягкое «потирание» клавиши после звука, аналогичное созданию эффекта вибрато при игре на струнных; выпрямление руки до кончиков пальцев в момент удара по клавиатуре; расслабление кончика пальца с одновременным мягким

касанием клавиши, «как стрекоза, скользящая по поверхности воды, производя изящный и элегантный звук» (“like a dragonfly skimming the surface of the water, producing graceful and elegant sound”) [Ibidem, p. 133]; мягкое касание клавиши пальцем, скользящее по поверхности и производящее серию звуков; толчок кончиком пальца по клавише, способствующий напряженному звучанию; круговое движение плоским пальцем по клавише, производящее звук, имитирующий тембр чжэна; постепенное замедление, утончение и затухание звука, похожее на звучание чжэна; быстрые, напряженные удары по клавише сомкнутыми 1, 2 и 3 пальцами и другие.

Перечисленные особенности самым непосредственным образом влияют и на характер педализации во фрагментах китайских фортепианных произведений с использованием приема имитации звучания старинных инструментов. Особенности китайской гармонии приводят к определенным трудностям применения правой демпферной педали, поэтому во избежание нечеткого и нечистого звука способы педализации должны отличаться от привычных европейским исполнителям.

Полный отказ от педали, без сомнения, может привести к сухому звучанию, лишенному столь свойственной традиционной китайской музыке певучести. Таким образом, для верного исполнения китайских фортепианных произведений необходимы прежде всего тщательный анализ музыкального текста, понимание возникающих приемов имитации старинных инструментов, знание их звучания и употребление техник, способствующих извлечению наиболее убедительного аутентичного звука. Одновременно исполнителю необходимо учитывать дыхание фразы и иные характеристики мелодии.

## Заключение

Подводя итог, мы можем отметить, что традиционные инструменты Китая, имеющие многовековую историю, обладают своим особенным тембром, звучание которого непривычно европейскому слушателю, что не в последнюю очередь связано с их техническим устройством и способами звукоизвлечения.

Авторы фортепианных произведений Китая, активно осваивая музыкальные достижения Запада в области композиции, эффективно используют их в своем творчестве, при этом значимое место отводится традиционным музыкальным моделям. Одно из важных мест в воплощении традиций музыкального искусства принадлежит использованию приемов имитации звучания старинных инструментов, благодаря чему композиторам удается наполнить пьесы многообразием образов, придать звучанию уникальность и ярко выраженный национальный колорит, мастерски соединяя древнейший и современный музыкальные языки. Китайская фортепианная школа XX века подарила миру плеяду великолепных музыкантов, чьи композиторские принципы остаются актуальными по сей день, а удивительные по силе воздействия, красоте и самобытности произведения мы можем услышать в аудиозаписях и на лучших музыкальных площадках, обогатив свой музыкальный вкус и дополнив эстетическую картину мира.

В ходе проведенного исследования была установлена необходимость обращения пианистов, интерпретирующих китайские фортепианные произведения, к исконной музыкальной культуре этой страны; определена важность глубокого изучения пианистами особенностей устройства, звучания и техники звукоизвлечения народных инструментов; обоснована целесообразность овладения многообразием пианистических приемов, способствующих наиболее полному раскрытию исполнителем композиторского замысла и воплощению звучания старинных китайских инструментов в современных концертных залах.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы мы видим в более детальном изучении творчества китайских композиторов, анализе многообразия композиторских приемов авторов XX века. Мы находим необходимым развитие направления углубленного изучения техники игры, соответствующей стилистике и особенностям композиторского письма китайских авторов.

## Источники | References

1. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков: дис. ... к. иск. СПб., 2008. 210 с.
2. Гайдай П. В. Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2014. № 3 (88). С. 61-64.
3. Го Чжэнхан. О художественных особенностях «Флейты пастушка» и связи между манерой прикосновения к клавишам фортепиано и тоном // Ученые записки педагогического института Цзянси. 1998. № 4.
4. Ли Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления: автореф. дисс. ... к. иск. Новосибирск, 2019. 22 с.
5. Сюй Ц. Имитация звучания щипковых народных инструментов в сочинениях современных китайских композиторов // CHRONOS. № 9 (47). 2020. С. 40-43.
6. Хуан Шуай, Хватова С. И. Возрождение искусства исполнения на традиционном китайском духовом инструменте бамбуковая флейта ди // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 1 (76). С. 37-40.
7. Шидзин. Книга песен и гимнов / пер. с китайск. А. Штукина. М.: Художественная литература, 1987. 350 с.
8. Ming Xue. Analysis on the Performing Techniques of Chinese Style Piano Music. Take the Adapted Piano Music “Flute and Drum at Sunset” of Li Yinghai as Example // International Conference on Arts, Design and Contemporary Education. P.: Atlantis Press, 2015. P. 132-136.
9. 田霞. 浅谈钢琴演奏中的艺术表现力 // 音乐资讯. 2019年. 第1 (2) 期. 33-38页 (Тянь Ся. Краткое обсуждение художественного выражения в игре на фортепиано // Информация о музыке. 2019. № 1 (2). С. 33-38).

### Информация об авторах | Author information



**Жун Янь**<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург



**Rong Yan**<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg

<sup>1</sup> ry9077@yandex.ru

### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 12.08.2021; опубликовано (published): 30.09.2021.

**Ключевые слова (keywords):** прием имитации звучания народных китайских инструментов; композиторы Китая; традиционные музыкальные инструменты Китая; исполнительские особенности; folk instrument sound imitation; Chinese composers; Chinese folk instruments; specificity of performing techniques.