

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования «Российский государственный
педагогический университет им. А. И. Герцена»

На правах рукописи

Се Хэн

**КИТАЙСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ШКОЛА
НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ**

Специальность: 5.10.3 – Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения, профессор
В. А. Гуревич

Санкт-Петербург

2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Историко-теоретический очерк развития китайской фортепианной школы	12
1.1. Периодизация в развитии фортепианной школы Китая	
1.2. Современное состояние китайской фортепианной школы.....	22
1.3. Корифеи фортепианной педагогики.....	30
1.4. Крупнейшие китайские пианисты.....	37
Глава II. Вопросы подготовки современных кадров фортепианного исполнительства	56
2.1. Исторические традиции и их значение	56
2.2. Метод «Цигун» и специфика китайского фортепианного искусства.....	62
2.3. Сравнительный анализ китайской и российской программ вузовской подготовки пианистов-исполнителей.....	68
2.4. Проблемы подготовки пианистов-исполнителей в Китае и пути их решения.....	94
2.5. Virtuозный фортепианный репертуар и задачи его исполнительской интерпретации.....	103
Заключение	116
Список литературы	119
Приложение Сравнительные таблицы обязательных дисциплин по программам обучения фортепианному исполнительству в российских и китайских вузах.....	144

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность данного труда обусловлена рядом взаимосвязанных причин. Главная из них – быстрый и эффективный рост китайской фортепианной исполнительской школы, которая в течение жизни одного поколения выдвинулась на передовые позиции в мировом фортепианном пространстве. Процесс этот продолжается во все возрастающем темпе, заставляя задуматься и над онтологическими, и над гносеологическими вопросами современного китайского пианизма – феномена, не имеющего себе равных по динамике эволюции в XXI веке. Нельзя не согласиться с той точкой зрения, что «обращение к фортепианному искусству Китая становится в этой связи целесообразным и перспективным как для понимания проблем мультикультурализма, так и для расширения возможностей современного исполнительства» [178, с. 3].

В то же время обращает на себя внимание несоответствие научного уровня осмысления фортепианного искусства Поднебесной его исполнительской пианистической динамике. Если для русскоязычных работ китайских исследователей характерно постоянное повышение качества статей и диссертационных изысканий, то имеющая определенные достижения литература на китайском языке в середине XXI века в основном по-прежнему посвящена частным проблемам фортепианной музыки и нередко носит поверхностно-описательный характер.

Поэтому одной из задач, определяющих актуальность данного труда, является необходимость обобщения обширного и возрастающего подобно снежному кому фактологического материала и, параллельно, формирование нового понимания эволюционной концепции современного китайского пианизма в момент перехода от экстенсивного расширения к интенсивному его росту. Что, естественно, побуждает к анализу всех аспектов фортепианной жизни полуторамиллиардной страны с почти сорока

миллионами занимающихся фортепианной игрой сограждан: композиторского творчества, исполнительства и педагогики.

Степень научной разработанности темы. В Китае хорошо знакомы с русской, немецкой, французской и другими школами фортепианной игры. В начале XX столетия первая группа музыкантов, обучавшихся за границей, познакомила Китай с западной музыкальной теорией и выдвинула концепции китайской музыки. В настоящее время проводятся активные исследования вопросов китайского фортепианного исполнительства, среди авторов которых можно выделить такие имена, как Чжан Бэйли (张蓓荔), Пай Чжаолян (裴照亮) Чу Ванхуа (储望华), Ши Цуйхуа (石翠花), Хэ Нань (何楠), Чэнь Хуа (陈华), Чэнь Сюй (陈旭), Ли Сунлань (李松兰), Хань Ваньчай и т. д.

Ван Гуансинь (王光祈, 1892–1936) выступил инициатором формирования современной китайской музыки «с национальным характером», имеющей «гармоничный образ», выражающей национальные черты, раскрывающей национальные достоинства и выражающей национальные чувства». Он писал: «...Если мы хотим создать новую музыку нашей страны, то первым шагом следует систематизировать древнюю музыкальную традицию, вторым шагом – собирать народное творчество, а третьим – провести тщательные научные изыскания. Таким образом, можно выявить определенные правила и закономерности, установить, в чем заключаются особенности китайской национальной музыки, могут ли они представить общественности национальный характер <...>. Если музыка способна воплотить вышесказанное, ее закономерности можно использовать в качестве основы музыкальной системы...» [107, с. 77].

Хуан Цзы (黄自, 1904–1938), рассуждая о музыке, отмечал: «Следует развивать собственную музыку Китая. Новая музыка страны – это отнюдь не копирование иностранных произведений, она может использовать, как и на Западе, пентатонический звукоряд в качестве основы. Китайская музыка

должна отражать кровь и душу китайского народа и в то же время применять техники западных авторов» [115, с. 114].

Сяо Юмэй (萧友梅, 1884–1940) утверждал: «Те, кто могут передать общее стремление к современности, идеи и чувства китайцев, создают основы духа, идей и чувств новой китайской музыки. Для того, чтобы определить, каким образом реализовывать композиторскую индивидуальность и соответствовать современным требованиям, не следует устанавливать стилистические границы использования музыкальных инструментов» [141, с. 120].

В XX веке учреждение и развитие музыкальных институтов Китая привело к появлению большой группы выдающихся пианистов, а также созданию ряда ярких музыкальных произведений. Эти опусы ныне стали учебными материалами музыкальных вузов, некоторые – успешно участвовали в различных международных композиторских конкурсах. Чу Ванхуа (储望华) – известный китайский композитор, главный автор нашумевшего в годы «культурной революции» фортепианного концерта «Хуанхэ» («Желтая река») в исследовании «Создание китайской фортепианной школы» указал, что в настоящее время существует нехватка китайских фортепианных произведений, и, что еще более важно, лишь некоторые работы могут добиться широкого мирового признания. Среди китайских фортепианных пьес, по словам Чу Ванхуа, можно выделить следующие композиции: «Осенняя луна в Пинху» Чэнь Пэйсюня (陈培勋), «Река весенней ночью» Ли Инхя (黎英海), «Храмовый праздник» Цзян Цзусиня (蒋祖鑫) и «Песня феникса» Ван Цзяньчжуна (王建中). На зарубежных и китайских соревнованиях в центре внимания остаются иностранные композиции, а китайские работы отличаются немногочисленностью. Кроме того, по сравнению с исполнительскими конкурсами соревнования фортепианных композиторов кажутся довольно тихими и малозаметными [178, с. 37].

Чжан Бэйли в своей работе «Развитие исполнительской подготовки в консерваториях России и Китая» отметил: «С момента основания КНР появилось много хороших произведений, а техника исполнения китайских пианистов также достигла международного уровня. Однако музыканты практически не исполняют новую музыку, в результате чего она имеет лишь незначительное влияние в обществе, что не способствует дальнейшему развитию китайской фортепианной школы [77, с. 158–159].

Китайская фортепианная школа в плане подготовки талантов и усовершенствования педагогической системы является основным заказчиком и потребителем новой музыки, а художественные институты и преподаватели играют особую роль в этой сфере. Причем эти структуры включают учреждения страны не только уровня Центральной консерватории, но и педагогические музыкальные колледжи, многопрофильные университеты со специальностью «фортепиано», а также музыкальные начальные и средние школы. Очевидно, что, во-первых, ныне по-прежнему существует недостаток признания ценности и необходимости китайских фортепианных произведений преподавателями образовательных учреждений. Во-вторых, педагоги знакомы лишь с незначительным числом китайских фортепианных композиций. В-третьих, учителя не всегда следуют материалам, предписанным в учебных программах. Это означает, что обычно отбираются сочинения европейских авторов, а китайские вводятся по остаточному принципу. Известные китайские пианисты во время зарубежных концертов практически не исполняют национальные произведения.

Столкнувшись с данной проблемой китайской фортепианной школы, музыканты-ученые предложили возможные решения.

Так, Чу Ванхуа отметил, что можно провести реформу подготовки кадров, обдумать систему параллельного написания музыки и проверки ее качества на практике, а также регулярно проводить межфакультетские творческие встречи. Это означает, что студенты факультета фортепианной

музыки должны посещать занятия со студентами композиторского факультета и наоборот [99, с. 37].

Ши Цуйхуа, в свою очередь, подчеркнул, что следует внести поправки в учебные программы по фортепиано, включить китайские фортепианные сочинения в обязательные рамки экзаменов, учредить курсы по анализу китайской фортепианной музыки, ввести национальные произведения в экзамены для поступления в музыкальные вузы, а также каждый год в установленное время проводить студенческие и преподавательские концерты [105, с. 128–129].

Со второй половины 2000-х годов один за другим увидели свет научные труды молодых китайских ученых, прошедших курс аспирантуры в вузах России: статьи и диссертации Хуан Пин, Хоу Юэ, Ван Ин, Сюй Бо, Цинь Цинь, Цюй Ва и др. В них чувствуется серьезное влияние российской музыковедческой школы, прежде всего ее востоковедческой и пианистической линий (В. Успенский, В. Беляев, Г. Шнеерсон, В. Виноградов, Г. Нейгауз, Г. Коган, Л. Гаккель, У Ген-Ир, Е. Алкон, С. Айзенштадт и др.).

Объект исследования – фортепианная культура современного Китая.

Предмет исследования – китайская фортепианная исполнительская школа и происходящие в ней в текущем столетии процессы.

Цель исследования – научное обобщение исторического опыта формирования и функционирования китайской фортепианной школы как синтеза исполнительского и педагогического направлений.

Задачи исследования:

- представить очерк истории китайской исполнительской школы, обосновав необходимость новой её периодизации в XXI веке;
- осветить современное состояние китайской фортепианной школы;
- дать характеристику крупнейших педагогов и исполнителей этой школы;
- проанализировать ее основные интерпретаторские и методические принципы;

- выявить специфику эволюции процесса фортепианного образования в Китае;
- произвести сравнительный анализ программ обучения фортепианной игре в вузах России и КНР;
- охарактеризовать круг проблемных вопросов, свойственных разным сторонам китайской фортепианной школы и предложить пути решения некоторых из них.

Теоретико-методологическая парадигма труда зиждется на историческом подходе к исследуемому материалу. Применены следующие **методы исследования:**

- методы герменевтического и компаративного анализа;
- индуктивно-дедуктивный метод научного обобщения и классификации;
- документально-исторический метод;
- системный теоретический метод.

Эти методы действуют в тесной взаимосвязи друг с другом. Системность методологической базы выражается в диалектике внутренних взаимоотношений различных гносеологических и онтологических аспектов фортепианной культуры, когда на первый план выходят нюансы восприятия и анализа того или иного явления, нуждающегося в осмыслении и, в той же степени, «самоосмыслении» (термин А. В. Михайлова) как попытка понять и доказать нечто новое, важное, значительное.

Материалом исследования послужил комплекс научных работ, посвященных истории и теории китайской фортепианной культуры, характеристикам современной китайской фортепианной школы и ее крупнейших представителей – исполнителей и педагогов. Проведен сравнительный анализ учебных программ пианистов в КНР (Центральная и Шанхайская консерватории) и России (Академия имени Гнесиных), сделанный на основании соответствующего свода официальных документов.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Полная ярких, порой драматических моментов история китайского пианизма демонстрирует эффективность «пересадки» явлений культуры одной цивилизации в «поле» цивилизации иной, если эта пересадка происходит путем постепенного сближения и взаимопроникновения духовных ценностей, имеющих всемирное значение.

2. Периодизация истории «китайского фортепиано» нуждается в пересмотре. Необходимо признать наступление в середине 2000-х годов нового периода эволюции национальной фортепианной культуры, связанного с переходом от экстенсивного к интенсивному типу ее развития.

3. Как и в других фортепианных школах, в Китае ныне окончательно сформировалось деление специалистов на преподавательский и исполнительский сегменты (при естественном совмещении профессий и перетекании из одной творческой ипостаси в другую). Лидирующее положение – у исполнителей, причем большинство из лидеров исполнительского «цеха» получили высшее образование за рубежом, в ведущих вузах России, США, Германии, Франции, Англии и других стран.

4. В вопросах подготовки исполнительских кадров имеют значение не только привычные европейские приемы и методы педагогической работы, но и использование национальных традиций духовного и физического совершенствования, таких, как система дыхательной и двигательной гимнастики «цигун».

5. Стратегические цели китайской фортепианной школы требуют обретения ею большей мобильности, перехода к новым программам обучения, повышения уровня преподавания в центре и провинции.

Научная новизна диссертации проистекает из нескольких факторов. Во-первых, это многоаспектность исследования, в котором исторический и теоретический планы взаимосвязаны и представляют собой единое целое, а исполнительская ипостась – суть продолжение педагогической и наоборот. Во-вторых, это попытка ввести в научный оборот специфически китайскую

систему «цигун» как философско-эстетическую основу отношения к искусству и как комплекс конкретных двигательных и дыхательных упражнений, способствующих оптимизации исполнительского процесса игры на фортепиано. В-третьих, это проведенный впервые в российском музыкознании сравнительный анализ учебных программ подготовки пианистов, принятых в России и в Китае. В-четвертых, комплексный анализ многочисленных проблем, возникших в китайском фортепианном пространстве в последние 10-15 лет и до сих пор не попадавших в поле зрения ученых.

С этими позициями напрямую связана **теоретическая значимость диссертации**. Аналитические штудии позволяют адекватно оценить онтологический и гносеологический аспекты темы в их диалектическом взаимодействии. Фактический материал дает возможность зафиксировать теоретическую базу эволюции китайской фортепианной исполнительской школы, сформулировать идейно-эстетические основы специфического функционирования системы подготовки пианистических кадров.

Практическая значимость работы:

- в выводах, которые могут и должны помочь китайскому пианизму перестроиться на современный лад, ликвидировав отставание от других фортепианных школ в тех сферах, где оно по-прежнему дает о себе знать (прежде всего, в педагогическом процессе); аналитические материалы и сделанные на их основе выводы могут стать базой для создания новейших учебных пособий по истории и теории китайского фортепианного искусства, войти в число лекционных и практических занятий по дисциплинам «История зарубежной музыки», «История современной музыки», «Музыкальные культуры стран Азии», «История фортепианного искусства» и т.д.;
- сравнение учебных программ российских и китайских вузов предоставляет в распоряжение китайских специалистов возможность модификации ученых планов, их приведения в соответствие с передовыми педагогическими технологиями.

Степень достоверности диссертации.

Результаты диссертации сформировались на основе тщательного анализа историко-теоретической базы проблемы диссертации, активного личного участия автора на всех этапах исследования, включая подбор и перевод научной литературы, выработку общего плана диссертации, написание статей, выступления на научных конференциях и т.д. Достоверность обеспечивается опорой на широкий круг разноплановых фундаментальных трудов и авторитетных источников, общение с крупнейшими китайскими исполнителями и исследование творческих результатов педагогов и пианистов из КНР.

Апробация результатов исследования.

Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И.Герцена. Ее основные положения изложены в докладах на научных конференциях в РГПУ им. А.И.Герцена и восьми публикациях, в том числе трех в изданиях из списка ВАК РФ.

Структура работы.

Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы (193 наименования).

Глава I. Историко-теоретический очерк развития китайской фортепианной школы

1.1. Периодизация в развитии фортепианной школы Китая

Фортепианное исполнительство стало складываться в Китае вместе с появлением фортепиано, первыми преподавателями стали иностранные миссионеры. С XVII и вплоть до первой половины XIX века сфера распространения фортепианной музыки была ограничена императорским дворцом и домами аристократов [40, с. 63] [109, с.17] [61, с. 2]. После Первой Опиумной войны в 1840 г. портовые города юго-востока, Тяньцзинь, а также многие города-порты в низовьях Янцзы оказались оккупированы иностранными державами. В Гонконге, Макао, Шанхае, Нинбо, Гуанчжоу, Тяньцзине и других городах стали открываться церкви, и фортепиано получило широкое распространение в качестве аккомпанирующего инструмента для хоровой музыки, а также было активно задействовано в музыкальном обучении в церковных школах [5, с.208]. К концу династии Цин в период политический преобразований, известных как «100 дней реформ» (1898) произошли изменения в образовательной системе, которые также стали мощным стимулом для развития фортепианной музыки в Китае [103, с. 148].

Регулярная фортепианная педагогика появилась вместе с созданием учебных заведений, в которых велось преподавание игры на инструменте. Это обозначило начальный период развития системы фортепианной педагогики в Китае.



В первых церковных школах сразу было введено обучение музыке, на уроках изучали западную музыкальную культуру, зачастую в учебном процессе было задействовано фортепиано [7, с. 45], [44, с. 9–10]. Так, например, в 1842 году в Гонконге была организована школа Моррисона – первое учебное заведение европейского типа в Китае, в 1850 году в Шанхае открылась школа Сюйхуэй, в 1861-ом в Шанхае открылась католическая школа для девочек Цинсинь, а в 1903-ем – школа Святой Марии для девочек [18, с. 33–34].

В 1904 году цинские политические деятели Чжан Байси, Чжан Чжидун и Сун Цин совместно приняли «Высочайше утвержденный устав для учебных заведений», по которому новая образовательная система была введена по всей стране. Особая поддержка оказывалась преподаванию фортепиано: после принятия устава уроки фортепиано стали проводиться в церковных школах, а также в учебных заведениях нового типа [44, с. 77–79]. Например, в 1906 году в Нанкине было открыто педагогическое училище, в 1909-ом была организована средняя школа для девочек в Тяньцзине, в 1910-ом в Пекине открыло двери высшее специальное музыкальное училище Сишику, в 1912 году учрежден Пекинский педагогический университет [44, с. 31]. На этом этапе преподавателями фортепиано все еще были в основном иностранные миссионеры либо китайцы, проходившие обучение за рубежом. Невзирая на то, что их возможности в преподавании носили ограниченный характер, методики и содержание курсов были почти идентичны применявшимся в то время на Западе.

Под влиянием движения «4 мая» (1919) в Пекине, Шанхае, Нанкине, Харбине, Ханчжоу, Гуанчжоу и других городах стали появляться музыкальные учебные заведения нового типа – «музыкальные ассоциации», например, в 1919 году в Пекине была основана Музыкальная исследовательская ассоциация Пекинского университета, в 1926 году в Пекине была открыто Сообщество музыкальной эстетики (Beijing Aesthetic Music Society) [95, с. 298].

Далее продолжили появляться многочисленные музыкальные учебные заведения, в которых либо открывались отделения фортепиано, либо вводились занятия на фортепиано. Так, например, в 1919 году в Шанхайском музыкальном педагогическом училище открыто музыкальное отделение, в 1922 году учреждены музыкальные курсы при Пекинском университете, в 1924-ом в Харбине открыта консерватория имени Глазунова, в 1925-ом в Пекинском художественном училище начало работать музыкальное отделение [130, с. 69]. В 1926 году открылся факультет музыки в частном Яньцзинском университете (г. Пекин), в том же году учрежден факультет музыки в Центральном государственном университете (г. Нанкин), в 1927 году основана Шанхайская государственная консерватория, тогда же открыл двери Харбинский музыкальный институт. В 1928-ом в художественном институте Бэйпинского университета (Пекин) открылся музыкальный факультет, в 1929-ом был учрежден факультет музыки в Луцзянском частном университете города Шанхай, в 1930 году в Бэйпинском государственном университете появилось музыкальное отделение для женщин, в 1932-ом возникло музыкальное отделение училища искусств в городе Ханчжоу. В том же году открыта частная консерватория в Гуанчжоу, в 1938-ом в институте искусств имени Лу Синя создан музыкальный факультет, в 1939-ом основано музыкальное отделение в художественном училище провинции Сычуань [95, с. 298].

В период между двумя мировыми войнами фундаментальное значение для китайского пианизма имела деятельность российских специалистов. Оказавшиеся после Октябрьской революции в Китае десятки тысяч подданных Российской империи включали в себя немало число представителей русской художественной культуры, в том числе музыкантов. Центром российской эмиграции стал Харбин, в котором в 1920-е годы проживало около 200 тысяч россиян - более половины населения города. Как отмечает Хуан Пин, «музыкальная деятельность русских музыкантов в Харбине, хотя и была обращена прежде всего к широким слоям русских эмигрантов, а не специально

к китайцам, тем не менее, открывала и для них путь в мировое музыкальное искусство» [186, с. 9]. Харбин – одна из самых важных и самых ранних областей профессионального обучения пианистов в Северо-Восточном Китае. Не случайно, среди учащихся Харбинской консерватории имени А.К. Глазунова было и несколько пианистов китайского происхождения. Эта тенденция оказалась продолженной в Харбинском музыкальном институте.

Из Харбина русские музыканты мигрировали в другие крупные города Северного и Центрального Китая: Пекин, Тяньцзинь, Шанхай, Гуанчжоу, где активно занимались и педагогикой, и исполнительством [40]. С конца 1920-х первенствующее положение перенимает в этом процессе Шанхай. Ректор вновь открытой консерватории (первой в Китае получившей государственный статус) Сяо Юмэй привлек к работе ряд высококвалифицированных европейских специалистов. Так в октябре 1929 года руководителем фортепианного отделения этого вуза стал профессор Борис Захаров (1888–1941) [42, с. 17].

Роль Захарова в становлении китайской фортепианной культуры невозможно переоценить. Воспитанник Петербургской консерватории, где он учился в классе знаменитой Анны Есиповой, Захаров прекрасно владел фортепиано, исполнял обширные программы из сочинений Баха, Моцарта, Бетховена, Шумана, Шопена, Листа, Грига, Дебюсси, Равеля, Прокофьева (Прокофьев – соученик Захарова по классу Есиповой, находился с ним в дружеских отношениях). Захаров собрал вокруг себя группу талантливых китайских студентов и упорно и целеустремленно вел их по пути профессионального совершенствования. Педагог есиповской школы, он проводил занятия в жесткой авторитарной манере, диктуя условия игры и четко контролируя процесс освоения фортепианной техники. Как педагог, Захаров в то время не имел себе равных в Китае. Как исполнитель, он гастролировал по всей стране, что порой в условиях гражданской войны было делом далеко не безопасным. Успех выступлений Захарова был огромен, подавляющее большинство слушателей в его лице впервые слышали

пианиста-виртуоза мирового уровня. Он реально продемонстрировал возможности фортепианной игры и привлек к ней множество юных дарований, ставших первым поколением китайских пианистов - исполнителей [42, с. 18–21].

По совету Захарова, хорошо знакомый ему по дореволюционным совместным концертам Александр Зилоти рекомендовал группе своих русских учеников отправиться в Шанхай. Так в преподавательском составе тамошней консерватории в 1930-е годы появились С. Аксаков, З. Прибыткова, Б. Лазарев, Е. Левитин. «Эта группа высококлассных педагогов обеспечила высокий уровень преподавания фортепиано в Шанхайской консерватории и стала гарантом дальнейшего её процветания» [186, с. 10]. У Захарова и его коллег учились ведущие представители первого поколения китайских пианистов: Ли Цуйчжэнь, И Кайцзи, Фань Цзисэнь, У Лэи, Хэ Хуэйсянь, Дун Гуангуан и др.

Еще один русский музыкант, чье творчество стало опорой китайской фортепианной культуры – Александр Черепнин (1899–1977). Сын и ученик известного композитора и дирижёра, профессора Петербургской консерватории Николая Черепнина, Александр Черепнин приехал в Китай в 1934 году и обрел здесь свою вторую Родину. И не потому, что был женат на китаянке и официально получил китайское имя Ци Эрпин. Китайская культура стала для Черепнина отражением его собственных взглядов на мир, а конфуцианская философия – опорой в понимании этого мира. Начав с выступлений в концертах в качестве пианиста, Александр Черепнин постепенно втянулся в практическое исследование и освоение китайского искусства. Он освоил игру на ряде национальных инструментов, до тонкостей знал законы драматургии Пекинской оперы и местных оперных стилей. Преподавательская работа не мешала ему заниматься композиторской деятельностью. опережая свое время, он призывал китайских коллег к выработке собственного национального стиля на базе творческого

осмысления многовековых традиций народной и дворцовой (церемониальной) культур.

По предложению Черепнина и на его собственные средства Сяо Юмэй, Дин Шандэ и другие руководители Шанхайской консерватории в 1934 году организовали первый в Поднебесной конкурс фортепианных сочинений в китайском стиле. То было поистине историческое событие, вызвавшее невиданный дотоле всплеск композиторской и исполнительской активности. По сути именно с этого конкурса ведет свое начало история постоянного исполнения фортепианных опусов китайских авторов [42, с. 22].

Бесспорно, эффективному росту «китайского фортепиано» мешала политическая нестабильность огромной страны. Гражданская война, перешедшая в 1940 году в войну Соппротивления японской агрессии, отнюдь не способствовала расцвету искусств. Однако, Сяо Юмэй, Дин Шаньдэ, У Лэи и некоторые другие выдающиеся преподаватели фортепианной игры и других дисциплин смогли сохранить Шанхайскую консерваторию. Все остальные высшие музыкальные учебные заведения постигло перемещение, переименование, реструктуризация, в том числе в 1953 году была реорганизована Центральная консерватория в Пекине¹ [100, С. 24]. В это время продолжилось становление и развитие фортепианного исполнительства и педагогики, многие молодые пианисты один за другим уезжали за рубеж для дальнейшего усовершенствования навыков. По возвращению домой они становились мощной движущей силой музыкального образования. Среди них были, например, Ли Цуйчжэнь (обучалась в Англии), Хун Ши (во Франции), Хун Далинь (в США), Ли Цзялу (в США), У Лэи (во Франции) и другие.

Резюмируя анализ начального периода китайского фортепианного исполнительства, подчеркнем его основные черты:

¹ В 1947 в Гонконге была также основана консерватория. Но Гонконг – английская колония, жил по своим законам и (как, кстати, и Тайвань) до «периода реформ и открытости» прямых связей с китайскими вузами не имел.

1. Определяющая роль фортепианной педагогики. Исполнительский аспект не играет сколь-либо существенной роли. Концерты (первый из них официально состоялся в 1919 году) эпизодичны, аудитория их в основном состоит из иностранцев – постоянно живущих в стране и эмигрантов. Ситуация начинает меняться с середины 30-х годов, когда к активной концертной работе приступает первое поколение китайских пианистов, получившее образование в Китае и за рубежом.

2. Принципиальное значение имеет работа русских музыкантов, по сути, обеспечивавшая стабильный рост молодой исполнительской поросли.

3. К концу периода можно говорить о первоначальном формировании элементов фортепианно-исполнительской структуры (вузовская подготовка, концертная специализация лучших студентов, участие в конкурсах и т.д.). Впрочем, в силу объективных причин массового распространения исполнительская практика не получила.

Следующий этап эволюции «китайского фортепиано» начался в 1949 году, когда была провозглашена Китайская Народная Республика, и продолжался до начала «культурной революции» (1966). Музыкальное искусство стало частью государственной политики в сфере культуры, направленной на утверждение коммунистических идей. В этот период во многих крупных городах (Шэньян, Чэнду, Ухань, Сиань и др.) были открыты консерватории. Также фортепианные отделения открывались на музыкальных факультетах в институтах искусств, например, в Нанкинском, Цзилиньском, Шаньдунском, Институте искусств НОАК. Фортепиано вошло и в круг специальных программ педагогических вузов. Пианисты-выпускники разных учебных заведений сформировали основной контингент фортепианного исполнительства и педагогики. Именно в это время фортепианная культура в Китае приобрела по-настоящему массовый характер.

Организационная структура преподавания фортепиано (1950- середина 1970-х годов) сложилась следующим образом: в консерваториях функционировали фортепианные отделения с соответствующими

специальными кафедрами. В институтах искусств и педагогических вузах фортепианная специальность велась в рамках факультетов музыки, внутри которых существовали фортепианные отделения без кафедральной детализации.

Определяющим на данном этапе стало влияние советской фортепианной школы. До начала 1960-х поддержка СССР была всеохватывающей, учиться у «старшего брата» для Китая в тот период был неизбежный исторический выбор. Основным вектором подготовки исполнительских и педагогических кадров, естественно, стал возможно более полный перенос советской системы на китайскую почву. Для этого согласно заключенному в начале 1950-х соглашению о культурном обмене Советский Союз посылал для работы в Китай специалистов различного профиля во всех сферах искусства, в том числе, музыкантов [127, с. 38–42].

Весной 1953 года Первое всекитайское совещание по искусству и образованию, сформулировавшее основные параметры образовательной политики, обратило особое внимание на важность освоения советского опыта и рекомендовало для ускорения процесса пригласить для работы в китайских вузах преподавателей из СССР [42, с. 279]. Из государственного бюджета страны на это выделили специальные средства, и в 1954 году в Шанхайской консерватории стал трудиться Дмитрий Серов, фортепианный класс в Центральной (Пекинской) консерватории в 1955 году возглавил Арам Татулян, которого в 1957 году сменила Татьяна Кравченко. Их командировки не были продолжительными (по два учебных года), но весьма результативными. Они подготовили группу молодых пианистов, из числа которых вышли такие ныне известные всему музыкальному миру мастера как Лю Шикунь, Ли Минцянь, Инь Чэньцзун, а также Гу Шэнин, Бао Хуэйцяо и другие. Талантливых молодых людей отбирали по всему Китаю и направляли в Центральную консерваторию, где с ними занимались советские профессора. Как вспоминает Лю Шикунь, китайские студенты были полны энтузиазма, готовы были заниматься чуть ли не по 24 часа в сутки, чтобы стать

специалистами высшего уровня. И, под руководством советских педагогов, это им удалось.

Но не менее, а, безусловно, еще более важен тот факт, что в кратчайшие сроки удалось сформировать систему преподавания, базу для систематической качественной подготовки пианистов, включавшую учебные планы и программы, репертуарные списки и экзаменационные требования, методические пособия и научные труды по фортепианному искусству [168, с. 14–15] [57, с. 57], сохранившие свое значение до наших дней (например, переведенные в те годы на китайский язык Сборник статей по фортепианной педагогике под редакцией А. Николаева и классическая монография Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры»). Утвердившись в двух ведущих консерваториях, эта система была распространена на другие регионы Китая, откуда для прохождения курсов переподготовки в Пекин и Шанхай направляли лучших молодых педагогов и исполнителей. Как вспоминала Татьяна Петровна Кравченко, «мы трудились не покладая рук, без выходных и праздников, так как, во-первых, понимали свою ответственность перед посланной нас страной, и, во-вторых, получали редкостное удовольствие от занятий с китайскими учениками - талантливыми и безраздельно преданными фортепианной профессии»².

Для обучения в СССР и странах Восточной Европы сформировали большую группу китайских студентов. В 1952 году впервые на учебу в страну Советов послали специально подобранную группу пианистов. За ними последовали еще несколько групп [70, с. 16] [74, с. 126]. К 1960 году в СССР было подготовлено более пятидесяти высококвалифицированных педагогов и исполнителей, вошедших в число наиболее грамотных китайских музыкантов, в качестве заведующих кафедрами и фортепианными отделениями, деканов и

² Из беседы Т.П. Кравченко с С.М. Хентовой (сообщено В.А. Гуревичем).

проректоров вузов, возглавивших фортепианный мир Поднебесной [168, с. 36–47].

До середины 1960-х продолжался подъем китайской фортепианной культуры в целом и исполнительства в особенности. Напомним о лауреатских званиях крупнейших фортепианных конкурсов, завоеванных Чжоу Гуанжэнь (премии III Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Восточном Берлине и I Международного конкурса имени Роберта Шумана), Лю Шикунем (третья премия Международного конкурса пианистов имени Ференца Листа в Венгрии, вторая премия I Международного конкурса имени П.И. Чайковского), Инь Чэньцзунюм (первая премия VII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Вене, вторая премия II Международного конкурса имени П.И. Чайковского), Фу Цунюм (третья премия V Международного конкурса пианистов имени Фридерика Шопена), Гу Шэньбин (первая премия VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, первая премия XIV Международного конкурсе в Женеве), Ли Минцяном (первая премия I Международном конкурсе имени Джордже Энеску, четвертая премия VI Международного конкурсе пианистов имени Шопена), Лю Цифан (вторая премия Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Хельсинки, пятая премия I Международного конкурса имени Джордже Энеску), Хун Тэн (третья премия II Международного конкурса имени Джордже Энеску), Бао Хуэйцяо (пятая премия II Международного конкурса имени Джордже Энеску), Ли Ци (четвертая премия III Международного конкурса имени Джордже Энеску) [83, с. 114–116]. Солидный список лауреатов, впрочем, далеко не единственный факт, знаменующий собой качественный рост фортепианного исполнительства в Китае тех лет. Главное – неуклонное повышение среднего уровня пианизма, что заметно по программам концертных выступлений пианистов, экзаменационным требованиям разных стадий формирования и развития пианизма: от музыкальных школ до аспирантуры. Если максимально сложными для консерваторских выпускников 1930-х годов считались концерты Моцарта и

Грига, то в 50-е китайские пианисты в массе своей справлялись уже и со Вторым концертом Рахманинова, и со Вторым концертом Сен-Санса, и с Третьим концертом Бетховена.

Выводы:

1. Второй период стал временем широкого распространения фортепианного искусства во всех его ипостасях. Из преимущественно личного, частного дела фортепианная культура становится компонентом художественной политики нового социалистического Китая, получая всестороннюю государственную поддержку.

2. Исполнительство обретает важнейшее значение, в известной мере оттесняя на второй план педагогику. Успехи пианистов выводят Китай на мировую фортепианную сцену.

3. Фортепианное искусство Китая в целом, и исполнительство, в особенности, ориентируется на постулаты советской фортепианной школы, активно перенимая ее опыт. Эффективность подобной позиции была доказана, в частности, победами китайских пианистов на крупнейших международных конкурсах.

4. Растет и крепнет слушательская аудитория, постепенно приобщающаяся к вершинам фортепианного репертуара и все с большим уважением относящаяся к социальному статусу музыканта-исполнителя.

1.2. Современное состояние китайской фортепианной школы

В 1966–1976 годах в Китае разразилась т.н. «культурная революция», во время которой были запрещена любая деятельность, связанная с фортепиано, отделения музыки были закрыты, преподаватели лишились работы. Многие известные пианисты и педагоги подвергались публичным побоям, испытали на себе все «прелести» трудового воспитания, некоторые не вынесли позора и предпочли смерть подобным унижениям (среди них были такие выдающиеся пианисты, как Ли Цуйчжэнь, Фань Цзисэнь, Гу Шэнъин) [74, с. 153]. Все это

нанесло огромный урон фортепианному искусству в Китае. Даже названия учебных заведений в те годы приобрели политическую окраску: Центральная консерватория после объединения с Китайской консерваторией была переименована в Центральный музыкальный колледж. Не успевшие обосноваться за границей, наиболее авторитетные китайские пианисты пытались выжить и сохранить профессию любыми путями. Памятником этой борьбы остался одобренный тогдашней китайской партийной верхушкой фортепианный концерт «Хуанхэ», созданный совместно пианистом Инь Чэнцзуном и группой композиторов во главе с Чу Ванхуа (1968-1969) и ставший для его авторов своего рода «охранной грамотой». Ряд пианистов сумели сохранить профессию, исполняя композиторские и собственные фортепианные аранжировки китайского песенного фольклора, обрабатывая революционные песни и мелодии популярных агитационных фильмов.

События «культурной революции» затормозили рост национального фортепианного искусства, но, по счастью, не смогли уничтожить его. Исполнительство не исчезло, хотя и понесло огромный урон из-за невежественной политики властей. Оно «мимикрировало», пропагандируя вечные ценности фортепианной музыки в тех формах и жанрах, которые допускало тогда государство [18, с. 130–131].

После окончания «культурной революции» и прихода к власти группы коммунистов-прагматиков, руководимой Дэн Сяопином, в Китае начался «период реформ и открытости». 15 декабря 1977 года решением Госсовета КНР был расформирован Центральный Институт искусств 7 мая, на его месте вновь заработала Центральная (Пекинская) консерватория, еще шесть музыкальных вузов также вернули свои исторические названия [2, С. 81]. Вновь были учреждены консерватории в каждом крупном административном районе: Центральная, Шанхайская консерватории, консерватории в Сычуани, Ухани, Сиани, Тяньцзине. Были восстановлены и расширены отделения фортепиано в институтах искусств в Нанкине, Цзилине, Шаньдуне, Гуанси, Харбине и других городах. Заново открывались кафедры музыки в

педагогических вузах. Кроме того, в университетах также появились факультеты музыки с кафедрами фортепиано [70, с. 20.].

В феврале 1979 года состоялась Всекитайская конференция по художественному образованию, которая привела к возникновению новой ситуации в сфере музыкального искусства. Масштабы высшего музыкального образования постоянно расширялись, в материковом Китае сто одиннадцать вузов учредили музыкальные специальности (включая педагогические институты, художественные и многопрофильные университеты) [83, с. 132]. К 1993 году количество педагогических вузов, открывших музыкальные департаменты или отделения, достигло ста тридцати шести (включая педагогические специальности музыкальных и художественных институтов) [83, с. 142].

В начале 1990-х возобновились активные контакты с российской фортепианной культурой. В Москву и Санкт-Петербург вновь стали направляться китайские абитуриенты-пианисты. Учились они за государственный счет. После подписания межправительственных соглашений о сотрудничестве в области образования (1992) и о взаимном признании аттестатов и дипломов о присвоении ученых званий (1995) фортепианные факультеты ведущих китайских вузов стали напрямую работать с российскими консерваториями, посылать туда студентов и преподавателей на стажировку, приглашать на более или менее длительный срок российских коллег потрудиться в китайских вузах [103, с. 70] [135, с. 12]. С 2000 года этот процесс направлял межправительственный комитет по сотрудничеству в области образования, культуры, здравоохранения и спорта. Благодаря его решениям удалось отобрать лучших студентов-музыкантов, артистов балета, художников. Осенью 2002 года в Россию прибыла первая группа обучающихся – 157 человек, за ней последовала вторая – 67 человек. Предварительно все отправившиеся в Россию прошли интенсивный курс русского языка. Им государством выплачивалась стипендия. Резко усилился контроль за качеством обучения. Особое значение приобрела научная линия,

когда ряд талантливых молодых ученых получили возможность поступить в аспирантуру Московской, Санкт-Петербургской консерваторий, что привело в конце 2000-х к появлению не иссякающего до сегодняшнего дня потока кандидатских диссертаций китайских авторов.

Более половины приехавших в Россию музыкантов составляли пианисты. Часть из них уже имела высшее образование и училась «по второму разу». Сделано это было сознательно, так как позволяло получить «на выходе» специалистов особо высокой квалификации. Результат подобного подхода оказался впечатляющим: более тридцати человек из числа пианистов 2000-х ныне заняли ведущие позиции в китайской фортепианной педагогике и исполнительстве. Еще одним итогом XX столетия явилась постепенная миграция китайских музыкантов в страны Европы, Азии, Америки и Австралии. Речь идет и о студентах, число которых растет с каждым годом (точные цифры неизвестны, поскольку занятия оплачивают сами обучающиеся или спонсоры, а государство не контролирует данный процесс, оплачивая обучение лишь десяти процентам студентов из малообеспеченных семей), и о молодых преподавателях и исполнителях, получающих рабочие места в зарубежных вузах и контракты в концертных агентствах.

«Период реформ и открытости» во всех исследованиях считают продолжающимся и в наши дни. В принципе, такая позиция справедлива. Однако, думается, ныне, спустя сорок с лишним лет после начала реформ, следует задуматься о том, не произошло ли за это время событий, которые могут стать началом уже следующего этапа. Конечно, искусствоведы в таком случае обычно «кивают» на историков – по многовековой традиции, главных в вопросах периодизации. Нам же представляется целесообразным относительно музыкального искусства Китая разделить последнее сорокалетие на два периода – до середины 2000-х и с середины 2000-х до наших дней.

В фортепианной культуре подобная классификация правильна по следующим причинам:

Во-первых, 1990-е ставили своей целью восстановление позиций, утерянных в эпоху «культурной революции». Речь шла в первую очередь о возвращении к «дореволюционному» уровню. Отсюда и приоритет количественных параметров, и желание вновь опереться на советский (российский) опыт и традиции. И переход к стилевому плюрализму в фортепианном творчестве китайских композиторов. И появление собственных фортепианных фабрик. И многое другое.

Во-вторых, к середине 2000-х стало очевидным, что китайская фортепианная культура выходит на новый уровень. Продолжается, разумеется, её экстенсивный рост: По данным Министерства образования и Министерства здравоохранения за 2006 год, в стране существовало тысяча четыреста вузов, учредивших направления с одной или более специальностями (включая профессиональные художественные институты). С 2002 по 2013 годы число вузов Китая, имеющих художественные специальности, увеличилось с пятисот девяносто семи до тысячи шестисот семидесяти девяти, а количество абитуриентов, сдающих художественные дисциплины, с тридцати двух тысяч возросло до одного миллиона человек, что составило 10% от общего числа поступающих, а в некоторых провинциях даже превысило показатель 20% [83, с. 142].

По данным Китайской ассоциации музыкантов, в настоящее время в Китае обучаются игре на фортепиано более 30 миллионов детей, число их ежегодно увеличивается на 10%. Фортепианная специализация в разных вариантах бакалавриата и магистратуры есть в одиннадцати консерваториях, шести академиях искусств, тридцати университетах и ста с лишним педагогических вузах. Согласно неполным статистическим данным, на сегодняшний день в Китае более двадцати тысяч специализированных аудиторий для преподавания фортепиано, а если к этому числу добавить центры художественного образования и разного рода подготовительные курсы, то количество классов возрастет до двухсот тысяч [83, с. 143].

Но – главное – произошел грандиозный (иначе не назовешь) качественный скачок. Поворотным моментом стал беспрецедентный успех Лан Лана и Ли Юньди на международной конкурсной и концертной аренах, вслед за которым началась непрерывная экспансия китайских виртуозов, уверенно потеснивших представителей «старых фортепианных держав» с первых позиций мирового рейтинга. Именно с середины 2000-х приобрело реальные очертания превалирование молодых китайских пианистов, в массовом порядке устремившихся на штурм главных центров фортепианного искусства и образования (подробнее см. об этом ниже). Притом по-прежнему практикуется приглашение по контракту иностранных специалистов (они не только есть в штате всех консерваторий и академий Китая, ряда университетов и педвузов, но стали появляться в наиболее квалифицированных и материально обеспеченных частных детских музыкальных учебных заведениях).

Несомненно, ныне окончательно сформировалась национальная фортепианная исполнительская и педагогическая школа. Из явления, «спонсировавшегося» другими школами (прежде всего, советской), она выросла в диверсифицированную, многовекторную структуру, не только ориентирующуюся на мировой фортепианный рынок, но и во многом диктующую правила его функционирования.

Итак, по состоянию на 1 января 2021 года в КНР функционируют одиннадцать консерваторий с преподаванием специальности «фортепианное искусство»: Центральная (год основания - 1949), Шанхайская (1927), Сианьская (1949), Китайская (1964), Шэньянская (1958), Сычуаньская (1959), Тяньцзиньская (1959), Уханьская (1953), Синхайская консерватория в Гуанчжоу (1957), Чжэцзянская (2014), Харбинская (2016).

Отделение фортепиано Центральной консерватории //www.ccom.edu.cn/[184] открылось в 1950 году, на сегодняшний день при нем функционируют начальная и средняя школы, ведется подготовка бакалавров, магистров и докторов наук. На кафедре фортепиано работает 17 профессоров, 13 доцентов,

2 старших преподавателя, 1 ассистент и 1 иностранный специалист, среди них 6 научных руководителей докторантов.

Шанхайская консерватория [//www.shcmusic.edu.cn/](http://www.shcmusic.edu.cn/) [186].и отделение фортепиано в ее составе были основаны в 1927 году, сейчас при вузе открыты начальная и средняя школы, ведется подготовка бакалавров и магистров. На кафедре фортепиано работают 5 профессоров, 4 доцента и 3 преподавателя, среди которых 6 научных руководителей докторантов.

Шэньянская консерватория [//www.sycm.com.cn/](http://www.sycm.com.cn/) [187] была открыта в 1958 году, на сегодняшний день она включает начальную и среднюю школы, отделения бакалавриата и магистратуры. На кафедре фортепиано преподает 8 профессоров, а также 5 преподавателей из США, Тайваня, Германии, Японии и Кореи.

Сычуаньская консерватория [//www.sccm.cn/](http://www.sccm.cn/) [185] была основана в 1959 году, в 1961 году состоялся первый прием на отделение фортепиано, в настоящее время в вузе существуют начальная и средняя школы, ведется подготовка бакалавров и магистров. На отделении работают 58 преподавателей, среди которых 5 профессоров и 24 доцента.

Сианьская консерватория [//www.xacom.edu.cn/](http://www.xacom.edu.cn/) [190] была основана в 1949 году, а отделение фортепиано – в 1980, на данный момент при нем работают начальная и средняя школы, ведется подготовка бакалавров и магистров. Всего на отделении работают 30 педагогов, среди которых 1 профессор и 6 доцентов, в качестве преподавателей на длительный срок приглашаются российские специалисты.

Китайская консерватория [//www.ccmusic.edu.cn/](http://www.ccmusic.edu.cn/) [183] (вторая в Пекине) была открыта в 1964 году, а отделение фортепиано - в 2001, сейчас при нем существуют начальная и средняя школы и ведется подготовка бакалавров и магистров. На отделении 10 преподавателей, среди которых 1 профессор, а также педагоги фортепиано из США и России.

Уханьская консерватория [//www.whcm.edu.cn/](http://www.whcm.edu.cn/) [189] основана в 1953 году, отделение фортепиано – в 1986 году, сейчас при нем открыты начальная

и средняя школы, а также ведется подготовка бакалавров и магистров. На отделении работают 26 преподавателей, среди которых 2 профессора, 11 доцентов, 7 старших преподавателей, 5 ассистентов и 1 практикант.

Тяньцзиньская консерватория [//www.tjcm.edu.cn/](http://www.tjcm.edu.cn/) [188] была основана в 1958 году, а в 1991 году открылось отделение клавишных инструментов, которое в 2007 было переименовано в отделение фортепиано, на сегодняшний день при нем функционирует средняя школа, ведется подготовка бакалавров и магистров. Всего на отделении работает 17 преподавателей, среди них – 5 профессоров и 9 доцентов, а также профессора из России.

Синхайская консерватория [//www.xhcom.edu.cn/](http://www.xhcom.edu.cn/) [191] и отделение фортепиано были основаны в 1957 году, на данный момент здесь ведется подготовка в средней школе, бакалавриате и магистратуре. На кафедре фортепиано ныне трудятся 19 педагогов, среди них – 5 профессоров, в том числе 1 иностранный преподаватель из Украины, окончивший Санкт–Петербургскую государственную консерваторию.

Чжэцзянская консерватория [//www.zjcm.edu.cn/](http://www.zjcm.edu.cn/) [192] и отделение фортепиано при ней были основаны в 2014 году, отделение фортепиано – это бывший факультет фортепиано института искусств Ханчжоуского педагогического университета. Ведется подготовка бакалавров и магистрантов. На кафедре фортепиано в данный момент работают 19 преподавателей, среди них – 2 штатных иностранных педагога, 5 профессоров, 4 доцента, 2 старших преподавателя и 6 ассистентов.

Харбинская консерватория [//www.hrbcu.edu.cn/](http://www.hrbcu.edu.cn/) [193] открылась в 2016 году. Произошла по-своему закономерная «реинкарнация» вуза, некогда существовавшего в Харбине под сенью мощной российской диаспоры второй четверти XX века. Специальное фортепиано преподают 11 педагогов: 5 профессоров, 6 доцентов. По старой «захаровской» традиции в коллективе трудятся два представителя петербургской фортепианной школы: профессор Андрей Иванович и доцент Андрей Бугринов.

1.3. Корифеи китайской фортепианной педагогики³

Современная китайская фортепианная школа, подобно другим исторически сложившимся мировым фортепианным школам, состоит из двух групп практикующих музыкантов: педагогов и исполнителей. Хотя деление это в известной степени условное, четкой грани между двумя профессиями не существует, и педагоги концертируют, а исполнители преподают, специализация все-таки есть, и она четко зафиксирована в истории мирового пианизма.

Ниже мы попытаемся дать характеристику крупнейшим представителям современного китайского фортепианного искусства - педагогам и исполнителям, разделив их на несколько поколений.

Около двадцати имен. Почти все они принадлежат старшему поколению, что вполне естественно: вершин в педагогике достигают, как правило, учителя, имеющие многолетний опыт работы. Да и итоги становятся рельефнее тогда, когда жизненный путь того или иного мастера завершен или близится к закату.

Одиннадцать из семнадцати включенных нами в список корифеев старшего поколения окончили первую китайскую консерваторию - Шанхайскую. Семь из них – ученики профессора Захарова. Подобной эффективности нет ни у одного из педагогов китайских вузов за всю девяностопятилетнюю историю высшего фортепианного образования в Китае.

К старейшинам относятся восемь мастеров, выросшие и приступившие к самостоятельной работе в досоциалистическом Китае. Это трагически ушедшая из жизни в период «культурной революции» первая профессиональная китайская пианистка и педагог **Ли Цуйчжэнь** (1910–1966), которая окончила Шанхайскую консерваторию и Лондонскую Королевскую академию музыки, была деканом фортепианного факультета, профессором

³ Материал этого раздела основан на тексте опубликованной статьи автора диссертации [131].

Шанхайской консерватории. Ее лучшие ученики: Ли Жуйсин, Шэн Ицзи, Ван Цзяньчжун, Линь Эряо и др. [83, с. 37] [143, с. 68–73].

Если Ли Цуйчжэнь довольно активно выступала на концертной эстраде, то **И Кайцзи** (1912–1985) сосредоточился на педагогической профессии. После окончания Шанхайской консерватории он вошёл в ближний круг ее тогдашнего руководства, затем был деканом фортепианного факультета Центральной консерватории. Считался очень надежным, «крепким» методистом, ориентировался на учеников не выдающихся, но прилежных и вдумчивых. Многие его воспитанники успешно работали и работают в провинциальных вузах. Среди студентов класса профессора И Кайцзи, ставших солистами, Ли Чангсун и Ин Шичжэнь [83, с. 38] [125, с. 28–29].

Прожившая долгую столетнюю жизнь ровесница И Кайцзи **Хэ Хуэйсянь** (1912–2011) – свидетель и участник всех главных событий истории «китайского фортепиано». Профессор, декан факультета фортепианной музыки Сычуаньской консерватории, Ху Хуэйсянь подготовила десятки выпускников, популярных как в провинции Сычуань, так и в других регионах Китая. Это Ян Ханьго, Дань Чжаои, Гу Синь и др. [83, с. 42] [170, с. 25].

К числу педагогов-долгожителей относится и **Хун Шицзи** (1914–2003). Биография его особенно интересна, ибо, получив образование на родине (Хун Шицзи окончил факультет музыки Художественного колледжа Ханчжоу), он направил свои стопы за границу и поступил в Ecole Normale в Париже, тем самым став первопроходцем китайского пианизма в Европе. Под руководством выдающегося французского педагога и пианистки Маргариты Лонг, присутствуя на концертах и пользуясь советами таких мастеров как Альфред Корто, Хун Шицзи превосходно освоил методику французской фортепианной школы. Для его игры и игры его учеников характерны мягкое гибкое туше, свободное владение рубато, тонкость звуковой нюансировки. До конца дней Хун Шицзи оставался непререкаемым авторитетом в трактовке французской музыки – от Куперена и Рамо до Пуленка и Мессиана. Самый

знаменитый среди его учеников - Лю Шикунь. Большими мастерами фортепианной игры стали Ли Ци, Лин Юань, У Юань, Тай Эр и др. [83, с. 38].

Почти девяносто лет прожила выпускница и профессор Шанхайской консерватории **У Лэи** (1919–2006). Виртуоз-вундеркинд, она с детских лет давала концерты в разных городах Китая. Б. Захаров мгновенно среагировал на ее талант и зачислил шестнадцатилетнюю пианистку в свой класс. А после окончания китайского вуза рекомендовал отправиться во Францию, где она сумела поступить в Парижскую консерваторию, в класс Маргариты Лонг. У Лэи отлично усвоила постулаты французского пианизма. Как и Хун Шицзи, являлась выдающимся знатоком французской фортепианной культуры во всех ее проявлениях. Но, в отличие от своего коллеги, влияние У Лэи зиждилось, прежде всего, на ее исполнительском мастерстве. Её концерты из сочинений французских авторов собирали полные залы и приучали к лексике «французского фортепиано» не только студентов разных специальностей (в том числе композиторов, под воздействием У Лэи обратившимся к изучению произведений импрессионистов, ставших одной из опор современного китайского фортепианного творчества). Модой на французское китайская публика середины прошлого века обязана У Лэи. Среди учеников профессора – Ли Цифан, Лю Ифань, Ян Юньлинь [83, с. 42] [74, с. 71].

События «культурной революции» оборвали яркую педагогическую карьеру выпускника Шанхайской консерватории, декана фортепианного факультета Центральной консерватории **Фань Цзисэня** (1917–1968). Борис Захаров верно определил вектор профессиональной специализации талантливого вдумчивого юноши, направив его на педагогическую стезю. Не случайно у Фань Цзисэня занималось большинство первых китайских пианистов-аспирантов: Хун Тэн, Ли Цифан, Сюй Фэйпин, Ю Дачжунь, Чжао Сяошэн, Ян Лицзин и др. [83, с. 39] [57, с. 64].

Издавательства хунвейбинов стали причиной преждевременного ухода из жизни еще одного даровитого педагога-пианиста **Ли Чангсуня** (1921–1976). Выходец из простой провинциальной семьи этот самородок сумел в

зрелом (за тридцать) возрасте получить высшее образование и пробиться в преподавательский состав Центральной консерватории. Начинающему педагогу, как водится, давали слабых студентов, а выпускал он их вполне квалифицированными специалистами. Главной своей задачей Ли Чангсунь считал подготовку кадров для китайской глубинки. И вклад его в этот процесс весьма значителен. Наиболее известные воспитанники Ли Чангсуня: Ши Шучэн и Пань Имин [85, с. 319] [57, с. 63].

Первым педагогом китайско-американского «происхождения» стал профессор Шанхайской консерватории **Ли Цзялу** (1919–1982). Вслед за окончанием Шанхайской консерватории он отправился за океан, где оказался в Институте музыки университета им. А.Линкольна (штат Небраска). Артистизм Ли Цзялу, овладевшего в Штатах не только классическим, но и джазовым репертуаром, позволил ему найти собственную исполнительскую и педагогическую нишу. Административная карьера Ли Цзялу не имела особого развития, хотя в течение нескольких лет он и был заместителем декана фортепианного факультета Шанхайской консерватории. А вот педагогическую карьеру профессора следует считать удавшейся: ведь именно из его рук вышла в мир высокого искусства гениальная Гу Шэнъин, а также ряд высококлассных преподавателей китайских вузов: Чжэн Шусин, Ли Миньдо и др. [83, с. 40] [57, с. 65].

Выдающийся виртуоз Бао Хуэйцяо – «визитная карточка» профессора Центральной консерватории **Чжу Гунъи** (1922–1986). Чжу Гунъи – один из самых солидных китайских педагогов-аналитиков. Его перу принадлежит ряд фундаментальных работ по истории и теории пианизма. Знавший несколько иностранных языков (в том числе русский), Чжу Гунъи активно способствовал переводу на китайский трудов советских, немецких, французских, американских авторов, посвященных вопросам фортепианной педагогики и исполнительства. Среди его учеников, помимо Бао Хуэйцяо, выделяются Ян Цзюнь, Чжу Дамин, У Ин [57, с. 62] [144, с. 57–60].

Шэньянскую консерваторию в списке старейших учителей представляет **Чжу Яфэнь** (1929). Выпускница Шанхайской консерватории, профессор, многолетний декан в Шэньяне. Именно к ней привели мальчика по имени Лан Лан, Чжу Яфэнь – его первая учительница, заложившая фундамент того невероятного мастерства, которым обладает ныне один из самых популярных пианистов нашей планеты [57, с. 101].

К числу крупных детских педагогов следует отнести **Линь Юань** (1933). Окончила Шанхайскую консерваторию. Профессор Центральной консерватории. В основном трудится в консерваторской спецшколе, в стенах которой подготовила таких талантливых пианистов как Чэнь Маньчунь, Чжао Лин, Тань Сяо, Ван Юйцзя и др. [83, с. 82] [114, с. 10–15].

И, наконец, последний из плеяды тех, кому далеко за 80 – **Чжэн Шусин** (1931). Окончил Шанхайскую консерваторию, профессором которой состоит более полувека. Мастер высокого интеллектуального уровня, считается одним из самых образованных китайских пианистов. «Боязнь эстрады» в свое время помешала ему в свое время стать солистом. Но как наставник он, по общему мнению, бесподобен, что подтверждает умный отточенный пианизм его лучших воспитанников. К ним принадлежат популярные на родине И Сяоминь, Чжэн Цзе, Цзе Цзинсянь и др. [83, с. 84] [129, с. 22–26]

Теперь о среднем поколении – в данном случае по китайской классификации это те, кому от 60 до 80. Подчеркнем, все без исключения представители данного поколения учились или проходили курсы повышения квалификации под руководством советских педагогов Д. Серова, А. Татуляна, Т. Кравченко.

Чжао Бинго (1936–2021) учился в Центральной консерватории у Т. Кравченко, последовал за ней в Ленинград, где и окончил консерваторию под ее руководством. «Усердный, целеустремленный, умный музыкант», так характеризовала Чжао Бинго его руководитель. Будучи фортепианным «внуком» Л. Н. Оборина, в классе которого в Москве занималась Кравченко, Чжао Бинго особенно преуспел в исполнении и преподавании музыки

романтиков, в первую очередь, любимого им Шопена. Профессор Центральной консерватории, Чжао Бинго выпустил около ста квалифицированных пианистов, но есть среди них один особый талант: именно у Чжао Бинго закончил вуз Лан Лан [83, с. 82] [151, с. 20–21].

Профессор **Ян Цзюнь** (1939–2010) всю жизнь провел в Пекине, в стенах Центральной консерватории, где учился и работал. Плодовитый педагог, Ян Цзюнь славился грамотной постановкой разных видов техники, умел требовать и добиваться своего, ставя порой жесткие условия. Его выпускники Цзю Цзинь, Мяо Нинбо, Пань Чжунь, Ли Минь, Гуань Чансинь, Линь Е, У Ди и другие трудятся ныне в консерваториях Китая, успешно совмещая исполнительскую и педагогическую деятельность [57, с. 104].

Вероятно, мало кто знал бы за пределами Китая о профессоре Сычуаньской консерватории **Дань Чжои** (1940), но ему довелось быть наставником замечательного виртуоза Ли Юньди. После победы восемнадцатилетнего юноши на конкурсе им. Шопена (2000) Дань Чжои стал одним из самых популярных вузовских педагогов страны, и к нему на обучение пришли такие талантливые молодые пианисты как Чэнь Са, Цзо Чжан, Чжан Хаочэнь и др. [83, с. 155].

В стенах Шанхайской консерватории преподавал профессор **Фань Далэй** (1946–1993). К сожалению, время его оказалось недолгим, но свой след в китайском пианизме он оставил в лице его лучших учеников. Их двое: Кун Сяндун и Чжоу Тин. [83, с. 156] [57, с. 105].

Еще один шанхайский мастер – профессор **Шэн Ици** (1941). Умелый психолог, она славится индивидуальным подходом к каждому ученику. Любит работать с детьми и подростками в спецшколе при консерватории и доводить своих подопечных до окончания вуза. Обращает особое внимание на знание фортепианной литературы, поощряет занятия иностранными языками,

понимает по-русски. Подготовила Сунь Кэнляна⁴, у Шэн Ици также занимались талантливые Сунь Инди, Сун Сыхэн, Хао Дуаньдуань и др. [83, с. 157] [147, с. 4–11].

Из младшего педагогического поколения мы выбрали четырех специалистов.

Выпускник Центральной консерватории и Венского университета музыки и исполнительского искусства профессор **У Ин** (1957) – один из главных организаторов вузовского фортепианного образования в КНР. Декан фортепианного факультета Шанхайской консерватории, он был переведен на ту же должность в Пекин, где помимо преподавания, активно выступает как автор методических пособий, составитель программ обучения игре на фортепиано для школ и вузов [83, с. 159] [57, с. 152].

Ещё один декан и профессор фортепианного факультета Центральной консерватории **Ли Минь** (1965). Окончил этот вуз. Стажировался в нескольких зарубежных консерваториях. Умелый наставник «демократического типа», дающий свои воспитанникам больше инициативы и свободы, нежели это обычно принято в китайской педагогике [83, с. 159] [57, с. 152].

Профессор **Фань Хэсинь** (1964) – выпускница Шанхайской консерватории. Заведующая фортепианной кафедрой педагогического факультета Китайской консерватории. Китайская консерватория (Пекин) была задумана как некий аналог московской Академии имени Гнесиных. Педагогический уклон диктует особые условия функционирования исполнительской кафедры, и Фань Хэсинь достаточно успешно осуществляет

⁴ Сунь Кэнлян позднее закончил факультет музыки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена по классу профессора И.С. Аврамковой и аспирантуру данного вуза, успешно защитил кандидатскую диссертацию, выполненную под руководством профессора В.А. Гуревича. В настоящее время – профессор Нанкинской музыкальной академии.

подготовку педагогического контингента для других китайских педвузов [83, с.163] [57, с.157].

Лучше других мастеров, «правлящих бал» в современном китайском пианизме, в России (и, особенно, в Санкт-Петербурге) хорошо знают профессора Центральной консерватории **Бянь Мэн** (1966). Окончив пекинский вуз, Бянь Мэн продолжила образование в Санкт–Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, в классе народной артистки России, профессора Екатерины Муриной. Будучи незаурядным исполнителем, всегда тяготела к научной работе, которую осуществила в аспирантуре, написав кандидатскую диссертацию под руководством доктора искусствоведения профессора Софьи Хентовой. Оба российских «шефа» сходятся в оценке Бянь Мэн, отмечая ее высочайшую трудоспособность и упорство в достижении поставленной цели. Получив кандидатскую степень, Бянь Мэн вернулась на родину, где в течение вот уже более четверти века успешно занимается преподавательской и научной работой, периодически выступая с концертами. Прекрасно владея русским языком, она остается одним из главных китайских специалистов по связям с российскими учебными заведениями, организует приглашения ведущим российским педагогам для чтения лекций и проведения семинаров и мастер-классов в китайских консерваториях и университетах [83, с. 163] [57, с. 156].

1.4. Крупнейшие китайские пианисты

Главная проблема, которая стояла перед автором данного исследования при работе над этим разделом – проблема выбора. Продолжающийся «фортепианный бум» привел к тому, что в стране ежегодно появляются пианисты международного класса, получающие лауреатство на ведущих фортепианных конкурсах. Уследить за всеми ними вряд ли возможно. Поэтому мы решили остановиться на тех из них, кто уже зарекомендовал себя и занимал или занимает прочные позиции в мировом фортепианном пространстве. Всего сорок имен.

Начнем с первого поколения китайских артистов.

Ян Цзяжэнь (1912–1966) – окончил Нанкинский университет, обучался фортепиано у итальянского дирижера Марио Пачи (1878–1946), позднее с 1937 года учился в Институте музыки Мичиганского университета. Специализировался на музыкальной педагогике и хоровом дирижировании, в 1940 году получил степень магистра по музыкальной педагогике и теории музыки. Выступал на сценах Нанкина, Шанхая и других городов Китая. Предпочитал играть венскую классику и немецких композиторов-романтиков. Пробовал себя и как дирижер, занимал должность декана факультета дирижирования Шанхайской консерватории. Исполнительскую карьеру совмещал с педагогической. Среди его учеников – Фу Цун, Гу Шэньин, Чжоу Гуанжэнь (Ян Цзяжэнь - их первый учитель). Резко выступил против «культурной революции», был подвергнут публичным издевательствам. В знак протеста покончил собой [83, с. 61] [7, с. 101].

Чжан Цзюаньвэй (1911–1992) – своеобразная личность, предпочитавшая затворничество активной концертной работе. Сохранившиеся записи свидетельствуют о том, что Чан Цзюаньвэй - мастер интеллектуального пианизма, внешне неброского, но полного глубокого внутреннего содержания. Высоко ценим русскими музыкантами Б.Захаровым и А.Черепниним, музыку которого неоднократно исполнял [83, с. 62] [134, с. 48–54].

Хун Далинь (1917–1994) – окончила Центральный университет в Нанкине, университет Хуаси в Чэнду, Женскую академию наук и искусств Цзиньлин в Чэнду. Первая китайская пианистка, поступившая в знаменитую Джульярдскую школу в США. Училась у Иосифа и Розины Левиных. Великолепная русская школа, полученная Хун Далинь в Джульярде, позволила ей с успехом выступать с разнообразными программами, в том числе рахманиновскими и скрябинскими. Завершив сольную карьеру, занимала должность заведующей кафедрой фортепиано Пекинского педагогического университета, преподавала в Центральной консерватории. В

силу скромного неброского характера не претендовала на какие-то особые отличия. Но ее удивительная пластичная игра и интеллигентная, полная внутреннего достоинства манера преподавания, близкая левинской, притягивала талантливых студентов. У нее учились, в частности, такие великолепные мастера как Бао Хуэйцяо, У Или, Цзо Инь и др. [83, с. 62] [85, с. 317] [170, с. 54].

Лю Цзиньдин (1919–2004) – родилась в Сан-Франциско, но еще в детстве вместе с матерью переехала в Китай. Жила в Тяньцзине, окончила музыкальный факультет Яньцзинского университета. После выпуска из университета выступала по всему Китаю, в первую очередь, на сценах Тяньцзиня. Была первым учителем Лю Шикуня [83, с. 64].

Дун Гуангуан (1923–2013) – родилась в семье музыкантов, дочь одной из первых китайских пианисток Ван Жуйсянь. С малых лет мать учила ее игре на фортепиано, с семи лет Дун Гуангуан уже играла на сцене, выступала перед шанхайской публикой. В 1947 году эмигрировала в США и продолжила совершенствоваться, обучаясь у Артура Шнабеля; в 1949 году закончила Консерваторию Новой Англии в Бостоне, выступала с концертами в Германии, Англии, Швейцарии, Бельгии и других странах. Прямой педагогической деятельностью занималась немного, но консультировала молодых пианистов разных континентов. Считается лучшим китайским исполнителем музыки Бетховена, что и немудрено для единственной китайской ученицы великого Шнабеля [83, с. 63].

Чжоу Гуанжэнь (1928–2021) – родом из немецкого Ганновера. Окончила Шанхайскую консерваторию. Исполнительскую карьеру начала с должности пианиста в Центральном симфоническом оркестре. Получала награды на III Всемирном фестивале молодёжи и студентов в Восточном Берлине (1951) и на I Международном конкурсе имени Роберта Шумана (1956). С блеском выступала по всему миру. К примеру, в 1980 году читала лекции и играла в двадцати девяти вузах Америки, гастролировала в Шанхае, Восточном Берлине и Лондоне. Выдающаяся трактовка немецкой

фортепианной музыки, в первую очередь, сочинений Шумана, сделала имя Чжоу Гуанжэнь известным фортепианному сообществу. До глубокой старости Чжоу Гуанжэнь сохраняла отличную исполнительскую форму [85, с. 321] [83, с. 105].

Второе поколение возглавляет **Лю Шикунь** (1939) – выдающийся мастер, бесспорно, внесший самый большой вклад в развитие китайского фортепианного искусства за весь период его существования. Вундеркинд, игре на фортепиано начал обучаться с трех лет. Его первым учителем была Лю Цзиньдин. В пять лет Лю Шикунь впервые вышел на сцену. Прошел все ступени обучения: начальную и среднюю школу при Шанхайской консерватории, фортепианный факультет Шанхайской консерватории, учился у А. Г. Татульяна в Центральной консерватории, стажировался в Московской консерватории у С. Е. Фейнберга. Занял третье место на Международном конкурсе пианистов имени Ференца Листа в Венгрии, второе место на I Международном конкурсе имени П.И. Чайковского (1958), вслед за победителем – Вэном Клайберном. Успех на конкурсе им. П. И. Чайковского сделал Лю Шикуня национальной знаменитостью. С тех пор вот уже шесть десятилетий Лю Шикунь фактически возглавляет китайскую фортепианную школу, влияя на все аспекты ее бытия. Свои силы и средства он тратит на процветание китайского пианизма, организовав множество разного рода фестивалей, конкурсов, спонсируя обучение молодых музыкантов за рубежом. Колоссальное достижение Лю Шикуня – формирование всекитайской сети детских музыкальных школ в рамках Центра его имени: в них занимается более 15 тысяч детей. Политическое руководство КНР прислушивается к советам старейшего мастера и старается реагировать на его замечания и предложения [83, с. 106] [85, с. 324] [57, с. 70].

Коллега и, в свое время, творческий соперник Лю Шикуня **Инь Чэньцзун** (1941) в семь лет начал учиться игре на фортепиано, в девять лет был организован его сольный концерт на острове Гуланьюй. Инь Чэньцзун окончил среднюю школу при Шанхайской консерватории, учился в

Центральной, Шанхайской и Ленинградской консерваториях. На него обратила внимание Т.П. Кравченко, которая привезла его в Ленинград и подготовила к участию в международных фортепианных соревнованиях. Инь Чэньцзун занял первое место на конкурсе в рамках VII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Вене, а затем был удостоен второй премии II Международного конкурса имени П.И. Чайковского, после чего дал около шестидесяти концертов по всему Советскому Союзу. Инь Чэньцзун успешно выступал в таких странах, как США, Германия, Финляндия, Канада, Корея, Сингапур, Тайвань, Гонконг, Англия, Франция, Италия, Румыния, Албания, Югославия и т.д. В отличие от нонконформистски настроенного Лю Шикуня, в конце концов переехавшего на постоянное место жительства в Гонконг, Инь Чэньцзун всегда ладил с коммунистическими властями и смог относительно безболезненно пережить эпоху «культурной революции». Ныне Инь Чэньцзун остается одним из авторитетнейших китайских музыкантов. Продолжает выступать на родном для него острове Гуланьюй, ведет циклы теле- и радиопередач о классической и современной фортепианной музыке, не отказывается консультировать молодежь [83, с. 107] [85, с. 325].

Выдающимся шопенистом зарекомендовал себя еще один мастер из поколения 1930-х **Фу Цун** (1934–2020). В восемь лет он начал учиться игре на фортепиано, с детства обучался у иностранных пианистов. Вначале у Марио Пачи, который в свою очередь был последователем великого Ф.Листа. Под руководством Марио Пачи Фу Цун занимался три года. С 1951 года Фу Цун - в классе пианистки Ады Бронштейн. Занял третье место на V Международном конкурсе пианистов имени Фридерика Шопена. В течение долгой, длиной в шесть десятилетий, исполнительской жизни Фу Цун дал около двух с половиной тысяч концертов в странах Европы, Америки, Ближнего Востока, Юго-Восточной Азии, Японии, Океании, записал около пятидесяти пластинок и компакт-дисков, входил в состав жюри Международного конкурса пианистов имени Фредерика Шопена, Международного конкурса имени королевы Елизаветы в Бельгии и др. [85, с. 322] [83, с. 108].

Яркий, немеркнущий след оставила гениально одаренная **Гу Шэньин** (1937–1966). В три года она начала учиться игре на фортепиано, окончила Женскую гимназию Чжунси (Третья женская гимназия Шанхая), Центральную консерваторию. С детства выступала на музыкальных сценах Шанхая. Получила первый приз на конкурсе VI Всемирного фестиваля молодежи в Москве, первый приз на XIV Международном конкурсе пианистов в Женеве, в дальнейшем выступала в СССР, Швейцарии, Бельгии, Польше, Венгрии, Болгарии, Финляндии и других странах. Выразительная, эмоционально раскрепощенная игра Гу Шэньин вызывала горячий отклик слушателей. Трагическая гибель (самоубийство) Гу Шэньин на совести тех, кто развязал террор в годы «культурной революции» [83, с. 108] [85, с. 323] [57, с. 68].

Романтический репертуар отличает творчество пианистки **Ли Цифан** (1937). Помимо Шанхайской консерватории она окончила консерваторию в Варшаве. Особым успехом пользовались ее трактовки произведений Фридерика Шопена и других композиторов-романтиков. Получила серебряную медаль конкурса Всемирного фестиваля молодежи в Хельсинки, удостоена пятой премии Международного конкурса имени Джордже Энеску. Ее лекции и концерты в США и Швейцарии знакомили жителей этих стран с китайским искусством игры на фортепиано. Ли Цифан также активно пропагандировала творчество современных китайских авторов [57, с. 69] [83, с. 109].

Головокружительную карьеру сделал пианист-виртуоз **Ли Минцянь** (1936). Он приступил к занятиям фортепианной игрой поздно, в возрасте десяти лет. С детства обучался у иностранных мастеров. Брал уроки в Шанхае у Альфреда Виттенберга, затем учился в Шанхайской консерватории у Татьяны Кравченко. В 20 лет произвел фуррор и занял первое место на конкурсе в рамках I Международного фестиваля имени Джордже Энеску (обычно именуемого Международным конкурсом им. Энеску), далее последовала четвертая премия на VI Международном конкурсе пианистов

имени Шопена в Польше, гастрольные выступления в более чем двадцати странах Европы, Азии, Латинской Америки, Океании, а также по всему Китаю. Занимал должности проректора Музыкального колледжа Святой Троицы в Лондоне, проректора Шанхайской консерватории, преподавал. «Его игра отличалась редкостной технической точностью, пальцевая беглость превосходила все мыслимые и немыслимые пределы», – вспоминала свидетель победы Ли Минцяна в Бухаресте профессор Софья Хентова⁵. Притом стилистически пианист всегда соблюдал меру, умело подчеркивая специфический колорит фортепианного звучания в сочинениях разных эпох и стилей [83, с. 110] [85, с. 322].

В шесть лет начала учиться игре на фортепиано **Хун Тэн** (1937). Окончила Шанхайскую консерваторию. Заняла третье место II Международном конкурсе имени Джордже Энеску в Румынии. «Конек» ее репертуара – произведения эпохи барокко и венская классика. Считается одним из лучших в Китае интерпретаторов музыки Баха – композитора, обычно с трудом поддающегося китайским пианистам. Авторитетный музыкант, гастролировала в странах Европы, Азии и Америки. Многократно приглашалась в жюри международных конкурсов пианистов, к примеру, Международного конкурса имени Маргариты Лонг в Париже [83, с. 110] [57, с. 69].

Одна из самых плодовитых китайских пианистов - **Бао Хуэйцзяо** (1940). Выпускница Центральной консерватории. Заняла пятое место на II Международном конкурсе имени Джордже Энеску. С удовольствием выступала на симфонических вечерах, исполняя сольные партии концертов Моцарта, Бетховена, Брамса, Чайковского, Рахманинова. Гастролировала в более чем тридцати странах: Австрии, Турции, Сингапуре, Румынии, Чили, Израиле и др. Записала свыше двадцати CD и видеоклипов, была членом жюри многих Международных конкурсов. Крупный плакатный пианизм Бао

⁵ Сообщено В.А. Гуревичем.

Хуэйцяо привлекал своей масштабностью и размахом [57, с. 70] [83, с. 111] [85, с. 325].

Четвертое место III Международного конкурса имени Д.Энеску в 1964 году завоевал **Ли Ци** (1943) – воспитанник Центральной консерватории. Как и Бао Хуэйцяо, Ли Ци мастерски владел ансамблевой игрой, любил исполнять концерты с симфоническим оркестром Гуанчжоу и другими коллективами. Успешно выступал по всему миру - в Азии, Европе, Северной Америке. Пианист виртуозного типа, комфортно чувствовал себя на эстраде, мог подчинить себе любую, даже малоквалифицированную аудиторию [83, с. 112] [57, с. 71].

Поколение 1950-60-х гг. открывает **Сюй Фэйпин** (1952–2001). Он окончил начальную школу при Шанхайской консерватории, в 1979 году Истменскую школу музыки и в 1980 году Джульярдскую школу. В 1983 году выиграл IV Международный конкурс пианистов имени Артура Рубинштейна. В 1984 году занял четвертое место на VIII Международном конкурсе пианистов в Сантандере. С детства выступал на сценах Шанхая, в Китае и повсеместно на Дальнем Востоке, его концерты и пластинки известны во всем мире. Яркий броский пианизм Сюй Фэя неоднократно отмечался прессой и слушателями Нью-Йорка, других городов США, Европы, Южной Америки, Японии [57, с. 120] [83, с. 202].

Чжу Дамин (1952) после окончания Центральной консерватории направил свои стопы в Нью-Йорк, в Джульярдскую школу, где его руководителем стал Рудольф Фиркушный. Будучи студентом Джульярда в 1981 году занял шестое место на Конкурсе пианистов имени Вана Клиберна в США. Активно концертировал по всему свету. Сделал несколько циклов фондовых записей, в том числе всех бетховенских концертов и сонат [83, с. 203] [57, с. 121].

В 1988 году победителем XXXIV Международного конкурса пианистов имени Марии Канальс в Барселоне стал двадцатилетний **Сюй Чжун** (1968). Окончил начальную и среднюю школы при Шанхайской консерватории и

Парижскую консерваторию (по классу Доминик Мерле). Сюй Чжун – один из самых «конкурсных» современных китайских пианистов. Обладая на редкость устойчивой нервной системой (что, впрочем, для китайских музыкантов дело обычное), он присовокупил к ней блистательную техническую сноровку и безупречное владение «французским» фортепианным тоном. Вскоре после победы в Испании Сюй Чжун в 1991 году стал бронзовым призером XI Международного конкурса пианистов в Хамамацу. В 1992-ом получил главный приз на XI Международном конкурсе пианистов в Сантандере. В 1994-ом занял четвертое место на X Международном конкурсе имени П.И. Чайковского. Его пластинки и компакт-диски выпускаются по всему миру, он побывал с сольными концертами во многих странах, играл со всемирно известными симфоническими оркестрами под управлением таких дирижеров как Андре Превен, Зубин Мета и др. [57, с. 123] [83, с. 201].

Путь старшего коллеги Чжу Дамина спустя десять лет повторил **Вэй Даньвэнь** (1965) – после спецшколы при Центральной консерватории он уехал учиться в Джульярд, где удостоился чести консультироваться у великого Горовица. В 1983 году занял шестое место на Международном конкурсе имени Маргариты Лонг. В 1984 году победил на Конкурсе пианистов имени Джины Бахауэр. В 1985 году последовала шестая премия Международного конкурса пианистов имени Робера Казадезюса. В 1988 году получил четвертое место на Монреальском международном конкурсе. До сей поры остается весьма востребованным концертным исполнителем, сотрудничает с крупнейшими фирмами звукозаписи (Decca, Deutsche Grammophon etc.). Рекламирует продукцию ведущих китайских фортепианных фабрик [83, с. 203] [57, с. 121].

Заведующий фортепианной кафедрой Центральной консерватории её бывший выпускник **Ду Тайхан** (1966) – рекордсмен по числу иностранных вузов, в которых он совершенствовал свое мастерство. Их четыре: Цюрихская, Ганноверская и Дортмундская Хохшуле и университет Троссингена (Германия). В 1994 году занял второе место на Международном конкурсе

пианистов в Гааге (Нидерланды), в 1997 году получил специальную премию на Конкурсе пианистов имени Гезы Анды в Цюрихе. Выступает с большими концертными программами в Германии, Австрии, Италии, Швейцарии, Нидерландах, Бельгии, Дании, Японии и других странах [57, с. 122] [83, с. 204].

Ду Нинъю (1966) окончил среднюю школу при Шанхайской консерватории и Джульярдскую школу в США, где занимался у Расселла Шермана и Оксаны Яблонской. В 1983 году занял второе место на II Международном конкурсе в Токио, в 1985-ом победил на III Международном музыкальном конкурсе пианистов в Сиднее. Вместе со своей женой музыкант образовал фортепианный дуэт, который в 2004 году стал победителем в номинации «фортепианный ансамбль» Международного конкурса имени Эдварда Грига в Норвегии. Крепкий, устойчивый пианизм Ду Нинъю нельзя отнести к шедеврам китайского фортепианного искусства, но дело свое он знает отменно и имеет успех у публики в Китае, Японии, Южной Корее, Гонконге, Австралии, Франции, Германии, Италии, Канаде и США [83, с. 205] [57, с. 124].

Ли Цзянь (1965). Декан факультета фортепиано Шанхайской консерватории. Окончил Шанхайскую консерваторию, Парижскую консерваторию (учился у Пьера Санкана) и Кёртис-институт (у Мечислава Хоршовского). В 1981 году занял второе место на Международном конкурсе имени Маргариты Лонг в Париже. Несуетный лирический мастер. Выступает нечасто, программы готовит подолгу. Его концерты звучат во всемирно известных концертных залах Европы, Америки, Азии [83, с. 206] [57, с. 154].

Цзян Тянь (1963). Окончил среднюю спецшколу при Шанхайской консерватории, консерваторию Сан-Франциско и Джульярдскую школу. Лауреат Международных конкурсов: молодых исполнителей (США, первая премия), имени Вэна Клайберна, имени Уильяма Капелла (США, первая премия). Можно сказать, объездил весь свет: в списке его концертов залы более чем ста стран. Обладатель редкой красоты фортепианного тона [83, с. 207].

Кун Сяндун (1968). Окончил младшую и среднюю школы при Шанхайской консерватории и Кёртис-институт в США. В 1986 году завоевал бронзу на VIII Международном конкурсе имени П.И. Чайковского, в 1988 году победил на Конкурсе пианистов имени Джини Бахауэр в Америке. Он организовал немало фортепианных выступлений в более чем пятидесяти странах, в том числе в Линкольн-центре в Нью-Йорке, выступал с концертами по всему миру [83, с. 200] [57, с. 123].

И, наконец, последний в списке этого поколения, но едва ли не первый по эффективности и успешности служебной карьеры **Пань Сюнь** – декан фортепианного факультета Пенсильванской консерватории (США), приглашенный профессор Китайской консерватории. Окончил Центральную консерваторию и Ратгерский университет (Нью-Джерси, США). Лауреат нескольких международных конкурсов, член известного фортепианного Ньюстэд трио (The Newstead Trio), участвует в концертах и читает лекции в Европе, Азии, Америке. Среди других соотечественников отличается тягой к камерному исполнительству, помимо трио постоянно выступает в составе дуэтов, квартетов и других ансамблей, с удовольствием аккомпанирует вокалистам [83, с. 206].

Четвертое поколение – 1970-80-х годов рождения.

Чжоу Тин (1975) – пианист и клавесинист. Заведующий отделением фортепиано средней школы при Шанхайской консерватории. Окончил Шанхайскую консерваторию, Оберлинскую консерваторию (США) и консерваторию Пибоди (США). Вундеркинд, в юношеском возрасте стал лауреатом первых премий Международных конкурсов пианистов имени Такахино Соноды (1990, Япония) и имени Стравинского (1991, США). Гастролировал в США, Японии, Германии, Франции, Исландии, объездил весь Китай до самых отдаленных окраин. В США начал заниматься игрой на клавесине. Фактически первый в Китае клавишник, овладевший барочной техникой игры на старинных инструментах и специализирующийся в этой исполнительской сфере [83, с. 208].

Цзюй Цзинь (1976) – как и Чжоу Тин, играет на фортепиано и клавесине. Преподаватель Фортепианной академии в Имоле (Италия). Окончила Центральную консерваторию, Королевский Северный колледж музыки в Манчестере, Фортепианную академию в Имоле. Лауреат Международных конкурсов в Румынии (1996, первая премия), ЮАР (2000, IX конкурс пианистов «UNISA», третья премия). Также в 2000 году заняла первое место на I Международном конкурсе пианистов имени Теодора Лешетицкого на Тайване. Конкурсные достижения Цзюй Цзинь увенчала в 2002 году бронза на XII Международном конкурсе имени П.И. Чайковского. Цзюй Цзинь записала множество пластинок и издала серию CD-дисков, распространившихся по всему миру. Легкая изящная манера игры позволяет ей комфортно чувствовать себя в трактовке старинной музыки, опусов Гайдна и Моцарта, но не мешает быть превосходным интерпретатором музыки современных композиторов и камерных сочинений разных стилей и эпох [83, с. 208] [57, с. 161].

Чемпион Поднебесной по победам на международных соревнованиях **Цинь Чуань** (1975). Окончил среднюю школу при Шанхайской консерватории и Джульярдскую школу (по классу Джерома Ловенталья). Обладатель первых премий международных конкурсов пианистов в Кингсвилле, США (1996), в Техасе, США (1998), имени Джини Бахауэр (1999), в Китае (1999), имени Оливье Мессиана (2003). Выступает с концертами по всему миру (США, Франция, Португалия, Германия, Польша, Китай и др.). Пианист «с железными нервами и железными пальцами», как именуют Цинь Чуаня на родине, играет так, что придраться не к чему – любая техническая головоломка вроде обработок Годовского и Фридмана преподносится с улыбкой, будто пустячок из детского репертуара. Тем не менее, никому не придет в голову сравнивать уровень интерпретации Цинь Чуаня с уровнем Лан Лана или Ли Юньди. Масштаб, по «гамбургскому счету», не тот [57, с. 161] [83, с. 209].

Обаятельная «принцесса китайского фортепиано» **Чэнь Са** (1978) окончила среднюю школу при Сычуаньской консерватории, Шэньчженьское художественное училище, Гилдхоллскую школу музыки и театра в Лондоне и Ганноверскую Высшую школу музыки и театра в Германии. Лауреат трех престижных международных конкурсов пианистов: в 1996 году заняла четвертое место на XII Международном конкурсе в Лидсе, в 2000 году - четвертое место на XIV Международном конкурсе пианистов имени Шопена, в 2005 году получила хрустальный большой приз XII Международного конкурса пианистов имени Вэна Клайберна. Находится в расцвете сил и таланта, обладает большим разноплановым репертуаром с немецким классико-романтическим уклоном. Преподавать пока особо не стремится, но консультированием молодых артистов занимается с той же ответственностью и тщательностью как собственной игрой [83, с. 229] [85, с. 331] [57, с. 163].

Ровесница Чэнь Са **Ю Си** – доцент фортепианного факультета Центральной консерватории, воспитанница этого вуза. Имеет также дипломы Цюрихской консерватории и Манхэттенской академии (Нью-Йорк), её руководителями были Соломон Миковский и Нина Светланова. Лауреат первой премии Международного конкурса Kiwanis (Швейцария), в 2002 году получила спецприз - «особую награду за исполнение современной музыки» на конкурсе имени Алексиса Вайсенберга. Гастролировала во всемирно известных концертных залах Китая, Швейцарии, Америки, Англии, Испании, Италии и др. Пианистка лирико-драматического плана, с отменным вкусом, что сказывается, например, в подборе современного репертуара, где с классическими опусами Прокофьева, Пуленка и Мессиана соседствуют произведения Булеза, Лигети и Ксенакиса. [83, с. 233].

Тань Сяоган (1979) – как и Ю Си доцент Центральной консерватории. Её выпускник, совершенствовался в Германии, в Саарском колледже изящных искусств. В 2004 году победил на Втором Международном конкурсе пианистов в Сендае (Япония). Гастроли во Франции, Германии, Австралии, Японии, Польше, Португалии, Марокко и т.д. Скромный музыкант,

открещивающийся от какой бы то ни было саморекламы, хорош в камерном репертуаре. С оркестрами выступает нечасто. [83, с. 233].

Близок к Тянь Сяотану по типу личности и социальному статусу **Сунь Инди** (1980). В отличие от своих сверстников, он не учился и не стажировался за рубежом, окончил Шанхайскую консерваторию, где преподает по настоящее время. Лауреат нескольких малоизвестных международных конкурсов, выступает с концертами по Европе, Азии, Австралии, Африке [83, с. 230] [57, с. 167].

Похожая судьба у еще одного талантливой «восьмидесятника» – доцента Центральной консерватории **Цзоу Сяна** (1980). После Пекинской консерватории он учился в Джульярдской школе у Джерома Ловенталья и Роберта Макдональда. В 2005 году получил там большой приз Конкурса пианистов имени Джинны Бахауэр, двумя годами ранее первенствовал на Международном конкурсе пианистов Nonens (Канада). Концертировал в пятидесяти с лишним городах по всему свету со стабильным, но не выдающимся успехом. В последние годы стал уделять больше внимания педагогической работе [83, с. 235].

Сун Сыхэн (1981), хотя и преподает в родной Шанхайской консерватории, но в основном живет и работает во Франции, где он закончил два знаменитых парижских вуза – Ecole Normale (в ней он нынче также преподает) и Парижскую консерваторию. Самый «лауреатоемкий» из сверстников. В 2001 году занял второе место на XVIII Международном конкурсе пианистов в Порту (Португалия), в том же году получил золото на I конкурсе молодых пианистов Piano Campus в Сержи-Понтуазе (Франция), в 2002 году победил на II Международном конкурсе пианистов в Марокко. В 2004 году занял первое место на Международном конкурсе имени Маргариты Лонг, в 2006 году – четвертое место на XV Международном конкурсе в Лидсе (Великобритания). Очень сильный мощный артист репрезентативного «магнетического» плана. Его диски издаются по всему миру, Сун Сыхэна «на

ура» принимают в самых известных концертных залах Европы, Азии и Китая [83, с. 231] [57, с. 166].

Блистательная **Хуан Чуфан** (1982) окончила среднюю спецшколу при Шэньянской консерватории, Институт Кёртиса и Джульярдскую школу (единственный китайский пианист, имеющий дипломы двух самых престижных американских вузов). Лауреат Международных конкурсов: первое место в Хилтон-Хед-Айленд (США), четвертое место на IV Международном конкурсе в Китае, шестое место на XII конкурсе имени Вэна Клайберна в Форт-Уорте (США, 2005), в том же году победа на Кливлендском международном конкурсе пианистов (США). Ее концертная норма – более ста выступлений в год, турне по десяткам стран всех континентов. Безграничный репертуар, в котором нет слабых мест [83, с. 240] [57, с. 168].

Много и с большим резонансом выступает **Шэнь Вэньюй** (1986). Он не учился в китайских вузах, а сразу отправился в Германию, где окончил Высшую школу музыки Карлсруэ и Ганноверскую Высшую школу музыки и театра. В 1998 году занял пятое место на Международном конкурсе юных пианистов в Эттингене (Германия), в 2003 году завоевал вторую премию на XIV Международном конкурсе имени королевы Елизаветы в Бельгии. В 2005 году победил на конкурсе пианистов имени Сергея Васильевича Рахманинова в Лос-Анджелесе (США). По словам одного из его педагогов в Карлсруэ российского пианиста Вадима Пальмова, «уже в отрочестве отличался редкостной трудоспособностью и терпением, что помогло ему выработать жесткий и целеустремленный характер»⁶. Максимально востребован, непрерывно концертирует по всему миру. На родине бывает нечасто, но регулярно, исполняя новые программы [83, с. 234] [57, с. 168].

Юань Цзе (1985). Окончил среднюю школу при Центре «Синхай», Центральную консерваторию и Джульярдскую школу (у Йохевода Каплински). В 2008 году занял первое место на конкурсе в Сиэтле (США),

⁶ Сообщено В.А.Гуревичем по материалам его беседы с В.Пальмовым.

получил специальный приз XXV конкурса пианистов имени Джини Бахауэр. Стал бронзовым призером XIII Международного конкурса в Хамамацу, получил большой приз финала 52-го конкурса пианистов имени Ферруччо Бузони в Италии. Его концерты можно услышать в более чем ста пятидесяти городах тридцати с лишним стран мира. Романтический пианист монументального «бузониевского» типа [83, с. 238].

Самый молодой из широко известных мастеров – **Чжан Хаочэнь** (1990) вышел из стен начальной спецшколы при Шанхайской консерватории, затем закончил Шэньчженьское художественное училище и Кёртис-институт (по классу Гарри Графмана). В 2002 году занял первое место на IV Молодежном международном конкурсе имени П.И. Чайковского, в 2004 году получил золото на V Международном конкурсе пианистов имени Шопена в Азии в группе концертных исполнителей, в 2007-ом первенствовал на IV Международном конкурсе пианистов в Китае, а в 2009-ом получил золото на XIII Международном конкурсе имени Вэна Клайберна. Многочисленные концертные турне по таким странам как Франция, Германия, Япония, Польша, Канада, США, Египет и др. Стилистически не имеет особых исполнительских пристрастий. Отмечается его совершенное техническое мастерство и умение быстро и качественно готовить премьеры новых сочинений китайских композиторов [83, с. 241] [57, с. 170] [85, с. 334].

И, в заключение, о двух лидерах китайского пианизма наших дней, получивших твердое всемирное признание. О творчестве обоих – Лан Лана и Ли Юньди написано множество научных и популярных статей и исследований, до мелочей проанализированы их трактовки сочинений всех направлений и стилей. Не повторяя их, приведем краткую характеристику этих необыкновенно ярких и самобытных мастеров.

Лан Лан (1982) – окончил среднюю школу при Центральной консерватории и Кёртис-институт в Филадельфии (у Гарри Графмана). Двенадцатилетним в 1994 году занял первое место на Международном конкурсе юных пианистов в Эттингене (Германия), в 1995 году взял верх в

номинации фортепиано на II Международном конкурсе молодых музыкантов имени П.И. Чайковского. Сенсационный успех концертов юного пианиста, в которых он, к примеру, без видимых усилий исполняет в одном вечере все баллады и скерцо Шопена, сделал его идиолом миллионов фанатов по всему свету. Лан Лан выступает не только в филармонических залах, но и на стадионах, с десятками тысяч слушателей. Не стесняясь, использует богатый арсенал современной звуко- и видеотехники. Миллионными тиражами расходятся его аудио и видеозаписи. Некоронованный чемпион мира по скорости фортепианной игры, Лан Лан не имеет технических препятствий, преодолевая их с легкостью и постоянной улыбкой. Не столь однозначной предстает стилистическая оценка его трактовок, в которых чрезмерно быстрые темпы, преувеличенные динамические оттенки и вычурная фразировка порой превалируют над внутренним содержанием игры. Конечно, «победителей не судят», но сиюминутные победы могут обернуться стратегическими поражениями. Остается надеяться и верить, что из ряда вон выходящий талант Лан Лана поможет ему, в конце концов, разобраться в себе самом и стать воистину великим пианистом [85, с. 332].

Ли Юньди (1982) – родом из провинции Сычуань. Ныне проректор Института изучения игры на фортепиано Сычуаньской консерватории. Окончил среднюю спецшколу при этой консерватории, Шэньчжэньское художественное училище и Ганноверскую Высшую школу музыки и театра в Германии. Среди конкурсных успехов Ли Юньди есть особый: в 2000 году он завоевал первый приз XIV Международного конкурса пианистов имени Фридерика Шопена и стал первым в истории китайцем, победившим в этом конкурсе. Победители Варшавского конкурса по традиции пользуются особым авторитетом в мировом фортепианном социуме. Ли Юньди в полной мере оправдывает данный постулат. Его Шопен бесподобен, кажется, лучше сыграть невозможно. Но тончайший слух и бездонная память Ли Юньди рождают незабываемые образы, сошедшие со страниц Моцарта и Бетховена, Шуберта и Брамса, Чайковского и Рахманинова. Пианист-художник, Ли

Юньди находится в постоянном поиске, его пианизм становится все ярче и вдохновеннее, популярность выступлений исключительна, а число проданных видео и аудиозаписей перевалило за десять миллионов [85, с. 331].

Сводная таблица вузов, в которых учились ведущие китайские пианисты⁷.

Название вуза	Количество обучавшихся
<i>Китайские вузы, из них:</i>	45
Шанхайская консерватория	20
Центральная консерватория	17
Другие китайские вузы	8
<i>Иностранные вузы, из них:</i>	50
Джюльярдская школа	10
Кертис-институт	5
Другие вузы США	7
Парижская консерватория	4
Ecole Normale (Париж)	3
Ганноверская Хохшуде	4
Другие вузы Германии	3
Цюрихская консерватория	2
Вузы Великобритании	4
Ленинградская (Санкт-Петербургская) консерватория	4
Московская консерватория	2
Варшавская консерватория	1
Венский университет	1

⁷ Количество вузов больше количества обучавшихся, так как многие занимались не в одном вузе, а в нескольких. Данные по состоянию на 1 января 2021 года.

Страны, в которых обучались китайские пианисты:

Китай – 60 человек, США – 19, СССР (Россия) – 6, Франция – 6, Германия – 5, Англия – 4, Австрия – 1, Польша – 1.

Завершая эту главу, подчеркнем, что история китайского пианизма демонстрирует уникальные возможности национальной культуры. Порождение европейской цивилизации, фортепианное искусство, «пересаженное» на китайскую почву, прижилось, став частью современной культуры Поднебесной. Китайский пианизм оказался поразительно динамичным и мобильным, перенимая и перерабатывая заимствованное из других культур. Большую часть XX века ориентируясь на русскую фортепианную школу, в нынешнем столетии он диверсифицировал пути взаимодействия с мировым фортепианным социумом, направив свое движение к американским берегам: закономерно, что 8 из 15 лучших молодых мастеров окончили американские вузы с предпочтением таких престижных как Джульярдская школа и Институт Кертиса, а пятеро учились в немецких Хохшуле. Впрочем, данное предпочтение нельзя считать чем-то постоянным. Ибо ныне китайская исполнительская школа сама в значительной степени определяет вектор направления мирового фортепианного искусства, и недалек тот день, когда необратимый характер примет уже начавшееся обратное движение фортепианного «капитала» из Европы и Америки в Китай.

Глава II. Вопросы подготовки современных кадров фортепианного исполнительства

2.1. Исторические традиции и их значение

В «Ли-Цзи («Записки о совершенном порядке вещей, правления и обрядов») Сюэ-Цзи»⁸ говорится о том, что испокон веков важнейшая задача в управлении страной – это образование. Мэн-цзы (372 – 289 г. до н.э.) – известный китайский мыслитель, идеолог конфуцианства подчеркивал, что хорошее образование для правления страной лучше, чем хорошая политика. Хорошей политикой можно сделать так, чтобы люди не осмеливались бунтовать, можно сделать народ богаче, хорошим же образованием можно получить любовь народа, привлечь сердца людей [137, С. 30]. Таким образом, просвещение с древних времен являлось выдающейся традицией китайской нации.

Структура преподавания подразумевала наличие как государственных, так и частных образовательных учреждений. В качестве примера можно упомянуть таких деятелей, как Конфуций и Мэн-цзы: Конфуций выступал одним из самых известных преподавателей в частной школе, его учениками были три тысячи человек, семьдесят два из них стали знаменитостями [115, С. 102].

Политические деятели и мыслители в древнем Китае серьезно относились к роли педагогов, определяя им высокое почетное место в

⁸Глава из древней классической китайской работы «Ли-Цзи», посвященной сводам законов и правил, написана в поздний период эпохи Воюющих царств (III–II вв. до н.э.) В ней подробно раскрыты основная цель и значение образования, система образования, его основные принципы и методы, место и роль педагогов в нем, отношения учащихся между собой и с преподавателями [137, с. 29]. Кроме того, весьма систематизировано и всесторонне подведены итоги опыта просвещения в Китае в период династии Цинь. Это древнейший китайский, а также мировой трактат, посвященный просвещению и проблемам обучения.

обществе. В III–II веках до н. э. философ Гоу Куан (313–238 гг. до н. э.) говорил: учитель так же почитаем, как небо, земля, государь, родные люди. После династии Тан Конфуция стали воспринимать как святого, императоры проводили торжественные церемонии поклонения этому великому учителю. В народе в образованных семьях ставили на семейных алтарях ритуальные таблички «неба, земли, императора, родных, учителей». Сам император не мог обращаться с учителями так же, как с другими подданными, даже крупными чиновниками, при встрече с императором учителя могли не следовать строго правилам этикета [107, с. 33].

Уважение к учителю – это предпосылка серьезного отношения к учебе. В традиционном китайском социуме был выработан целый комплекс норм поведения и церемониальных привычек, подчеркивающих уважение ученика к учителю. В «Ли-Цзи. Сюэ-Цзи» говорится: «Только когда учителя уважают, уважают также и передаваемые им знания, только когда уважают знания, народ понимает важность образования» [118, с. 30]. Почитание учителя, почитание знаний, понимание значимости образования – все это части одного положительного образа. Так уважение к учителю предопределяет серьезное отношение к учебе.

Существует целый ряд специальных норм поведения, которые предписывают, как ученику следует относиться к наставнику. «Гуань-цзы. Обязанности учеников» – основополагающий трактат, включающий свод правил для китайских учебных заведений, в котором расписаны правила для учащихся в классе, во время работы и отдыха, основы этикета при встрече и при прощании с учителем, то, как молодому человеку следует занять гостя или прибраться в доме и т. д. В древние времена сложилось множество правил приличия, в том числе: церемонии проявления уважения и поклоны учителю, нормы общения с педагогом, выказывание почтения педагогу и т. д. [112, с. 84].

Для жертвоприношений наставнику на алтаре предков в зале дома или в большом зале школы устанавливали ритуальную табличку, при этом

церемония поклонения учителю проводилась таким же образом, как церемония поклонения небу и земле. Каждый раз при входе в школу ученик был обязан поклониться учителю в знак приветствия. Общаться с учителем ученику полагалось так же, как с родным отцом, следовало заботиться о нем и прислуживать ему. Для того, чтобы продемонстрировать уважение, при разговоре с педагогом следовало использовать обращение «учитель» с фамилией наставника (такая вежливая форма обращения сохранилась и в наши дни). При встрече с учителем, увидев его, должно было склониться и уступить ему дорогу в знак уважения, позволить ему идти первым. Когда педагог вел урок, ученикам следовало быть скромными и серьезными [107, с. 33–34].

Правила этикета между учениками и учителем, отношения между преподавателями и учащимися из древности перешли в современность. Смотря телевизионные передачи, разглядывая картинки, читая книги, ученики с детства чувствуют влияние традиционного образования, сложившегося исторически. Однако в этой области существуют проблемы, которые возникли еще в древнем Китае и не нашли разрешения в наши дни – они оказывают негативное влияние на подготовку специалистов игры на фортепиано.

Еще Конфуций особо отмечал важность гармоничных отношений между учителем и учениками; когда подчеркивался авторитет педагога, то подразумевалось, что ученики не могли перечить ему. Тем не менее, надо помнить, что, согласно конфуцианской идеологии, не следовало всегда быть уступчивым и скромным, пусть даже и по отношению к учителю. В ряде случаев по моральным причинам это было невозможным. Так что идеология образования у Конфуция являлась прогрессивной и свободной, и его подход к учебе лишен догматизма. Однако позднее в условиях длительного правления господствующего феодального класса подобное свободомыслие Конфуция не могло соответствовать социальному строю Китая. Восторжествовало следующее мнение: ученик должен безропотно слушаться учителя, не противоречить ему, не спорить с ним. Такая деспотичная идеология преподавания существует с III в. до н. э. по сей день, она оказала огромное

влияние на сферу просвещения. Из-за того, что учащиеся не могли возражать педагогу, преподавание не развивалось по плодотворному научному пути, что не способствовало развитию методики преподавания, не стимулировало кристаллизации новых педагогических учений.

В трактате «Об учителе и наставлении» в «Ли-Цзи. Сюэ-Цзи» было представлено достаточно всестороннее рассмотрение и резкая критика того, как преподаватели отступают от основных принципов образования, несерьезно относятся к методикам обучения и к каким дурным последствиям это приводит. Учителя преподавали только по своим конспектам, а учащиеся не понимали сути занятий и лишь запоминали фразы и иероглифы. Кроме того, педагоги стремились к высоким темпам учебного процесса, не обращая внимания на то, что ученики не могли их придерживаться, они не уважали стремлений и интересов учеников. В итоге у учащихся формировалось отвращение к учебе, в своих бедах они справедливо винили преподавателей, и учеба угнетала их. А образовательный процесс оказывался неэффективным, ученики с трудом оканчивали обучение, быстро забывали изученное. Формально закончив учебу, молодые люди не получали настоящих знаний и умений [137, с. 30].

Удивительно, но в XXI веке эти пережитки древности сохранились в китайской педагогике в целом, а в преподавании фортепианного исполнительства в особенности: ученики не способны спорить с точкой зрения педагога, который в свою очередь не слышит мнения учеников и не заботится об их успехах [85] [146]. К примеру, некоторые педагоги привыкли только к «мертвым учебным планам» и не стремятся к тому, чтобы совместно с учащимися обсудить музыкальные произведения. Иные горе-педагоги лишь составляют индивидуальные учебные планы, основываясь на собственных музыкальных предпочтениях, и вовсе не учитывают, что нравится ученикам. Зачастую педагоги навязывают ученикам собственное понимание музыкального произведения, основанное на личном восприятии и опыте, не считая целесообразным анализировать ситуацию вместе с воспитанниками.

Традиционная ценностная ориентация на обладающих властью привела к тому, что китайцы стали обращать внимание лишь на роль «передачи знаний» со стороны учителя, при этом игнорировали процесс «усвоения знания» учеником. Такой феномен преподавания игры на фортепиано, идущий вразрез с идеями современного образования, является конкретным воплощением того, как влияет на сознание современных учителей и учеников авторитет педагога, основанный на традиционной ценностной ориентации. Подобный тип мышления при преподавании оказал весьма негативное влияние на обучение игре на фортепиано и стал крайне неблагоприятной составляющей подготовки специалистов – на основании него трудно подготовить талантливых пианистов, обладающих индивидуальностью и творческой инициативой.

Современная теория просвещения требует исключения устаревших традиционных идей из процесса обучения игре на фортепиано. Эти идеи в Китае, как отмечалось выше, в основном выражены в представлении о «почтительности» по отношению к учителю. Традиционное китайское представление «почтительности» берет свое начало со времен династии Чжоу, когда оно служило для регулирования норм морального поведения внутри семьи. Эта концепция строилась на уважении и послушании кровных родственников и людей, более высоких по положению.

Ученики в Китае в целом весьма почитают преподавателей и уважают их научный авторитет, но это отношение носит явно различимый оттенок концепции «почтительности» по отношению к кровным родственникам и людям более высокого положения, в связи с чем такой подход является весьма ограниченным. Традиционная модель уважения к учителю, основанная на «почтительности», всегда незаметно влияла и влияет на отношение учеников к своему преподавателю игры на фортепиано. В сущности, некоторые учащиеся уважают только своего учителя и не испытывают никакого почтения к другим педагогам – этот подход в известной степени диктовался и диктуется традиционным представлением о «почтительности». Кроме того, здесь налицо

явный оттенок подобострастного отношения к наставнику как к человеку, занимающему более высокое положение в обществе. Порой доходит до того, что степень уважения некоторых учеников к учителю зиждется исключительно на уровне учебного заведения, в котором он работает, и на должности, которую он занимает.

Традиционное уважение к учителю, основанное на «почтительности», несет в себе ощущение благодарности и чувства долга, обязанности отплатить добром за добро. Такой, вполне объяснимый с бытовой точки зрения, подход не соответствует современному подходу к образованию, которое призывает **уважать знания** преподавателя, его талант. Почитание преподавателя, всецело основанное на статусе, является традиционным подчеркиванием высокого и низкого положения в обществе и не соответствует концепции уважения к преподавателю в системе современного образования. В настоящее время в Китае все яснее осознают, что с такими традиционными ограниченными идеями довольно сложно сотрудничать друг с другом. Под их влиянием ученики легко становятся высокомерными людьми или же, напротив, занимаются самоуничижением. Но в целом в китайском социуме пока сложно придерживаться модели «сотрудничества», при которой педагоги и учащиеся взаимодействуют друг с другом, что мешает совместно пользоваться многими учебными и научными ресурсами, приводит к изоляции профессионального образования. Такое положение не способствует здоровому развитию процесса преподавания игре на фортепиано [146, с. 159–165].

Если говорить без обиняков, при всей идиллической красочности внешней «картинки», отношения между учениками и педагогами в классах игры на фортепиано внутренне крайне напряженные, учащиеся часто не могут полноценно заниматься музыкой, ибо бесконечный критический настрой преподавателей наносит вред их психике. Возникают проблемы в процессе прослушивания музыки, ее восприятия и воспроизведения.

Как подчеркивает крупнейший китайский педагог и ученый Чжоу Гуанжэнь, некоторые педагоги, заметив небольшие ошибки студентов, не помогают им, а ждут, что ребята тотчас сами исправят их. Учителя редко хвалят и поощряют учеников, форсируют процесс обучения, в результате чего отношения между преподавателем и учащимися становятся далекими от нормальных. Образуется замкнутый круг проблем: нехватка терпения у педагогов, их эмоциональность и излишняя критичность не могут помочь ученикам в восприятии музыки [62, с. 134–137].

2.2. Метод «Цигун» и специфика китайского фортепианного искусства⁹

Различные музыкальные направления и течения выдвигают собственные теоретические положения в отношении методов игры на фортепиано.

В Китае методы фортепианного исполнения «цигун» изучали такие ученые, как Фан Юаньцзи (范元绩), Лю Чжицян (刘志强), Чжао Сяошэн (赵晓生), Цао Чэнвэй (曹承伟), Ли Хуэй (李慧), Ли Лицзя (李利佳), Хуан Цяо (黄峤), Сян Куй (项葵), Кун Вэньвэнь (孔雯文), Ли Сунлань (李松兰), Чжан Сюйлян (张旭良) и т. д. Методы фортепианного исполнения «цигун» тесно связаны с китайской философией и традиционной эстетикой, поэтому они имеют определенный научный характер. В течение пяти тысячелетней истории Китая в философии и традиционной эстетике в выражении предметов и объектов сложились формы, масштабы и движения, наполненные научными определениями и исследованиями в китайском стиле. Именно потому, что китайская философия и традиционная эстетика обладают гигантским объемом накопленной информации, в фортепианной педагогике страны были использованы их достижения для выполнения углубленного анализа музыки.

⁹ Материал этого раздела основан на тексте опубликованной статьи автора диссертации [135].

В книге «Практическое учение о медицинском цигуне» (1992) под редакцией Ма Цзижэна систематизирована информация о происхождении цигун, об истории и последовательности его развития в соответствии с различными историческими эпохами. Согласно исследованию, китайская дыхательная техника цигун берет свое начало более четырех тысяч лет назад в эпоху императора Тан Яо (2377–2259 гг. до н. э.); в период Чуньцю и Чжаньго практика цигун была распространена уже довольно широко [11, с. 93–94]. С древности до наших дней переплетение цигун с китайской традиционной медициной и физическими тренировками дало несомненные значительные результаты.

Цигун представляет собой комплекс двигательных упражнений, активно сочетающихся с дыхательными техниками. Цигун включает: 1) серию двигательных упражнений для тела; 2) серию упражнений по регуляции дыхания; 3) ряд действий по регулированию и контролю мышления. Комплексная тренировка главным образом охватывает дыхание, движения тела, похлопывающий массаж, мыслительную активность и т. п.

Понятие «Ци», входящее в состав слова «цигун», аналогично энергетическому «ци» из китайской медицины, под этим термином подразумевается непрерывно движущийся в теле и имеющий свои функции элемент, оказывающий действие на жизненные процессы. «Ци» представляет собой не материю, а функциональное направление движения материи. Это – движение, которое имеет направленный характер – «поток» или функциональное явление, возникающее под влиянием движения или функционирования материи. «Ци» также можно определить понятиями «энергия» и «торсионное поле». «Ци» представляет собой функциональное направление движения, возникающее под действием жизненного последовательного управления питательной материей. Согласно концепции цигун, за счет постоянного совершенствования, неустанной самодисциплины и контроля, «регуляции ци» в качестве метода и «тренировки ци» в качестве цели, можно достичь равновесия между инь и ян в организме, улучшить жизнь,

а также довести способности организма до наивысшего уровня. Целями цигун являются излечение болезней, поддержание и укрепление здоровья, обретение мудрости, противостояние негативным естественным условиям и т. д. В целом, цигун – это метод «тренировки ци» [163, с. 1].

Существует множество толкований «ци». Фумимаса Фукуи (Япония) в статье «Перевод «ци» в западной литературе» систематизировал переводы «ци» на английский язык. «Ци» переводится как *breath* (дыхание), *air* (воздух, атмосфера), *vapour* (пар), *stream* (поток), *vitalfluid* (течение жизни), *temperature* (температура), *energy* (энергия), *anger* (гнев, возмущение), *ether* (эфир, духовное начало, атмосфера), *materialforce* (материальная сила), *the prime force* (двигательная сила), *subtspirits* (скрытый дух), *circulatory system of the body* (система кровообращения тела) [11, с. 199].

В восьмидесятые годы XX столетия в методиках обучения игре на фортепиано стали появляться китайские музыкальные эстетические идеи [119, с. 179]. В девяностые годы XX века появился ряд исследований, посвященных фортепианному исполнительству, при этом статья Чэнь Юньсяня «Обзор методов весовой игры на фортепиано» (Вестник Центральной консерватории, 1992. № 1) стала особо важным научным трудом, изучающим теорию фортепианного исполнительства. Эта работа впервые затронула на китайском языке вопросы формы и техники весовой игры на фортепиано [85, С. 350]. В девяностые годы развернулись новые исследования весовой игры на фортепиано, в то же время появились китайские методы цигун, приспособленные к фортепианному исполнительству. Объективно говоря, эти методы подразумевают использование принципов цигун для построения системы, в результате чего происходит слияние китайской музыкальной эстетики и китайской философии – данная система доказывает свою осуществимость благодаря научности и рациональности. Методы фортепианного исполнения специалиста по цигун Чжао Сяошэна включают в себя теорию цигун. Им создано сочинение, позволяющее всесторонне и полно объяснить основы использования цигун в фортепианном искусстве [84, с. 390].

В основе метода фортепианной игры в соответствии с цигун лежит диалектический способ древней китайской философии «инь-ян», где за счет целостного, а не ограниченного взгляда, а также системного, а не разрозненного наблюдения, происходит обобщение процесса и главных законов пианизма, создается уникальная и самобытная теоретическая система фортепианной игры [84, с. 1]. Обобщение законов фортепианного исполнения является необходимым условием и методом обучения пианиста. В работе Чжао Сяошэна дается объяснение, каким образом посредством выбора материала и методов исполнения повысить мастерство, анализируется специфика игры на фортепиано в разных исторических направлениях и течениях, а также проводится построение теоретической системы игры на фортепиано с китайской спецификой. В настоящее время китайское фортепианное образование, научные статьи и монографии в этой сфере практически все используют материалы указанного исследования, что свидетельствует о его научной обоснованности.

Внутренняя энергия «ци» в цигун может означать: 1) врожденную изначальную ци; ци, распределенную среди внутренних органов (цзан-фу); ци, приобретенную в течение жизни благодаря дыханию, а также из воды и еды. Однако в целом внутренняя энергия представлена врожденной изначальной ци. 2). Дыхание, функционирующее и циркулирующее в организме человека, под воздействием изначальной ци [94, с. 42]. Внешняя энергия «ци» означает истинную или внутреннюю ци, посредством различных методов проявившуюся снаружи или выведенную за пределы тела [94, с. 26].

Методика фортепианной игры содержит три аспекта: это техника, выразительность, стиль. Все они включают в себя превращения «цигун», при этом технику можно разделить на «внутренний цигун» и «внешний цигун». «Внутренний цигун» означает слух, сердце, энергию «ци» и дух. «Внешний цигун» включает в себя пальцы, запястья, руки, тело. Лучшим достижением, экспонирующим данную систему, является то, что во всех трех аспектах в

полной мере используются «превращения», позволяющие воплотить устойчивое состояние исполнителя.

Энергия «ци» в цигуне с древних времен – объект научных исследований. В китайской философии «ци» выступало условием создания мира: только когда в мире появилась «ци», возникли различные вещи. В древнекитайской литературе концепция «ци» использовалась для определения уровня произведения, оценки наличия «ци» или жизненной силы в трактатах. Хорошее литературное произведение должно заключать в себе авторские качества и характеристики художественной работы.

Автор полагает, что «ци» является посредником при любом физическом движении человека. В общей системе игры на фортепиано «цигун» в основном подразумевает методы использования «вдоха» и «выдоха» во время исполнения, а движения пальцев делятся на два вида: «инь» и «ян». Эти два вида движений рожают два типа разных звуков: «ян» рождает сильный, энергичный, мощный звук, а «инь» – мягкий и легкий.

Состояние пианиста при игре на фортепиано подобно выполнению дыхательной гимнастики «цигун». Дыхание «ци» начинается в лобковой области, проходит через живот, грудь, плечи, верхние части рук, локти, запястья и достигает кончиков пальцев. Потом она движется обратно через руки, плечи, грудь, живот, направляясь к бедрам и возвращаясь обратно в лобковую область. Так происходит циркуляция «ци» [84, с. 23].

Идея медитации в цигун следующим образом выражается в идеологии фортепианного исполнения (по Чжао Сяошэну): медитация делится на три этапа. На первом этапе необходимо «накопить» необычные впечатления и сведения, а именно на концертах, при прослушивании аудио и видеозаписей; случайно услышав выдающееся звучание, запечатлеть его в своей памяти. На втором этапе посредством «накопления» и исследования большого количества произведений выдающихся музыкантов представить звуковые эффекты собственного исполнения. Услышав собственное звучание, необходимо подключить фантазию и подумать: какой из наиболее любимых и почитаемых

музыкантов сейчас играет? На третьем этапе следует представить и попытаться воспроизвести звучание, прежде неведомое никому и не слышанное никем. Это наивысший уровень фортепианной интерпретации [84, с. 36].

Чжао Сяошэн придерживается следующего мнения относительно теории «нотной памяти»: музыкальная память – комплексная, сложена из нотной азбуки, музыки, движений, расположения клавиш и мышечной памяти. Все это требует от исполнителя всецелого сосредоточения и внимания, наивысшей духовной концентрации, поэтому «нотную память» можно назвать «духовным» контролем [84, с. 40].

Чжао Сяошэн предложил музыкантам правильную технику дыхания: он полагал, что скорость и глубина дыхания сильно влияют на исполнение. Слишком быстрое и торопливое дыхание может непосредственно вызвать ускорение темпа. Чересчур сильные и глубокие вдохи могут привести к перевозбуждению, в результате чего будет прилагаться излишне много усилий, а темп окажется слишком быстрым. Как правило, у музыканта на сцене сердцебиение быстрее, чем обычно, поэтому Чжао Сяошэн советует исполнителям во время повседневных упражнений обращать внимание на тренировку дыхания. Дыхание необходимо замедлить и выровнять, не нужно вдыхать воздух слишком глубоко, необходимо лишь медленно восстановить дыхание до обычного темпа. Кроме того, не следует выдыхать весь воздух: нужно оставить немного кислорода в брюшной полости, а после этого задержать дыхание на какое-то время, но не слишком долго, после чего вновь сделать медленный вдох. Вместе с тем всегда необходимо обращать внимание на связь между дыханием и музыкой и таким образом вырабатывать привычку правильно дышать [84, с. 120].

Общеизвестно, что «Принципы фортепианной игры цигун» Чжао Сяошэна стали фундаментом научных трудов по фортепианной игре в Китае, непрерывно продолжаются исследования этой монографии, дополненной

упражнениями. В целом, была успешно доказана научность использования техники цигун при игре на фортепиано [81, с. 220].

Вывод: применение системы цигун в фортепианной игре связано с китайской эстетикой, которая является моделью воплощения китайского художественного музыкального вкуса. В этом плане Китай (как и весь Восток) использует физический и интеллектуальный внутренний опыт для построения музыкального мира и взаимодействия с ним. Китайский цигун и учение о меридианах и коллатералях «цзин-ло», индийская йога были обнаружены и открыты благодаря интуитивному жизненному опыту, в то время как использование западной анатомии не всегда эффективно в этой сфере. Так воплощаются различные философские концепции и мировосприятие Запада и Востока [111, с. 11].

Кроме того, мы полагаем, что конкретное значение методов фортепианной игры цигун состоит в: 1) следовании научным принципам исполнения, что приносит музыканту верные ощущения и стимулирует развитие в физическом, психологическом и техническом планах; 2) возможности предотвращения и лечения профессиональных заболеваний.

2.3. Сравнительный анализ китайской и российской программ вузовской подготовки пианистов-исполнителей

Автор провел сравнительный анализ четырехгодичных учебных программ по специальности «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» Российской академии музыки им. Гнесиных, Центральной консерватории Китая (г. Пекин) и Шанхайской консерватории. Выбор данных музыкальных учреждений продиктован схожестью систем образования в названных учебных заведениях, они являются одними из лучших как в России, так и в Китае. В ходе работы было выявлено как их общие черты, так и различия. Целью сравнительного анализа стало составление рекомендаций по совершенствованию системы подготовки специалистов в КНР.

2.3.1. Структура учебных программ в высших музыкальных учебных заведениях по специальности «Инструментальное исполнительство (фортепиано) в Китае и России

Организация учебных дисциплин – метод реализации учебного плана, в рамках которого на основании учебных задач и целей происходит распределение, утверждение, определение курсов в соответствии с той или иной отраслью научного знания. Это в свою очередь фиксирует структуру знаний студента, влияет на эффективность подготовки талантов и проявляется в их способностях. Организация учебных дисциплин – важный шаг в процессе обучения, который воплощает конкретные требования государства к образованию, следует социальному развитию и его эволюции, определяется общественными производительными силами и уровнем научного и культурного развития. Учебный план непосредственно отражает образовательные концепции вуза, демонстрирует цели, стандарты и результаты подготовки кадров [76, с. 108–109].

Программа реформ, реализуемая в стране с 1979 года, привела к бурному экономическому росту Китая. По ходу его, что естественно, в сфере подготовки кадров возникают новые проблемы, среди которых в ракурсе нашей темы можно выделить противоречия старых программ и новых образовательных целей; дисбаланс академических часов, отведенных для общих базовых предметов и основных курсов по специальности; узость специальных знаний; разрыв учебного процесса от дальнейшей работы выпускников [76, с. 109]. В области подготовки пианистов-исполнителей все еще отсутствуют некоторые дисциплины, имеющие зрелый характер в Западной Европе и России и требующие особого внимания. Например, история исполнительского искусства, история и конструкция фортепиано, история исполнительских стилей, музыкальная педагогика и психология, методика обучения игре на инструменте, исполнение сочинений эпохи

барокко на современном рояле, клавир в ансамблевых сочинениях XVIII века, изучение оперных клавиров, музыка второй половины XX–начала XXI веков.

Как правило, курсы обучения в специализированных музыкальных вузах России делятся на гуманитарный, социальный и экономический циклы (обязательные и факультативные дисциплины), цикл истории и теории музыкального искусства (обязательные и факультативные дисциплины), профессиональный цикл (обязательные и факультативные дисциплины). Основные курсы делятся на три этих цикла, каждый из которых состоит из большей части обязательных дисциплин и нескольких факультативных курсов, кроме того предусмотрены такие дисциплины, как физическая культура, учебная и производственная практика, итоговая государственная аттестация.

Министерство культуры Китая в 1999 году опубликовало «Учебную программу музыкальных специальностей вузов КНР», в которой разделило все курсы на обязательные и факультативные дисциплины, а также семинары. Обязательные курсы включают три аспекта: общеобразовательные базовые курсы, базовые предметы по специальности и спецкурсы. Общеобразовательные базовые курсы являются обязательными для посещения, в их число входят общие курсы по культуре, имеющие философское и социальное содержание. Эти предметы направлены на развитие чувства социальной ответственности у студентов и их культурный рост. К базовым предметам по специальности относятся теоретические историко-культурные дисциплины, касающиеся специальности. Спецкурсы включают сольное исполнение, игру с оркестром, концертмейстерское мастерство, камерный ансамбль и несколько более частных практических дисциплин. Среди спецкурсов есть факультативные дисциплины, а среди базовых предметов по специальности факультативов нет (См. Приложение, таблицы 1, 2).

Четырехгодичная учебная программа бакалавриата по специальности «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» Российской академии музыки им. Гнесиных состоит из следующих разделов:

1. Общая характеристика основной образовательной программы
2. Характеристика профессиональной деятельности бакалавров
 - 2.1. Области профессиональной деятельности
 - 2.2. Объекты профессиональной деятельности
 - 2.3. Виды и задачи профессиональной деятельности
3. Требования к результатам освоения образовательной программы
4. Содержание и организация образовательного процесса
 - 4.1. Календарный учебный график
 - 4.2. Учебный план
 - 4.3. Аннотации к программам учебных дисциплин, практик
5. Ресурсное обеспечение
6. Требования к условиям реализации образовательной программы
 - 6.1. Требования к вступительным испытаниям
 - 6.2. Образовательные технологии
 - 6.2.1. Методы и средства организации и реализации образовательного процесса
 - 6.2.2. Организация учебной практики
 - 6.3. Кадровое обеспечение образовательного процесса
 - 6.4. Текущий контроль успеваемости, промежуточной и итоговой государственной аттестации, фонды оценочных средств
7. Условия осуществления образовательного процесса
 - 7.1. Социальная инфраструктура

Структура учебных программ ведущих высших музыкальных учебных заведений Китая – Центральной консерватории и Шанхайской консерватории:

1. Общее описание курса
2. Задачи курса
 - 2.1. Ключевые моменты обучения

3. Цель курса
4. Количество учебных часов и зачетные единицы
5. План курса и скорость обучения
6. Содержание курса обучения (с первого по четвертый включительно)
7. Методы обучения
8. Критерии и методы аттестации
9. Практика – последний семестр (в консерватории, сбор народных мелодий, образцов фольклорного искусства, практическая работа)
10. Учебный материал, сборники произведений.

В гуманитарном, социальном и экономическом цикле четырехлетней учебной программы бакалавриата «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» Российской музыкальной академии им. Гнесиных – 10 дисциплин, которые делятся на базовые курсы и курсы по выбору, при этом студенты должны выбрать не менее 9 дисциплин. Базовые дисциплины: философия, история, русский язык и культура речи, основы экономики, социология, история русской и зарубежной литературы, основы права. Дисциплины по выбору: профессиональное общение на иностранном языке, второй иностранный язык.

В консерваториях Китая в цикле стандартных базовых дисциплин студенты должны посетить не менее 11 курсов, среди которых: введение в маоизм, теория Дэн Сяопина, марксистская философия, политэкономия марксизма-ленинизма, идеолого-нравственное воспитание, основы права, английский язык, университетская филология, физическая культура, введение в искусство, информатика [76, с. 111]. В целом можно констатировать преобладание в китайских консерваториях идеологических дисциплин, к сфере художественной в Китае относится предмет «Введение в искусство», а в Российской академии им. Гнесиных – «История русской и зарубежной литературы» (см. Приложение, таблица 3).

В цикле истории и теории музыкального искусства четырехлетней учебной программы бакалавриата Академии им. Гнесиных – 13 обязательных

дисциплин: история музыки (зарубежной, отечественной), музыка второй половины XX–начала XXI веков, сольфеджио, гармония, музыкальная форма, полифония, история исполнительского искусства, история искусства (изобразительного, театрального, кино, архитектуры), основы научных исследований, современные информационные технологии, эстетика, теория и практика современного образования, история и конструкция фортепиано. Плюс 4 факультативные дисциплины: гармонические стили, музыкально-теоретические системы, история исполнительских стилей, творчество музыканта-исполнителя.

В консерваториях Китая цикл базовых предметов четырехлетней учебной программы бакалавриата соответствует циклу истории и теории музыкального искусства и включает 14 обязательных дисциплин: теория музыки, сольфеджио, гармония, полифония, анализ музыкальных форм, история китайской музыки, история западной музыки, национальная народная музыка, введение в китайские народные песни, эстетические основы музыки, введение в народные музыкальные инструменты, история исполнительского искусства, чтение и создание музыковедческих статей, тематические исследования и написание выпускной работы. В этом цикле нет факультативных дисциплин. (см. Приложение, таблица 4).

Сравнение дисциплин по специальности показывает: в профессиональном цикле четырехлетней учебной программы бакалавриата «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» Академии им. Гнесиных существует 14 обязательных дисциплин: специальный инструмент, камерный ансамбль, безопасность жизнедеятельности, музыкальная педагогика и психология, методика обучения игре на инструменте, концертмейстерский класс, фортепианный ансамбль, чтение с листа и транспонирование, современная нотация, исполнение сочинений эпохи барокко на современном рояле, клавир в ансамблевых сочинениях XVIII века, романтический виртуозный этюд, изучение оперных клавиров, исполнение фортепианного концерта.

В то же время в программе предусмотрено 10 дисциплин по выбору: методология исследования музыкального произведения, новейшие принципы музыкальной композиции, инновационные технологии в современном исполнительстве, инструментоведение и инструментовка, аранжировка и гармонизация, гармония в академических и неакадемических жанрах, музыкальное исполнительство и педагогика, исследовательская деятельность пианиста, изучение педагогического репертуара, начальное музыкальное образование на современном этапе.

В профессиональном цикле учебной программы бакалавров «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» в двух консерваториях Китая имеют место 4 обязательные дисциплины: инструментальное соло, камерная музыка, аккомпанемент, методика преподавания.

Предусмотрено также 6 дисциплин по выбору: история фортепианного искусства, изучение китайского национального музыкального инструмента, навыки написания композиции, компьютерное музыковедение, изучение музыкальной редакции, методика преподавания игры на инструменте (углублённый курс). (См. Приложение, таблица № 5).

2.3.2. Сравнение содержания учебных программ по специальности

В содержании четырехгодичной учебной программы по специальности Российской академии им. Гнесиных представлены, как отмечалось выше, краткие сведения о программе «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» и о связанных с ней 44 профильных дисциплинах. Конкретное содержание программ по специальности дается в разного рода методических публикациях, разъясняющих внутреннее содержание программ исходя из традиционного разделения по разным жанровым и стилевым параметрам (классическая полифония, виртуозный этюд, сонатная структура, развернутая пьеса и т. п.).

Содержание учебной программы четырехгодичного обучения по специальности «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» в Центральной консерватории Китая разработано в соответствии с курсами обучения. Наиболее подробно раскрыто содержание занятий по специальности.

Первый курс обучения включает: три полифонических цикла, пять этюдов, два крупных произведения (по меньшей мере, одна полная соната или концерт), шесть средних и малых произведений.

Второй курс: три полифонических цикла, пять этюдов, два крупных произведения (по меньшей мере, одна полная соната или концерт), шесть средних и малых произведений.

Третий курс: три полифонических цикла, четыре этюда, два крупных произведения, шесть средних и малых произведений.

Четвёртый курс: одна полифоническая композиция, два этюда, один цикл крупных произведений, четыре средних и малых музыкальных произведения.

Содержание четырехгодичной учебной программы по специальности «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» в Шанхайской консерватории также разработано в соответствии с курсами обучения. Что касается выбора музыкальных произведений, на основании требований учебной программы на первом, втором и третьем курсах содержание обучения подразделяется на четыре блока – этюды, полифонические произведения, крупные музыкальные циклы (включая сонаты, вариации, концерты) и музыкальные композиции других жанров. На четвертом курсе для подготовки к выпускному концерту главное место в программе обучения занимают крупные музыкальные циклы.

Первый курс выдвигает следующие требования:

1. Этюды: на первом месте стоят Фредерик Шопен и Ференц Лист, используется метод правильной силы артикуляции, усиливается тщательный контроль сознания над техникой (пальцами). Необходимо не только

добиваться совершенного, отточенного уровня в техническом плане, но также уметь адекватно выразить эмоциональное содержание произведения.

2. Полифонические произведения: на первом месте «Хорошо темперированный клавир» и сюиты И.С. Баха; необходимо точно овладеть способом артикуляции и исполнением мелизмов, освоить различные ритмические особенности старинной музыки, под руководством педагога научиться анализировать строение фуги, в исполнении добиваться независимости и сбалансированности голосов в их четкой последовательности; показать понимание стиля барокко в целом.

3. Крупные музыкальные циклы: основное место занимают классические сонаты и вариации, под руководством преподавателя необходимо научиться анализировать структуру музыкальной формы и гармонию произведения, изучить замыслы автора в области темпа, ритма, артикуляции, орнаментики и т. п., выполнить стандарты исполнения венского классического стиля.

4. Пьесы. На первом месте стоят миниатюры, программные произведения эпохи романтизма, раннего импрессионизма и неоклассицизма XX века, требуется свободно владеть стилем эпохи и стилем данного композитора, точно выражать эмоциональное содержание произведения, играть легко и свободно, исходя из общих стандартов, раскрывать индивидуальность студента.

Второй курс:

1. Этюды: расширение границ этюда, определенное повышение степени сложности. На основе выполнения вышеуказанных стандартов первого курса далее совершенствуется качество звука, обогащается тембровая выразительность, предъявляются более высокие требования к тренировке специфических технических приемов и слуха. В определенной мере необходимо овладеть комплексом технических приемов, необходимых для исполнения произведений различных музыкальных стилей.

2. Полифонические произведения: помимо продолжения изучения «Хорошо темперированного клавира», партит Баха и овладением стилем барокко, расширяется сфера полифонических жанров и стилей. Вместе с тем активно применяются знания, полученные на теоретических уроках по гармонии и полифонии. Студентам необходимо постепенно вырабатывать способность к самостоятельному анализу.

3. Крупные циклы: повышаются степень сложности и размеры произведений, на базе классических сонат, вариаций и концертов объединяется изучение произведений одного жанра, относящихся к романтизму XIX века и течениям XX века. Помимо овладения стандартами, указанными на первом курсе, также необходимо использовать теоретические знания о музыкальных формах и гармонии, постепенно реализовать навыки самостоятельного анализа произведений, при исполнении адекватно воплощать чувство формы и эмоциональное содержание композиции в крупных жанрах.

4. Пьесы: на первом месте стоят опусы, относящиеся к романтизму и раннему импрессионизму XIX столетия, а также к различным направлениям XX века. Кроме овладения стандартами, указанными на первом курсе, более высокие требования предъявляются к стилистике: воплощению туше, ведению мелодической линии, овладению различными метроритмическими структурами (включая фольклорные ритмы), гармоническому колориту. Сочинение должно быть поставлено в исторический контекст, связано с историей фортепианного искусства и пианистами – его ведущими представителями.

Третий курс.

1. Этюды: увеличиваются масштаб и уровень этюдных композиций, необходимо стремиться овладеть этюдами различных эпох, композиторов и стилей. Также продолжается совершенствование применения различных технических приемов в контексте содержания разных типов этюдов.

2. Полифонические произведения: на базе освоенных опусов эпохи барокко и особенно полифонических творений Баха расширяется сфера исполнения композиций других авторов, а также происходит постепенное включение сочинений других периодов. Анализируются сложные произведения имитационного и контрастного полифонических видов.

3. Сочинения китайских композиторов: параллельно изучению западной фортепианной музыки проходятся китайские фортепианные произведения всевозможных жанров и форм. Прослеживается исторический контекст эволюции национального фортепианного искусства. Вводятся курсы истории китайской музыки, введения в китайскую народную песню, введения в национальную инструментальную музыку и т.д. Необходимо стремиться к точному овладению техникой, стилем и национальным характером китайских фортепианных произведений.

4. Крупные музыкальные циклы: на базе расширения стилистики исполнения жанровых модификаций крупных форм прививается органическая способность анализировать строение монументальных многочастных сонат, сюит, концертов, вариаций. Закладывается прочная база выпускного экзаменационного концерта.

5. Пьесы: разучиваются произведения различных эпох и стилей, вводится курс истории западной музыки и другие актуальные предметы, осваиваются предельно разнообразные музыкальные стили, учитывается специфика фортепианного мышления композиторов и ее отражение в фортепианных миниатюрах и развернутых опусах программного содержания.

Четвертый курс

1. Крупные музыкальные циклы: обобщаются знания, накопленные за три года обучения, осваивается структура современной многочастной музыкальной формы, тщательно продумывается выбор сонаты или концерта для итогового экзамена.

2. Пьесы: продолжается накопление репертуара с упором на современную музыку, комбинируются различные варианты отбора для

выпускного экзаменационного концерта, чтобы максимально усилить целесообразность и художественность распределения номеров. Обращается особое внимание на баланс между эмоциональным выражением и рациональным контролем в музыке.

2.3.3. Цели подготовки

Что касается целей обучения в двух странах, то они, в общем, совпадают.

В рамках учебного плана по «Музыкально-инструментальному искусству» в четырехгодичной программе бакалавров Российской музыкальной академии им. Гнесиных профессиональными категориями являются: музыкальное исполнительство в качестве солистов, концертмейстеров, ансамблистов, оркестрантов. Музыкальная педагогика – преподавание в образовательных учреждениях среднего профессионального образования, дополнительного образования, в том числе дополнительного образования детей – детских школах искусств, музыкальных школах, общеобразовательных учреждениях.

В четырехгодичной учебной программе бакалавров по «Инструментальному исполнительству (фортепиано)» Центральной консерватории Китая: курс обучения позволяет обучающимся овладеть профессиональными исполнительскими навыками игры на фортепиано, способствует повышению исполнительского мастерства как для сольного выступления, так и в музыкальном ансамбле или аккомпанементе, позволяет заниматься педагогической деятельностью.

В четырехгодичной учебной программе бакалавров по специальности «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» Шанхайской консерватории: учебный план призван способствовать повышению исполнительского мастерства и подготовки талантливых преподавателей. Профессиональная подготовка пианистов должна обеспечить развитие у

студентов техники и высокого художественного уровня исполнения, готовить студентов к сольным, ансамблевым, концертмейстерским выступлениям.

2.3.4. Сравнение педагогических задач

В определении задач просматривается как общее, так и особенное.

Задачи четырехгодичной учебной программы бакалавров по специальности «Музыкально-инструментальное искусство» Российской музыкальной академии им. Гнесиных определены относительно музыкально-исполнительской и музыкально-просветительской деятельности.

К ним даны детальные пояснения:

- в области музыкально-исполнительской деятельности: формирование способности концертного исполнения музыкальных произведений, программ в различных модусах – соло, выступления в качестве концертмейстера, в составе ансамбля (оркестра), с оркестром; исполнения оркестровых и ансамблевых партий; овладения навыками репетиционной работы с солистами, партнерами по ансамблю и в творческих коллективах; создания аранжировок и переложений;
- в области педагогической деятельности: преподавание дисциплин в сфере музыкально-инструментального искусства, игры на музыкальном инструменте обучающимся в образовательных учреждениях среднего профессионального образования, учреждениях дополнительного образования, в том числе дополнительного образования детей, детских школах искусств, детских музыкальных школах и общеобразовательных учреждениях. Деятельность в этих областях предполагает изучение образовательного потенциала обучающихся, уровня их художественно-эстетического и творческого развития; осуществление профессионального и личностного роста обучающихся; развитие у обучающихся творческих способностей, самостоятельности в работе над музыкальным произведением, способности к самообучению; планирование учебного процесса, выполнение методической

работы, осуществление контрольных мероприятий, направленных на оценку результатов педагогического процесса; применение при реализации учебного процесса лучших образцов исторически сложившихся педагогических методик, а также разработка новых педагогических технологий;

- в области организационно-управленческой деятельности: осуществление функций специалиста, референта, консультанта, руководителя небольших структурных подразделений в государственных (муниципальных) органах управления культуры, в организациях сферы культуры и искусства (театры, филармонии, концертные организации и др.), в творческих союзах и обществах; участие в работе по организации творческих проектов (концертов, фестивалей, конкурсов, мастер-классов, юбилейных мероприятий); организация и руководство учреждениями и организациями отрасли культуры и искусства (учреждениями дополнительного образования, в том числе дополнительного образования детей, домами народного творчества, этнокультурными и фольклорными центрами, коллективами и студиями народного/национального художественного творчества, школами народной/национальной культуры); участие в организационно-управленческой деятельности по сохранению и государственной поддержке искусства, культуры и образования;

- в области музыкально-просветительской деятельности: выступление с концертами (соло, в качестве концертмейстера, в составе ансамбля, оркестра, с оркестром, лекциях-концертах) в учебных заведениях, клубах, дворцах и домах культуры; осуществление профессиональных консультаций при подготовке творческих проектов в области музыкального искусства и культуры; осуществление связи со СМИ, образовательными учреждениями и учреждениями культуры (филармониями, концертными организациями, агентствами), различными слоями населения с целью пропаганды достижений музыкального искусства и культуры.

В рамках пятилетней учебной программы специалитета в Академии им. Гнесиных по специальности «Искусство концертного исполнительства»

преподавательские задачи проявляются в трех областях: концертно-исполнительской, педагогической и музыкально-просветительской деятельности. Они в целом сформулированы также, как и для четырехгодичного бакалавриата.

В четырехгодичной учебной программе бакалавров по специальности «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» в Центральной консерватории Китая, прописаны следующие задачи:

1. Освоение фортепианного репертуара – выборочное изучение лучших зарубежных классических произведений, различных по времени создания и стилю. Студент обязан добросовестно изучать лучшие произведения прошлого и настоящего, написанные на родине.

2. В образовательном процессе необходимо придерживаться принципов последовательности и индивидуального подхода. На младших курсах студенты должны осваивать базовую технику игры на фортепиано. На старших курсах студентам необходимо давать больше занятий по совершенствованию техники игры на инструменте и способствовать овладению приемами художественной выразительности и раскрытию индивидуальных творческих способностей. Преподаватели руководствуются стандартом обучения, устанавливающего скорость прохождения материала и набор программных произведений, и составляют для студентов индивидуальные планы обучения, соответствующие их личностным особенностям.

3. Придерживаясь принципа важности аудиторной работы, необходимо обращать внимание на соразмерность аудиторных занятий и исполнительской практики. Кроме установленного количества аудиторных часов, необходимо стимулировать студентов к участию во внеклассных мероприятиях, прописанных в данной учебной программе, а также предоставлять талантливым студентам как можно больше возможностей для участия в фортепианных конкурсах на родине и за рубежом.

В четырехгодичной учебной программе бакалавров «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» в Шанхайской консерватории определены следующие задачи:

1. Программа призвана способствовать повышению исполнительского уровня студентов, обучающихся игре на фортепиано, и воспитывать талантливых педагогов. Студент должен овладеть навыками исполнения музыкальных произведений, различных по стилю, жанру и форме, понимать и адекватно воспроизводить замысел композитора, уметь интерпретировать музыкальное произведение, иметь способности к выступлению на сцене.

2. В процессе обучения необходимо придерживаться принципов последовательности и индивидуального подхода. Согласно требованиям данной учебной программы, преподаватели составляют для студентов индивидуальные учебные планы, отвечающие особенностям индивидуального развития техники. На 1, 2 курсах студенты разрабатывают технику игры на инструменте, знакомятся и разучивают произведения классических музыкальных стилей. На 3 и 4 курсах студенты знакомятся с сочинениями разных эпох, работают над уровнем понимания музыкального произведения.

3. По причине того, что каждый обучающийся обладает индивидуальными особенностями – уровнем развития техники и личностными качествами, обучение предполагает необходимость составления индивидуальных учебных планов. При выборе репертуара и определении порядка изучения произведений преподаватель осуществляет индивидуальный подход к студенту, восполняет недостатки и развивает его достоинства, максимально реализует личностный потенциал каждого учащегося.

Существенные различия в программах касаются, во-первых, сферы организационно-управленческой деятельности. В программах двух высших музыкальных учебных учреждений Китая она вообще отсутствует. Что позволяет заключить, что в Российской музыкальной академии им. Гнесиных

студенты по специальности «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» приобретают не только специальное образование, но и организационные навыки, позволяющие впоследствии работать в крупных культурных учреждениях, музыкальных колледжах и школах, участвовать в различных творческих мероприятиях, занимать ответственные должности в сфере искусства и культуры и выполнять организаторские и административные задачи. В учебной программе Российской Академии ясно отражено, что профессиональные задачи и задачи по развитию организаторских навыков у студентов связаны друг с другом и одинаково важны.

В программе бакалавриата Российской музыкальной академии им. Гнесиных также поставлены задачи и подробно изложены требования в области концертно-исполнительской деятельности, в том числе создание аранжировок и переложений. То же касается освоения лучших образцов исторически-сложившихся педагогических методик, а также разработок новых педагогических технологий. В программах Центральной и Шанхайской консерваторий на сей счет даны только самые общие указания.

Но самые важные противоречия содержат положения китайских программ, касающиеся «принципов последовательности и индивидуального подхода» к формированию пианиста. Они ориентируют педагогику на раздельное поэтапное освоение двух основных и неразрывно связанных сторон исполнительства – техники и содержания произведения, что не соответствует парадигме современного фортепианного образования, зиждящейся на постоянной связи обеих исполнительских ипостасей: технической и образно-содержательной.

2.3.5. Сравнение требований к результатам освоения образовательной программы

В четырехлетней учебной программе бакалавриата «Музыкально-инструментальное искусство» Российской музыкальной академии им. Гнесиных требования к результатам освоения образовательной программы подразделяются на две сферы:

1. Общекультурные компетенции (15 требований);
2. Профессиональные компетенции. В рамках этой сферы происходит дальнейшая классификация требований:

- в области музыкально-исполнительской деятельности (19 требований),
- в области педагогической деятельности (10 требований),
- в области организационно-управленческой деятельности (1 требование),
- в области художественного руководства творческим коллективом (1 требование),
- в области музыкально-просветительской деятельности (1 требование).

В пятилетней учебной программе специалитета «Искусство концертного исполнительства» Российской музыкальной академии им. Гнесиных требования к результатам освоения образовательной программы подразделяются на три сферы:

1. Общекультурные компетенции (13 требований);
2. Профессиональные компетенции:
 - общепрофессиональные (12 требований),
 - в области концертно-исполнительской деятельности (8 требований),
 - в области педагогической деятельности (7 требований);
3. профессионально-специализированные компетенции (4 требования).

В учебной программе бакалавриата по специальности «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» в Центральной консерватории требования к выпускникам следующие:

- в обязательном порядке и в полном объеме завершить все курсы по специальности;
- обязательное посещение и прохождение всех экзаменов;
- исполнительские навыки должны достигнуть четвертого уровня (согласно данной учебной программе).

В учебной программе бакалавриата по специальности «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» в Шанхайской консерватории нет подробно изложенных требований к выпускникам.

В итоге требования к выпускникам в высших профессиональных музыкальных учреждениях Китая ограничиваются необходимостью завершения всех курсов по специальности, прохождения экзаменов и достижения выпускником определенного исполнительского уровня.

Требования к выпускникам в учебной программе Российской музыкальной академии им. Гнесиных по специальности «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» демонстрируют зрелость российской системы образования. Разработанность учебных программ выражена в подробных пояснениях, которые необходимо внимательно изучать. Особенно требования в области этики, поведения, которые связаны с профессиональными требованиями.

В общекультурные компетенции включены требования не только к поведению в Академии, осуществлению образовательных исследований, вузовских мероприятий, но и требования, которые необходимо соблюдать в повседневной жизни, в случае природных катастроф. В повседневной жизни студенты должны владеть элементарными познаниями по безопасности жизнедеятельности и физической закалке, знать о нравственных нормах, быть готовыми к взаимодействию на принципах гуманизма, уметь работать в коллективе и налаживать межкультурную коммуникацию. В разнообразных

источниках – специальной литературе, научных исследованиях, пишут о необходимости воспитания в студентах умения ориентироваться в разнообразной информации, владения современными технологиями для выбора, сохранения и использования информации, связанной с их профессиональными, общественными и нравственными запросами. В ходе образовательного процесса студенты должны овладеть одним иностранным языком на уровне, достаточном для написания письменных работ, чтения лекций, устного общения. В сфере профессионального искусства и научных исследований студент должен знать соответствующие идеи и термины, понимать логику развития музыкального искусства и образовательного процесса в ходе исторической эволюции, иметь знания по другим видам искусства, литературе и науке, религии, философии и эстетике.

В области музыкально-исполнительской деятельности выпускник должен понимать и анализировать музыкальное произведение, культурный срез, историю, технику исполнения, структуру произведения, исполнительскую школу, а также уметь составлять индивидуальный репертуар. Следует периодически расширять специализацию, развивать профессиональный исполнительский и педагогический репертуар. Для профессиональной игры на фортепиано необходимо изучить культуру звука в разных исторических периодах, знать особенности музыкальных течений. Необходимо понимать теорию исполнительства, уметь использовать программу открытых сольных музыкальных фестивалей, воссоздавать различные стили, жанры, исполняя музыку различных эпох, уметь профессионально выступать на сцене. Понимать и использовать методики запоминания нот, запоминать их на слух, во время игры передавать эмоциональную сторону художественных произведений. Вне учебного времени студент должен регулярно и систематически совершенствоваться, самостоятельно организовывать музыкальную практику, стараться продуктивно отрабатывать концертное исполнение (соло, в оркестре и соло с оркестром), сотрудничать с другими музыкантами в оркестре. Создавать и

редактировать концертную программу, записывать соло или оркестровую программу по предпочтениям слушателей, владеть современными методами игры, используемыми в аудиториях и аудио и видеозаписывающих студиях, играть, руководствуясь современными методами исполнения. Планировать личный и академический план выступлений. Понимать особенности музыкальных инструментов, знать, как ухаживать за ними и чинить их.

В области педагогической работы объектом изучения и исследования являются ученики детских и средних специализированных музыкальных школ и других музыкальных учебных заведений, а также образовательная деятельность в целом. В этой сфере требуется понимание основных положений музыкальной педагогики, психологии, методологии музыкального образования и методики преподавания; понимание связей между методикой преподавания, обучением и достижениями музыкальной деятельности. Необходимо изучение и освоение основных педагогических пособий, разработка учебных материалов, создание учебных программ, проведение работ согласно методологии; осуществление аналитического метода изучения музыкальных произведений, преподавание с использованием художественных образов и форм, обладающих художественными качествами. В процессе исполнения необходимо уметь дать оценивающий отзыв о нем и сравнительный анализ, а также играть, достигая точного результата. В процессе обучения, применяя индивидуальные методы, нужно уметь находить в музыкальных произведениях средства, использованные для выражения конкретных образов. Помимо этого, требуется создание плана обучения, применение методологии преподавания, использование различных учебных материалов, разработка способов обучения, создание художественных произведений различных форм; применение рациональных методов, системный выбор и использование информации, касающейся выбранной специальности. Наряду с этим необходимо, используя различные способы, формулировать индивидуальные принципы и методики обучения. На курсах по исполнительству необходимо изучить основные принципы уроков и

методики обучения, понимать тенденции музыкальной образовательной деятельности и состояние учебных материалов; следует исследовать методологию музыкальной деятельности.

В области организационно-управленческой, работая в коллективе, необходимо совместно добиваться высококачественных профессиональных результатов, планировать и разрабатывать художественные мероприятия (праздничные выступления, конкурсы, художественные вечера, юбилейные мероприятия), а также профессионально объединять знания в вопросах художественного руководства и организации в культурной сфере, а также в организационной и административной работе, творческих замыслах коллектива, в управленческой деятельности в культурных и учебных заведениях.

В области художественного руководства творческим коллективом требуется осуществление грамотного управления творческим коллективом (в культурных и развлекательных мероприятиях в сфере народного искусства, в любительских мероприятиях), также необходимо уметь руководить и параллельно вести музыкальное обучение в исполнительских коллективах средних профессиональных, детских и общественных учебных заведений.

В области музыкально-просветительской подчеркивается необходимость организации исполнения музыки (сольные, коллективные концерты) в учебных заведениях, клубах, дворцах культуры. Необходимо уметь взаимодействовать со средствами массовой информации на различных площадках, а также в рамках организованных и подготовленных творческих проектов, в образовательных и культурных учреждениях.

В программах китайских консерваторий все эти вопросы не нашли прямого отражения.

2.3.6. Сравнение методов и средств организации и реализации образовательного процесса

В четырехгодичной учебной программе для бакалавров в Российской музыкальной академии им. Гнесиных дана системная классификация и подробное описание форм организации образовательного процесса. Среди них теоретическое обучение, практические занятия, семинары, самостоятельные занятия студентов. Каждая форма имеет различные методы организации, в теоретическом обучении есть практические установки, так же, как и в практическом обучении присутствует теоретическое начало. Обширное содержание российской учебной программы активно способствует закреплению, переносу и применению знаний студентами. В различных организационных формах обучения студенты могут всесторонне соприкоснуться с каждой учебной дисциплиной, на каждом практическом занятии они могут затронуть теоретические вопросы, и, наоборот, на теоретических занятиях прочувствовать методы практического применения полученных знаний. В целом программа отражает высокий профессиональный уровень её создателей - известных российских вузовских специалистов – педагогов, исполнителей, ученых.

В четырехгодичной учебной программе бакалавров по «Инструментальному исполнительству (фортепиано)» Центральной консерватории Китая упоминаются следующие методы обучения:

1. Индивидуальные уроки;
2. Различные формы коллективных уроков;
4. Показательные уроки (открытое ведение урока в присутствии публики);
5. Уроки камерной музыки;
6. Уроки по изучению классических трудов по истории фортепиано;
7. Уроки по методике преподавания фортепианного исполнительства.

В четырехгодичной учебной программе бакалавров по «Инструментальному исполнительству (фортепиано)» Шанхайской консерватории указаны три варианта обучения:

1. Индивидуальные уроки;
2. Установки педагогов после концертов;
3. Групповые обсуждения для учителей и студентов после концертов.

Из этого следует, что в двух китайских высших музыкальных учебных заведениях по сравнению с Академией им. Гнесиных обращают мало внимания на систему организации учебного процесса и его формализацию в документальной форме.

2.3.7. Организация учебной практики

Основная программа для бакалавров по специальности «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» в Российской музыкальной академии им. Гнесиных демонстрирует две формы практического обучения: педагогическую деятельность и исполнительство. Подготовка в области исполнительства подразумевает четырехгодичное обучение и направление педагогом студента в сольном и коллективном исполнительстве, аккомпанементе, а также в участии в конкурсах, фестивалях, постановках, концертах кафедры, факультета и Академии. Под подготовкой в области педагогической деятельности подразумевается внеклассное преподавание студента с использованием методик обучения, притом базовым является обучение в музыкальных школах. Способы проверки: обе формы учебной практики требуют, чтобы студент в соответствии с положениями учебной программы соответствующей дисциплины в форме доклада описывал цели и задачи обучения. От каждой соответствующей кафедры выполняется доклад о практике, в отчете присутствует отзыв научного руководителя практиканта. Программа демонстрирует обширность и фундаментальность практического обучения, которые проявляются не только в занятиях, но

особенно на защите диплома и выпускных экзаменах. В сфере педагогической деятельности студентов осуществляется подготовка специалистов «прикладного типа», такой метод подготовки гарантирует эффективное объединение обучения и практики.

В практическом обучении двух китайских высших музыкальных учебных заведений требования предъявляются лишь в области исполнительства, однако соответствующего описания относительно педагогической сферы нет.

2.3.8 Сравнение кадрового обеспечения и контроля образовательного процесса

В четырехлетней учебной программе бакалавриата «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» Российской музыкальной академии им. Гнесиных указываются педагогические уровни, с которыми связаны преподаватели, описывается структура преподавательских кадров в рамках образования по специальностям, включая количественные данные для педагогов, занимающих различные должности. В учебной программе китайских вузов нет сведений, касающихся кадрового распределения ресурсов.

В четырехлетней учебной программе бакалавриата «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» Российской музыкальной академии им. Гнесиных указано, что к сфере оценки достижений и успеваемости студентов относятся виды и методы оценки успеваемости. Общий балл определяется соответствующими правилами и документами, что придает оценкам, выставяемым педагогами, объективность и эффективность.

В связи с тем, что в нашей работе речь идёт о заключительном этапе обучения исполнителя, мы отмечаем три основных оценочных уровня его профессиональной подготовки в России [157, С. 123].

Вербальная оценка каждого из уровней измеряется числовым выражением: высокий уровень – «5» (отлично), средний уровень – «4» (хорошо), низкий уровень – «3» (удовлетворительно). Оценка профессиональной инструментально-исполнительской готовности студента определяется экспертами посредством представленных в таблице трех критериев (когнитивный, личностно-деятельностный и рефлексивный) с помощью формулы: $K_1 + K_2 + K_3$, где K – порядковый номер критерия. Таким образом, выводится среднеарифметический балл, соответствующий уровню инструментальной исполнительской готовности студента. При этом преобладание высокого и среднего уровней готовности (более 50% студентов) свидетельствует о достаточно высокой степени их исполнительской подготовки и, соответственно, результативности разработанной технологии [157, с. 124]

В учебных программах китайских музыкальных вузов нет информации в отношении системы оценки успеваемости студентов.

Организация учебных дисциплин – метод реализации учебного плана, в рамках которого на основании учебных задач и целей происходит распределение, утверждение, определение курсов в соответствии с той или иной отраслью научного знания. Это в свою очередь фиксирует структуру знаний студента, влияет на эффективность подготовки талантов и проявляется в их способностях. Организация учебных дисциплин – важный шаг в процессе обучения, который воплощает конкретные требования государства к образованию, следует социальному развитию и его эволюции, определяется общественными производительными силами и уровнем научного и культурного развития. Учебный план непосредственно отражает образовательные концепции вуза, демонстрирует цели, стандарты и результаты подготовки кадров [76, с. 108–109].

Выводы: с точки зрения сравнения дисциплин, введенных для обучения, можно отметить, что в Китае фактически отсутствуют теоретические образовательные курсы, детализирующие узловые аспекты базовых

профессиональных дисциплин. Несомненно, структура и содержание программ, введенных в музыкальных вузах России, носят более зрелый характер, при этом качество подготовки обеспечивается высококвалифицированными преподавательскими кадрами – именно данные аспекты следует изучать и заимствовать музыкальным учебным заведениям КНР.

2.4 Проблемы подготовки пианистов-исполнителей в Китае и пути их решения¹⁰

2.4.1. Проблемы кадровой подготовки пианистов-педагогов

Одной из проблем подготовки музыкально-педагогических кадров является методика обучения. Китайское фортепианное образование фактически началось в тридцатые годы XX века. В 1927 году вслед за учреждением в Китае первого высшего музыкального учебного заведения – Шанхайской консерватории – иностранные пианисты, а также китайские, вернувшиеся на Родину после зарубежного обучения, начали готовить специалистов в сфере фортепианного исполнительства, и проблемы методики преподавания возникли уже в этот период.

В тридцатые-сороковые годы XX века иностранные преподаватели, включая российских, подготовили первое поколение китайских пианистов. Хотя сами педагоги были прекрасными исполнителями, образование, которое некоторые из них дали китайским студентам, в ряде случаев нельзя было назвать современным [62, с. 123]. Так, например, итальянский пианист и дирижер Марио Пачи, создатель и руководитель Шанхайского симфонического оркестра, на склоне лет занимался фортепианной

¹⁰ Текст этого раздела основан на материале опубликованных статей автора диссертации [128; 129; 131; 135].

педагогикой, подготовил немало китайских пианистов, включая Чжоу Гуанжэня, Фу Цуна, У Лэи, Чжу Гунъи и других. Фу Цун позднее вспоминал: «Этот преподаватель требовал, чтобы во время игры на инструменте на тыльной стороне руки лежала монетка, если монетка падала, он тут же бил по руке» [2, с. 10]. Фортепианное обучение Марио Пачи было необыкновенно строгим, педагог делал акцент на тренировке самостоятельности пальцев и точности удара кончиками пальцев. После выпуска многие его ученики сами стали преподавателями, притом некоторые из них продолжили некритично применять методы своего педагога, что оказывало негативное влияние на китайскую фортепианную педагогику.

В результате к началу пятидесятых годов XX века стало заметным довольно консервативное состояние фортепианного исполнительства¹¹, преобладание устаревших методов, кардинальная разница в подходе к формированию звука, техники, интерпретации [62, с. 157]. Обучение отличалось ограниченностью технической подготовки и подхода к музыкальному искусству. В учебных программах фигурировали в основном имена пяти композиторов, а именно: Карла Черни, Иоганна Себастьяна Баха, Людвиг ван Бетховена, Фредерика Шопена и Ференца Листа [145, с. 8].

В пятидесятые годы, в период, когда советские специалисты играли ведущую роль в системе высшего фортепианного образования Китая, устаревшие подходы подверглись резкой критике. Отмечалось, что многие ученики, используя пальцы, не правильно прикасаются ими к клавиатуре, а бьют по инструменту, не умеют исполнять кантилену. Игра с использованием веса руки, внимание к фактуре, развитие тембрового слуха, знание музыкальных форм, композиции, многих исполнительских приемов и другого были новыми для Китая того времени.

¹¹ Подчеркнем, речь идет о массовом обучении, лучшие китайские пианисты, разумеется, во все времена выходили за общепринятые рамки. Но то, что почти все они совершенствовались за рубежом, в иностранных вузах, как раз по-своему свидетельствует о неудовлетворенности создавшейся ситуацией.

С восьмидесятых годов XX века, то есть после окончания «культурной революции» до настоящего времени, началось возрождение системы и далее поступательное развитие китайской фортепианной педагогики. Однако проблемы различного характера и масштаба сохраняются до настоящего времени.

Так, китайская фортепианная педагогика обращает недостаточное внимание на качество звучания и раскрытие содержания исполняемой музыки. Главное внимание уделяется отработке виртуозной техники [62, с. 50]. Техническая сторона исполнения зачастую приобретает самодовлеющую роль, не подчиняется раскрытию содержания музыки. Из-за недостаточного понимания китайскими педагогами исторического фона и слабого знания европейской музыкальной культуры, преподавание не отличается комплексностью и высокой теоретической подготовкой, у музыкантов-исполнителей не формируется необходимое для исполнительства качество – художественное восприятие. Ввиду этого внимание сосредотачивается на технических аспектах, а то, что техника должна служить средством передачи музыкального содержания, забывается. Потеря же цели означает утрату главного направления обучения [62, с. 50].

Подобный подход исключает решение одной из главных задач формирования музыканта – раскрытие его индивидуальности.

Знания, полученные студентами, в большой степени ограничиваются уровнем их педагогов, преподаватели не приучают студентов мыслить самостоятельно, в связи с чем молодые люди оказываются не способными к самостоятельному анализу и полностью зависимы от мнения преподавателей. В процессе обучения наибольшее значение придается прямой передаче знаний и копированию, игнорируется развитие у студентов потребности в обращении к смежным видам искусства – живописи, литературе, поэзии, театру драматическому, хореографическому и другим. В результате не складывается представление о единстве мира художественной культуры, в котором фортепианное искусство является одним из ее элементов. И, в конце концов,

знания, предоставляемые только и исключительно преподавателями, оказываются ограниченны, и лишь подчеркивают слабые стороны подготовки китайских студентов [62, с. 25].

В процессе массового обучения часто игнорируются фундаментальные понятия и базовые теоретические знания, касающиеся фортепианного исполнительства. Студенты нередко обучаются «вслепую», некоторые фундаментальные понятия не отличаются точностью, в том числе трактовка методов игры, туше и стандартов звучания. Многие студенты не имеют точного представления об интенсивности и скорости исполнения, они полагают, что тот, кто быстрее передвигает пальцами и громче играет, тот и обладает самым высоким уровнем, и пренебрегают качеством звучания, гонятся за скоростью и интенсивностью, что является грубой ошибкой [62, с. 126].

Вопросы метроритма – еще одна отстающая ипостась китайской педагогики. Кроме того, в процессе обучения запросто игнорируются такие актуальные вещи, как чтение нот, игра «с листа», разбор аппликатуры и способов исполнения [62, с. 126].

Еще одна проблема: упор на технику исполнения и игнорирование развития иных музыкально-исполнительских способностей. В результате некоторым студентам приходится на протяжении длительного времени до изнеможения штудировать одну и ту же пьесу, а к выпускному концерту готовиться в течение всего года. Даже талантливые студенты в процессе подготовки зачастую сталкиваются с этими трудностями. В Китае пока нет комплекса эффективных мер и специальных методов гарантированного развития исполнительских способностей [62, с. 26].

В проводимых опросах студенты формулируют проблемы, с которыми сталкиваются в процессе обучения, следующим образом: «Почему я играю так долго, но так и не могу выучить все наизусть? Почему я играю так долго, а проблемы по-прежнему остаются?» [133, с. 220]. Они не привыкли самостоятельно мыслить и самостоятельно работать: вот в чем, думается,

самый фундаментальный из всех вопросов, стоящих перед китайским фортепианным образованием.

Притом отмеченные проблемы существуют не только в провинции, в небольших городах (что типично далеко не только для Китая). Лю Шикунь некогда сказал: «В Пекине методы преподавания некоторых учителей также вызывают вопросы» [155, с. 50]. Преподаватель Центральной консерватории Ян Цзюнь отметил: «Даже выпускников нашей консерватории не обязательно можно отнести к отвечающим профессиональным требованиям. Чтобы стать по-настоящему выдающимся педагогом, необходимо потратить на это многие годы, кроме того, быть преданным этому делу и горячо любить свою профессию» [153, с. 54].

2.4.2. Проблема выбора учебного материала

Как отмечалось выше, в настоящее время уровень фортепианного исполнительства значительной части учащихся и студентов консерваторий недостаточен. Ситуация усугубляется подходом к репертуару: преобладает стремление как можно раньше исполнять большие и технически сложные произведения. Именно преодоление технической сложности становится мерилom оценки успеваемости учащегося. Некоторые ученики средних школ при консерваториях любят исполнять большие произведения и рано разучивают чуть ли не самые сложные в фортепианной литературе. Но поскольку их исполнительская база имеет множество пробелов, они сильно отстают в вопросах понимания музыки – эти недостатки и упущения вскрываются во время поступления в вуз [62, с. 147].

Многие учителя ради исполнения больших и трудных пьес стремятся лишь к овладению мелкой и крупной техникой и недооценивают мелодическую выразительность. «Песни без слов» Феликса Мендельсона и «Лирические пьесы» Эдварда Грига рассматриваются как простые, не стоящие изучения пьесы. И постепенно у студентов обнажаются недостатки

музыкально-исполнительской культуры, а именно неумение выявить интонационную выразительность музыки, неумение владеть педалью и т.д. [62, с. 149].

Существует еще одна негативная тенденция: не исполняя большие и сложные пьесы, нельзя получить высокие оценки на экзамене. Но здесь положение ничем не отличается от такового в большинстве мировых фортепианных школ.

2.4.3. Проблема построения и регулирования системы репертуара консерваторий

1. Из-за недостатка механизмов управления в некоторых консерваториях, а также отсталых подходов, нехватки средств и других причин в вузах отсутствует своевременно обновляемая и регулируемая система репертуара. Это приводит к тому, что часть репертуара неспособна отразить передовой уровень преподавания, донести результаты самых последних исследований, удовлетворить требованиям подготовки специалистов различных уровней, а также воплотить принцип системности и комплексности репертуара. Например, бакалавры, магистры и аспиранты используют одни и те же учебные пособия, поверхностно осваивая глубокую и серьезную литературу, и в то же время существует нехватка структурированных и четко связанных системных учебных материалов [123, с. 37–38].

2. Системное структурирование репертуара отстает от реформы образования. Министерство образования КНР требует укрепления сферы и углубления реформирования методов практического обучения, однако периодичность обновления репертуара не слишком частая, поэтому нет возможности удовлетворить требования практического обучения. Качество материалов, составляемых самими консерваториями, невысоко, поэтому они нередко не соответствуют стандартам учебной программы. Все это не

способствует повышению профессиональных навыков студентов, формированию полноценного мастерства. Особенно существенна серьезная нехватка выдающихся фортепианных произведений в китайском стиле [123, с. 37–38].

3. Неравномерен уровень существующего репертуара. Некоторые педагоги, составляющие учебники, делают это ради присвоения академического звания, выполнения проектов и других личных интересов. Например, слегка изменив собственный курс лекций или же отредактировав ноты какого-либо малоизвестного произведения, подают заявку на публикацию учебного пособия. Такие учебники не соответствуют принципам последовательности и планомерности, в них нет разъяснений и описаний главных пунктов, затруднений и ключевых моментов каждого сочинения. Однако такие пособия существуют и ими пользуются, невзирая на их профессиональную непригодность [123, с. 37–38].

4. Чересчур простая форма репертуара. Учебные материалы, используемые в настоящее время, в основном представляют собой бумажные учебники. Тем не менее, вслед за развитием модернизированных учебных технологий пока еще не началось широкое применение мультимедийных устройств. Например, налицо нехватка учебных пособий, сочетающих текст, аудиофайлы, фотографии, анимацию, видео, интернет и т. п.

5. В полной мере не используются качественные образцы музыки иностранных авторов. Некоторые консерватории из-за проблем с финансами и авторскими правами, ложных идейных представлений и других причин, не применяют в полной мере высококачественный зарубежный репертуар. А без этого сегодня невозможно повысить профессиональный уровень и расширить кругозор студентов, как невозможно активно стимулировать углубление реформы образования [123, с. 37–38].

6. Методы регулирования системы репертуара остаются довольно отсталыми. Существует нехватка баз данных и программ для пользования ими, имеет место низкая эффективность поиска учебных пособий и слабый рабочий

контроль. Такая ситуация никак не способствует повышению эффективности управления педагогическим и исполнительским процессом [123, с. 37–38].

2.4.4. Проблемы разработки современных учебных программ и преподавания учебных дисциплин

Большинство музыкальных институтов Китая не имеют достаточно четкой учебной программы по дисциплине «фортепианное исполнительство». Довольно расплывчато содержание аудиторного обучения. В настоящее время такие дисциплины, как история музыкальных инструментов и методика преподавания все еще не являются повсеместно обязательными. Кроме того, многие программы отличает недостаточная детальность и глубина содержания, формальный однообразный характер учебного курса, диспропорциональная структура знаний, нечеткость формулировки конечных целей и задач системы и промежуточных целей обучения [76, с. 145]. Такая учебная программа не может стать главной основой для составления преподавателем педагогических пособий и организации образовательного процесса, в то же время ее трудно представить в качестве основного критерия для проверки качества аудиторного обучения и оценки качества работы студентов и педагогов [76, с. 152–159].

За рубежом для подготовки пианистов-исполнителей введены некоторые вспомогательные профессиональные дисциплины, например, игра с листа, транспонирование, импровизация, характеристика приемов игры на рояле, уроки фортепианной литературы. В Китае еще не сложились условия для повсеместного введения столь многих важных предметов, а этот аспект также влияет на воспитание и подготовку пианистов [62, с. 128].

2.4.5. Проблема подхода к обучению

В целом китайское фортепианное образование все ещё находится под влиянием традиционных подходов. В первую очередь это авторитарное отношение преподавателя к учащимся, предполагающее их безоговорочное подчинение учителю, что является результатом непосредственного влияния китайской традиционной культуры и психологии на современное образование. Например, некоторые преподаватели проводят императивно односторонние уроки для студентов, вместо того, чтобы приучать молодых людей к диалогу в процессе изучения музыкальных произведений. Другие выстраивают программу курса исключительно в соответствии с собственными предпочтениями в музыке без учета индивидуальных особенностей подопечных и не пытаются адаптировать материалы и программу под конкретных студентов. Все это ведет к тому, что педагоги придают главное значение лишь процессу «преподавания» и игнорируют процесс «обучения» студентов. Такой подход формирует крайне неблагоприятные условия подготовки специалистов, в результате довольно трудно воспитать фортепианных исполнителей, обладающих креативностью и самостоятельностью [85, с. 159].

Китайская традиционная закрытая модель обучения, когда учитель и ученик находятся с глазу на глаз, мало общаясь с внешним миром, слишком однообразна, в результате её студенты оказываются то и дело психологически не готовыми к публичным выступлениям на сцене.

Разумеется, критические соображения отнюдь не отменяют достижений китайского пианизма. В сфере подготовки китайских фортепианных исполнителей продолжаются непрерывные поиски. С одной стороны, идет освоение образовательных моделей различных иностранных школ, с другой стороны, хотя порой и проявляется безразличие к собственной культуре, лучшие специалисты-практики и ученые настойчиво работают над моделью обучения «с китайской спецификой».

2.5. Virtuозный фортепианный репертуар и задачи его исполнительской интерпретации

Важнейшим узловым вопросом современной китайской фортепианной культуры остается проблема отбора качественного разнообразного национального репертуара и его адекватной пианистической интерпретации. Она касается всех исполнительских уровней и нуждается в научном обосновании.

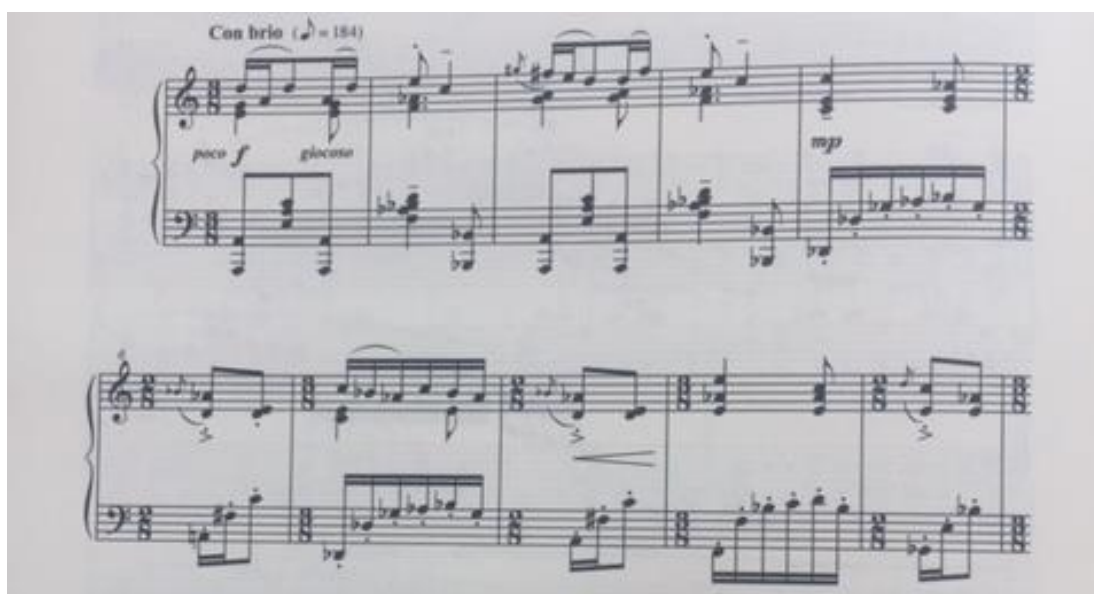
В результате активнейших трансформаций последних десятилетий ныне сложилась многовекторная «полистилистическая художественная ситуация, когда сосуществуют несколько направлений, каждое из которых имеет своих адептов – композиторов, исполнителей, слушателей. Одно из них – традиционное, отсылающее к различным классическим течениям прошлого, в фортепианной музыке, чаще всего – к русской (Рахманинов, Чайковский) или французской (импрессионисты). Другое – ориентирующееся на новации прошлого века. Спектр параллелей тут весьма обширен: от Стравинского и Прокофьева до Веберна и Мессиана. И, наконец, апологеты новейших течений – экспериментаторы, порой небезуспешно пытающиеся внести свою лепту в мировой процесс обновления музыкального языка» [167, с. 117]. При естественной ориентации на привычные стилевые параметры нельзя не подчеркнуть факт все более активного приобщения младшего поколения китайских пианистов к опусам экспериментального плана, что, несомненно, связано с широким распространением китайского пианизма на разные регионы мира, интернационализацией процесса расширения его влияния на другие страны и континенты.

В связи с этим на первый план выходят вопросы интерпретации современной китайской фортепианной музыки, ее исполнительской

трактовки. И, разумеется, отбора лучших образцов из огромного количества все новых и новых фортепианных опусов. В качестве ярких примеров разных направлений композиторского творчества обратимся к опусам ведущих мастеров наших дней, включенным в вузовские государственные программы обучения игре на фортепиано.

«Каприччио» Ван Цзяньчжуна (1933-2016) – одно из последних сочинений классика современной китайской композиторской школы написано в 2012 году специально для Шестого китайского молодежного конкурса пианистов в Шанхае. Развернутое (378 тактов) произведение в свободно трактованной форме сонатного аллегро жидется на контрастных сплетениях нескольких тем. Многофактурное объединение разнообразных технических элементов включает полный спектр исполнительских приемов, требующих безупречного владения клавиатурой. Хорошо заметно умение композитора варьировать типы и способы фактурного изложения с дифференцированным ведением артикуляционных звуковых соотношений при тонкой нюансировке метроритических сплетений.

Нотный пример № 1. Вань Цзяньжун. Каприччио.

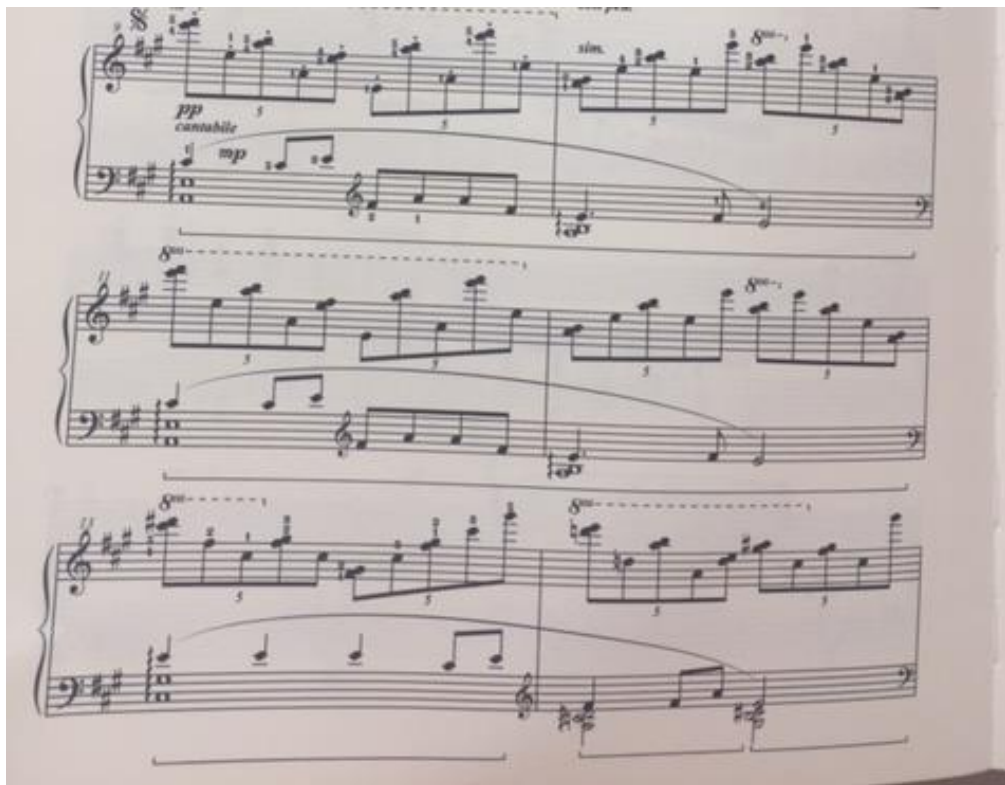


Следует особо подчеркнуть, что Ван Цзяньчжун отнюдь не относился к числу авторов-традиционалистов. В некоторых опусах он придерживался серийной техники, умело приспособивая ее к местным реалиям. Не случайно Ван Цзяньчжун фигурирует в числе основоположников китайской додекафонии в капитальном исследовании Фань Юя [174], а его фортепианная Сюита заслуженно включена в перечень самых известных «неосерийных» опусов современной китайской композиторской школы.

К числу наиболее выразительных транскрипций для фортепиано народных песен бесспорно принадлежит концертная фантазия «Жасмин» **Чу Ванхуа (1941)**. Ее впервые исполнил Ли Юнди в 2003 году на концерте в Сиднее. Ныне это одно из самых популярных фортепианных сочинений, когда-либо созданных китайскими авторами.

«Жасмин» – песня, широко известная во всем Китае. «Фортепианный вариант «Жасмина» Чу Ванхуа органично соединил в себе мелодику провинций Цзянсу и Хэбэй. Шестиступенная (с октавным удвоением) мажорная пентатоника первого вида звучит в среднем регистре /.../. В других голосах происходит «расцвечивание» мелодии. Важнейший содержательный элемент фактуры – квинтольный ритмический рисунок в верхнем регистре, украшенный колоритными гроздьями секунд (всего этот интервал встречается в пьесе 200 раз). Тонкий колорит звучания рождает у слушателей ощущение легкого ветерка, в струях которого летят по воздуху и падают на землю невесомые лепестки жасмина» [167, с. 120].

Нотный пример № 2. Чу Ванхуа. «Жасмин».

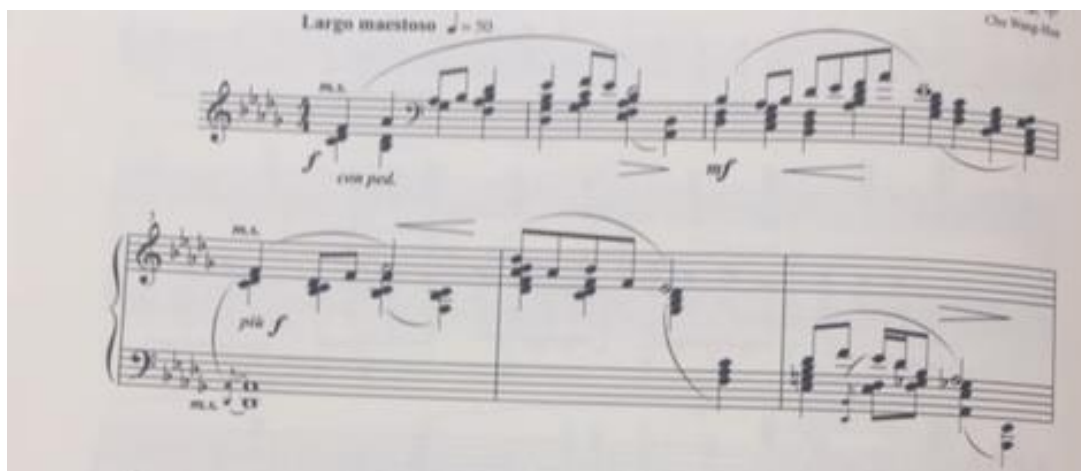


Структура пьесы несет в себе приметы вариационности, сложной трехчастности и сонатности, что позволяет отнести ее к жанру фантазии. Народная мелодия разрабатывается композитором с помощью широкого круга приемов фактурных приемов напевного и пассажного фигурационного типов. В своем исследовании Цюй Ва верно констатирует тот факт, что, в течение более полувека «обучая пианистов и композиторов разного возраста и уровня подготовки, Чу Ванхуа систематизировал основные педагогические принципы и методические приемы, наиболее эффективные, по его мнению, для повышения профессионализма музыкантов» [178, с. 17]. Основываясь на гармонических принципах романтического генезиса, композитор умело и со вкусом пользуется широким спектром исполнительских приемов, включающих разнообразные виды фортепианной техники. Притом «на первом

месте, по словам самого композитора, стоят фактурные эксперименты» [Там же, с. 23].

Еще одна очень яркая пьеса Чу Ванхуа – прелюдия «Кровь от ярости в сердце клокочет» (2002) – по мотивам старинной народной мелодии, навеянной стихами о национальном герое Юэ Фэе (XII–XIII века). Это редкий для Китая специально написанный для левой руки фортепианный опус. Вариационная разработка лирической темы включает всевозможные приемы мелодической, ритмической и гармонической фигурации. Сама мелодия остается неизменной – в итоге формируются вариации на сопрано-остинато фактурного типа.

Нотный пример № 3. Чу Ванхуа. Прелюдия «Кровь от ярости клокочет».



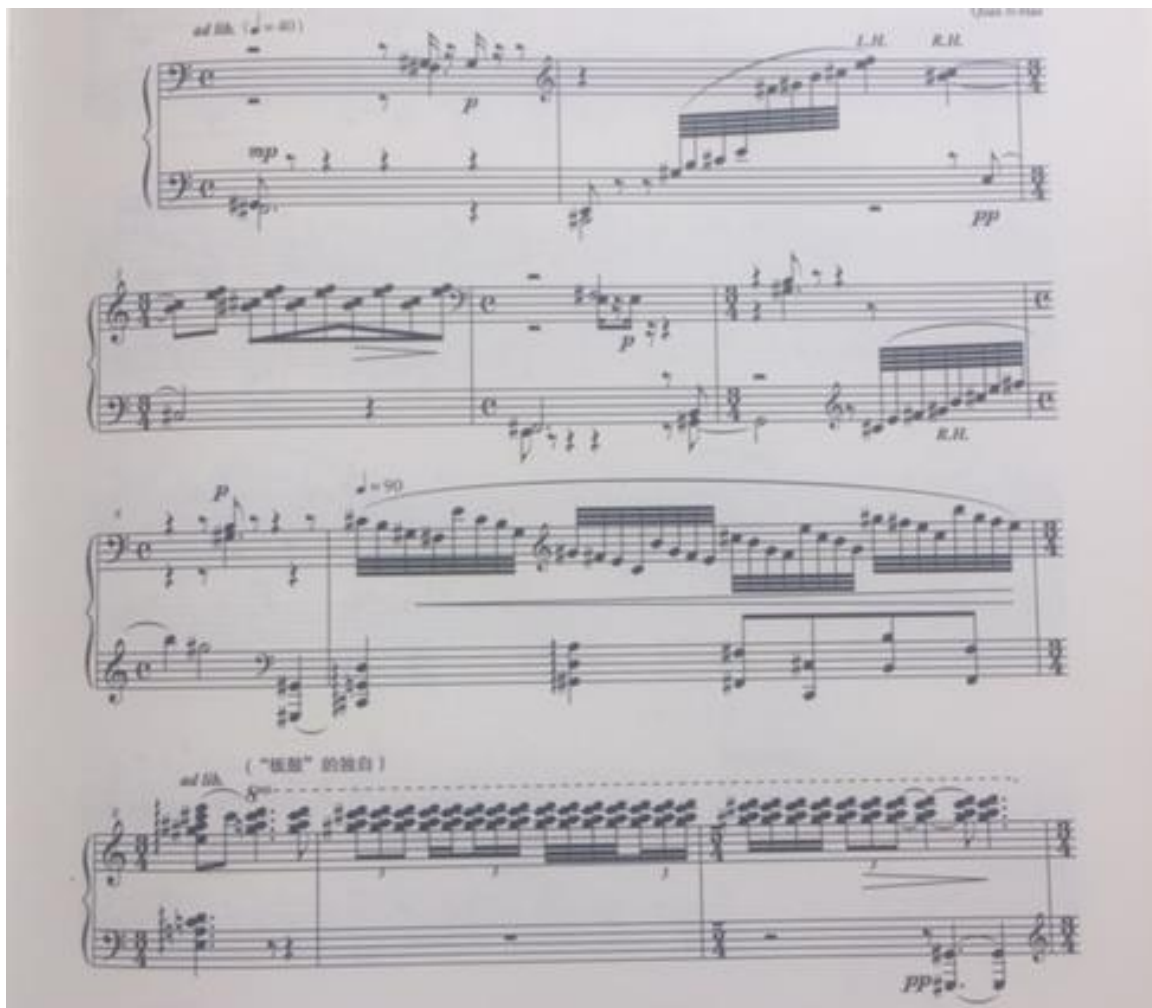
«Тончайшая работа над постоянным обновлением фортепианной орнаментики» [178, с. 23] – одна характерная примета позднего фортепианного творчества Чу Ванхуа. Сложная фактура с внедряющимися неаккордовыми звуками воспроизводит терпкие секундо-квартовые сочетания. Притом в каждой вариации налицо разные исполнительские приемы, требующие быстрого переключения с легато на стаккато, с мелких пассажных линий на аккордовые вкрапления. Здесь весьма эффектно

реализуется блестящая техника игры левой рукой, в духе лучших традиций «леворучной» фортепианной литературы.

Пьеса **Цюань Цзихао (1956)** «Я Чжи Шэн – Церемониальная музыка – мелодия циня» – сочинение 2011 года. «Я» символизирует церемониальную музыку - часть традиционной китайской культуры, одновременно слово «Я» можно перевести как «тонкий, деликатный, изящный, грациозный» и вместе с этим «живой» [167, с. 122–123]. По замыслу композитора в этом опусе необходимо было симитировать приемы игры на национальных инструментах, не теряя специфики фортепианного звучания; «сглаживание звука», «скольжение звука» гуциня, «царапающую игру» гучжэна, а также «глиссандо» барабанов и гонгов и другие эффекты.

Сложный во всех отношениях замысел Цюань Цзихао реализовал блестяще. Выяснилось, что «современные стилистические средства – от свободной атональности, алеаторики и сонористики до минимализма идеально соответствуют звуковому образу традиционной церемониальной музыки китайского двора» [167, с. 123]. Трехчастная структура пьесы очерчивает лишь общий ее контур. Форма репризного типа инкорпорирует множество приемов варьирования исходного материала. Притом без прямых пентатонических параллелей. Пьеса Цюань Цзихао ознаменовала собой переход на новый уровень воплощения национального начала на базе интонационной микротехники мессиановского типа. В этом ее принципиальное значение для китайского фортепианного творчества.

Нотный пример № 4. Цюань Цзихао. «Я Чжи Шэн – Церемониальная музыка – мелодия циня».



Еще одна уникальная вещь, ставшая знаковой для современного китайского пианизма: «Ночной переулочек» – произведение, созданное **Гао Пином (1970)** в 2006 году. Вот что писал композитор об этом опусе: «Когда-то я случайно услышал знакомую музыку, возможно, в каком-то сентиментально трогательном фильме, возможно, в темном переулочке беспросветной ночи: кто знает, что заставляет трепетать струны музыкального инструмента? Внезапно эта многократно услышанная, заурядная мелодия взбудоражила меня, вдохновила, и теперь она получила новое содержание,

обрела новый колорит. Так часто бывает, фрагменты мелодий, похожие на сон, приходят, заполняют мой слух, прихватив с собой тысячи шелковинок, рождают сумятицу в мыслях ...» [139, с. 35.]

«Ночной переулочек» – блистательный образец реализации безграничных возможностей современного пианизма. В свободном пространстве минималистского гезезиса рождаются звуки, перетекающие друг в друга в интонационном движении динамично чередующихся фактурных типов. Импровизационное начало господствует в структурном содержании пьесы. Но оно четко координируется автором: каждый фактурный элемент выстроен в плотной логически продуманной линии, в которой нет места случайности.

В пьесе – два тематических зерна. Первое – повторение одного и того же звука в сложнейших ритмических версиях и интервальных включениях неаккордовых тонов, формирующих диссонансирующие «кластероподобные» сочетания.

Нотный пример № 5. Гао Пин. «Ночной переулоч».

GAO Ping
高平 2006

$\text{♩} = 100\text{ca.}$

Piano

f Short and clear
短而清晰的

keys pressed down silently
无声按键

(8)

Pno

sim.

legato

mp without or very little ped.
不用或很少踏板

(8)

Pno

pp

fp

(8)

Pno

<mp *p* *<mf* *p* *<f*

fp *mp*

(8)

Pno

В среднем разделе пьесы как бы из тишины возникает тема шопеновской до-диез минорной мазурки. Воплощаемый ею идеал вечной красоты подвергается постоянным атональным атакам. «Собственно, глубинная идея и глубинный контраст драматургии в «Ночном переулочке» и заключены в этом конфликте, в итоге которого обе темы в репризе сталкиваются напрямую. Никакой «фольклорности» здесь нет, и пьесу можно причислить к глобальной стилистической линии мировой композиторской школы нашего времени. Общая тенденция столкновения и смешения национальных и западных культурных компонентов в контексте современной эпохи глобализации как

отражение новаторского замысла китайского композитора сквозь призму данного произведения очевидна» [167, с.125].

Нотный пример № 6. Гао Пин. «Ночной переулочек».

8^{va} 13

Pno.

[Ped.] →

7

fff

rit.

as soft as possible, gradually get more audible, but still faint and blurry.
尽可能慢慢地呈现,但保持微弱和模糊的音响

♩ = 82

pppp

pp

[Ped.] → *dim.*

(subtle half ped. changes can be used)
(轻微地变化踏板)

[Ped.] →

[Ped.]

[Ped.]

tempo I

mf

pp secco

legato

p secco

(ped ends)(踏板结束)

Исполнительски сочинение Гао Пина оформлено, без сомнения, замечательно. Полный набор пианистических приемов в максимально широком диапазоне может быть адекватно воплощен только при абсолютном владении звуковой палитрой современного фортепианного колорита.

Фортепианная фантазия «В тех далеких краях» обнародована в 2011 году композитором **Чжан Чао (1964)** и является транскрипцией одноименной

популярной народной мелодии. Стистика пьесы зиждется на виртуозно оформленной фигурационной разработке темы, переизлагаемой в различных фактурных вариантах. Композитор умело монтирует мелодию в виртуозных метроритмических замысловатых пассажах (квинтоли с секстолями, «листовские» каденциообразные переходы с 24 звуками на одну четверть и т.п.).

Нотный пример № 7. Чжан Чао. «В тех далеких краях».

The musical score is presented in five systems, each with a violin part on the upper staff and a piano accompaniment on the lower staff. The tempo is marked *Lento*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *mf*, *mp*, *p*, and *cresc.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piano part features complex rhythmic patterns, including quintuplets and sextuplets, and is marked with *Red.* (ritardando) and **Red.* (ritardando). The violin part includes an *8va* marking and a *7* marking. The score concludes with a *mf* dynamic and a final cadence.

Рациональный подход автора к материалу, свободное включение крупной и мелкой техникой, тонкая педализация, подробно отмеченная композитором, придают пьесе особый неповторимый характер.

Не меньшей популярностью пользуется другой фортепианный опус Чжан Чао – «Мечты Китая», в 2015 году включенный в многотомный энциклопедический нотный сборник «Китайские классические произведения для фортепиано за сто лет». В этой эффектной виртуозной пьесе композитор напрямую сталкивает разные интонационные и фактурные варианты, от пентатонических и гептатонических построений до политональных и атональных аккордовых сочетаний. Исполнителю приходится мгновенно перестраиваться, чтобы успеть адекватно отобразить в фортепианном звучании ассоциации с разными видами колокольного звона, по замыслу автора в сжатом сублимированном виде олицетворяющими историю китайской культуры с древних времен до сегодняшнего дня.

Нотный пример № 8. Чжан Чао. «Мечты Китая».

The image displays a musical score for a piano piece. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The score is characterized by dense, multi-layered chordal textures. The right hand plays complex chords with many notes, often with slurs and accents. The left hand plays a more rhythmic, repetitive pattern, often with a 'Ped.' (pedal) marking and an asterisk (*) indicating a specific pedaling technique. The overall texture is highly complex and virtuosic.

6

p *cresc.*

7

mf *f* *p*

Largo 梦幻地

(仿古琴)

* Ped. * Ped. *

Подытоживая размышления по поводу современного виртуозного репертуара и его исполнительской трактовки, следует констатировать исключительное многообразие имеющегося музыкального материала. Ведущие стилевые направления модифицируются столь стремительно, что их аналитическое осознание просто не успевает за стилистической эволюцией китайского пианизма. Поэтому реальная концертная практика способна лишь подтвердить факт появления все новых и новых художественных вариантов, эффективно демонстрирующих «не отказ от традиционных ценностей \dots\, а использование в качестве образца высших достижений западной авангардной музыки вкупе с элементами национального искусства» [180, с. 162].

Заключение

Перспективность темы настоящей диссертации прямо связана с исключительно важной функциональной ролью фортепианной культуры в современном китайском социуме. Роль эта требует постоянного внимания ученых, ибо от ее адекватного анализа зависит понимание динамики происходящих в Поднебесной художественных процессов. Итоги такой работы не могут быть исчерпывающими. Современная китайская исполнительская школа, равно как и остальные сегменты фортепианного пространства, живет чрезвычайно насыщенной жизнью. Ворвавшись во все более интенсивно глобализирующийся мир, она пытается не только соответствовать его правилам, но и определять их. Осуществить эту стратегическую задачу, которая является элементом политики нынешнего китайского государства, направленной на мирную экспансию в мировом масштабе, непросто. Консервативность устоев китайского общества, поставленная на службу коммунистического режима, приводит порой к парадоксам, разрешить которые не в силу даже китайскому социуму. Отсюда и временная нерешаемость многих наболевших проблем, о которых шла речь в данной работе.

Еще в начале XXI века, 6 апреля 2004 года, на «Форуме ректоров вузов» в Пекине была проведена дискуссия, касающаяся консерваторий Китая и посвященная проблеме воспитания китайских пианистов. В рамках дискуссии были затронуты некоторые принципиальные вопросы, связанные, например, с тем, что в настоящее время развитие профессионального музыкального образования демонстрирует неординарное состояние, становится все больше студентов, изучающих музыкальное искусство.

Прежде профессиональное образование было элитным, поэтому к обучению допускалось весьма ограниченное число людей. Сегодня набор абитуриентов непрерывно растет, а требования вступительных экзаменов в определенной степени снижаются, качество преподавания на местах

недопустимо неравноценно, что касается даже Центральной консерватории. Уровень подготовки студентов и уровень обучения неравномерны и демонстрируют значительную разницу по регионам. Кроме того, разительно отличаются степень компетентности и исследовательские достижения педагогов. Подготовка педагогического контингента в большой степени уступает международным стандартам, включая практические исполнительские возможности преподавателей и их академический уровень.

Современные китайские студенты, как правило, оснащены неплохими техническими навыками, но отсутствием самобытного музыкального таланта. Абитуриенты, поступающие в консерватории, как с точки зрения профессиональных навыков, так и, особенно, музыкальной подготовки в целом уступают российским. Из-за почти постоянного количественного расширения приема и сложностей реального конкурса при поступлении многие абитуриенты, принятые в музыкальные вузы, изначально обладают довольно слабой интеллектуальной базой. Их знания ограничены узким кругом фортепианной литературы, не выходящей как правило за пределы рекомендуемого репертуарного перечня.

Не подлежит сомнению тот факт, что проводится мало исследований иностранного музыкального образования, нет глубокого анализа функционирования его исполнительского сегмента, сохраняется недостаток количества и качества обменов с зарубежными музыкальными вузами высокого уровня.

С восьмидесятых годов XX века экономика Китая стремительно развивается, в сфере науки и техники, а также других областях существует необходимость выдвижения новых форм и моделей подготовки талантов. В том числе в отношении высшего музыкального образования. В прежних учебных планах и целях подготовки кадров возникли новые противоречия, которые воплотились в устаревании содержания учебных дисциплин, недостатке научного осмысления и небольшом объеме накопленных знаний. Как мы отмечали выше, образовательные программы, давно введенные и

хорошо проработанные в России и других развитых странах Европы и Америки, только-только проникли в Китай. Существует неприемлемая диспропорция академических часов, отводимых на общие базовые курсы, специальные дисциплины и базовые специальные предметы, узок и ограничен диапазон знаний в рамках специальных дисциплин. Не обращается внимания на разрыв аудиторного образования с будущей работой студентов, т. е. налицо не реализация полученных знаний на практике и т.д. и т.п.

Все это имеет место. Но отнюдь не отменяет того непреложного факта, что китайская фортепианная школа шаг за шагом идет вверх, завоевывая новые и новые вершины.

Список литературы

Монографии:

1. Бановец, Дж. Путеводитель для пианиста по искусству педали / Дж. Бановец; перевод Чжу Яфэнь. – Шанхай: Шанхай Иньюэ, 2010. – 270 с. (朱雅芬. 《钢琴踏板法指导》.上海. 2010).
2. Бянь, Мэн. Становление и развитие китайской фортепианной культуры / М. Бянь. – Пекин: Хуалэ, 1996. – 181 с. (卞萌 《中国钢琴文化之形成与发展》.北京. 1996).
3. Ван, Дали. Путь фортепианного искусства / Д. Ван. Гуанчжоу: Хуачэн, 2009. – 218с. (王大立. 《钢琴艺术之路》.广州. 2009).
4. Ван, Сюй. История фортепианного искусства на западе / С. Ван. – Пекин: Чжунго Сицзюй, 2013. – 235 с. (王序. 《西方钢琴音乐艺术史》.北京. 2013).
5. Ван, Цзянь, У, Сяона. Курс обучения фортепиано / Ц. Ван, С. У. – Ухань, 1999. – 278 с. (王健 吴晓娜 《钢琴音乐文化》.武汉.1999).
6. Ван, Цин. Структура музыки и фортепианное исполнительство / Ц. Ван. – Шанхай: Шанхай Иньюэ, 2006. – 233 с. (王庆 《音乐结构与钢琴演奏》.上海. 2006).
7. Ван, Чанкуй. Китайская фортепианная культура / Ч. Ван. – Пекин, 2010. – 270 с. (王昌逵 《中国钢琴音乐文化》.北京. 2010).
8. Ван, Юйхэ. История современной китайской музыки: новое время (1901–1949) / Ю. Ван. – Пекин: Высшее образование, 2005. – 291 с. (王毓和. 《中国近现代音乐史：中国近现代音乐史（1901年-1949年）》.北京. 2005).
9. Ван, Юйхэ. История современной музыки в Китае / Ю. Ван. – Пекин: Высшее образование, 2005. – 186 с. (王毓和. 《中国近现代音乐史》.北京. 2005).

10. Ван, Юйхэ. Краткая история современной китайской музыки с 1949 по 1986 годы / Ю. Ван. – Шанхай: Хуаэвэнь, 1991. – 277 с. (王毓和. 《中国现代音乐史1949–1986》.上海. 1991).

11. Ван, Яньцюнь. Построение теории дыхательной гимнастики цигун / Я. Ван. – Пекин: Издательство Пекинского университета физической культуры, 2009. – 294 с. (王言群《新编健身气功的理论构建》.北京. 2009).

12. Вэй, Тингэ. Обучение игре на фортепиано – ответы на 388 вопросов о фортепианной игре / Т. Вэй. – Пекин: Народная музыка, 1997. – 326 с. (魏廷格《钢琴学习指南——答钢琴学习388问》.北京. 1997).

13. Вэй, Хуан, Хоу, Цзиньхун. Музыкальное образование в СССР / Х. Вэй, Ц. Хоу. – Шанхай: Образование, 1999. – 211 с. (魏煌 侯锦虹《苏联音乐教育》.上海. 1999).

14. Гань, Нин. Исследование фортепианной музыки / Н. Гань. – Пекин, 2014. – 181 с. (甘宁《钢琴音乐的多维度研究》.北京. 2014).

15. Гао, Сяогуан. О фортепианном искусстве / С. Гао. – Пекин: Большая Китайская Энциклопедия, 2001. – 672 с. (高晓光《钢琴艺术大百科》.北京. 2001).

16. Гат, Йожеф. Техника фортепианной игры / Й. Гат; перевод Дяо Шаохуа, Цзян Чанбинь. – Пекин, 2000. – 213 с. (约瑟夫·迦特《钢琴演奏技巧》.北京. 2000).

17. Гэ, Дэюэ. Чжу, Гун Теория обучения игре на фортепиано / Д. Гэ, Г. Чжу. – Пекин: Жэньминь, 2001. – 121 с. (葛德月《朱工一钢琴教学论》.北京. 2001).

18. Ду, Сюэюань, Цзэн, Сяоань. Опыт и перспективы фортепианного образования в Китае / С. Ду, С. Цзэн. – Чэнду: Народное издательство, 2010. – 410 с. (杜学元、曾晓安《中国钢琴音乐教育的回眸与前瞻》.成都. 2010).

19. Дуань, Сяоминь. Концепции преподавания фортепианной игры / С. Дуань. – Гуанчжоу, 2013. – 282 с. (段晓敏《钢琴教学概论》.广州. 2013).

20. Дэн, Юйвэнь. Техника фортепианного исполнительства / Ю. Дэн. – Пекин: Народная музыка, 2014. – 191 с. (邓育文《钢琴演奏技法》.北京.2014).

21. Е, Цзюньсон. Некоторые вопросы современного фортепианного искусства / Ц. Е. – Куньмин: Юньнаньского университета, 2005. – 138 с. (叶俊松《当代钢琴艺术的一些问题》.昆明.2005).

22. Жао, Тинтин, Джин, Цзин, Ли, Ли. Жизнь Пальца — Теория фортепианного искусства и преподавание игры на фортепиано / Т. Жао, Ц. Джин, Л. Ли. – Пекин: Китайские водные ресурсы и гидроэнергетика, 2016. – 294 с. (饶婷婷、金晶、李莉《指尖绽放的生命--钢琴演奏技术与风格》.北京.2016).

23. Левин, Иосиф. Основные принципы фортепианной игры / И. Левин, перевод Мяо Тяньжуй. – Пекин: Народная музыка, 1981. – 53 с. (约瑟夫·列文《钢琴弹奏的基本法则》.北京.1981).

24. Ли, Сяоин. Теория и практика преподавания фортепианной игры в высших учебных заведениях США / С. Ли. – Пекин: Народная музыка, 2014. – 216 с. (李小莹《当代美国高等钢琴教育的理念与实践》.北京.2014).

25. Ли, Цзялу. Фортепианное исполнительское искусство / Ц. Ли. – Пекин: Народная музыка, 1993. – 138 с. (李嘉禄《钢琴表演艺术》.北京.1993).

26. Ли, Ючжи, Ли, Чуньянь, Лю, Чуаньсинь, Гэ, Цзясюнь. История современной педагогики в Китае / Ю. Ли, Ч. Ли, Ч. Лю, Ц. Гэ. – Том 3. – Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета, 1990. – 323 с. (李友芝、李春年、柳传欣、葛嘉训.《中国近现代师范教育史资料·第三册》.北京.1990).

27. Линь, Чжэньган. Ключ к успеху в обучении фортепианной игре / Ч. Ли. – Шанхай: Шаньбу, 2013. – 248 с. (林振纲.钢琴学习中的诀窍.上海.2013).

28. Лю, Пэй. Обзор фортепианной педагогики в США / П. Лю. – Шанхай: Образование, 1999. – 350 с. (刘沛《美国音乐教育概况》.上海.1999).

29. Лю, Цзайшэн. Краткая история современной китайской музыки / Ц. Лю. – Пекин: Народная музыка, 2009. – 569 с. (刘再升 《中国近代音乐史简述》.北京. 2009).

30. Лю, Цзя, Сунь, Сяофань, Сунь, Юй. Искусство фортепианного исполнительства / Ц. Лю, С. Сунь, Ю. Сунь. – Харбин: Хэйлунцзян Жэньминь, 2013. – 325 с. (刘佳、孙晓凡、孙宇 《钢琴演奏艺术》.哈尔滨. 2013).

31. Лю, Цинган. Фортепианное исполнительство и преподавание: теория преподавания Ян Цзюня / Ц. Лю. – Пекин, 2003. – 126 с. (刘庆刚 《杨峻钢琴教学的方法及理论》.北京. 2003).

32. Лян, Цзяньин. Ответы на вопросы о преподавании фортепиано / Ц. Лян. – Пекин: Народная музыка, 2015. – 315 с. (梁剑英 《钢琴教学问与答》.北京. 2015).

33. Ма, Да. Преподавание музыки в учебных заведениях Китая в XX веке / Д. Ма. – Шанхай: Образование, 2002. – 283 с. (马达 《20世纪中国学校音乐教育》.上海. 2002).

34. Ма, Дунфэн, Чжан, Цзинь. Теория и методология преподавания музыки / Д. Ма, Ц. Чжан. – Пекин: Яньши, 2014. – 411 с. (马东风、张瑾 《音乐教育理论与科学方法论》.北京. 2014).

35. Ма, Дунфэн. История преподавания музыки / Д. Ма. – Пекин: Цзинхуа, 2001. – 466 с. (马东风 《音乐教育史研究》.北京. 2001).

36. Ма, Лань. Китайский стиль история фортепианной музыки / Л. Ма. – Хайкоу. 2012. – 231 с. (孟令帅 《俄罗斯钢琴学派笔记》, 2012).

37. Мэн, Линшуай. Записки о русских фортепианных школах / Л. Мэн. – Чанчунь: Издательство Цзилиньского университета, 2015. – 228 с. (孟令帅 《俄罗斯钢琴学派笔记》.长春. 2015).

38. Нейгауз, Г.Г. Размышления. Воспоминания. Дневники: избранные статьи / Г. Г. Нейгауз, перевод с русского Цзяо Дунцзянь, Дун Моли. – Пекин:

Народная музыка, 2003. – 472 с. (格·格·涅高兹 《涅高兹谈艺录：思考日记文选》.北京. 2003).

39. Нейгауз, Г.Г. Искусство фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз, перевод с русского Цзяо Дунцзянь. – Пекин: Народная музыка, 1963. – 334с. (格·格·涅高兹 《钢琴演奏艺术》.北京. 1963).

40. Пу, Хэнцян. Очерки о китайской музыке / Х. Пэн. – Нанкин: Издательство Нанкинского университета, 2005. – 264 с. (蒲亨强 《中国音乐通论》.南京. 2005).

41. Пэн, Шэнцзинь. Искусство игры на фортепиано / Ш. Пэн. – Тайбэй: Цюаньбинь Юэпу, 1983. – 450с. (彭圣锦 《弹钢琴的艺术》.台北. 1983).

42. Се, Цзясинь, Ян, Яньи, Сунь, Хай. Преподавание музыки в Германии / Ц. Се, Я. Ян, Х. Сунь. – Шанхай: Образование, 1999. – 321 с. (谢嘉幸、杨燕宜、孙海 《德国音乐教育概况》.上海. 1999).

43. Сунь, Цзинань. История китайского музыкального образования с 1840 по 2000 годы / Ц. Сунь. – Цзинань: Шаньдунское образование, 2004. – 669 с. (孙济南 《中国近现代音乐教育史纪年》.济南. 2004).

44. Сунь, Цзинань. Краткая история китайской музыки / Ц. Сунь. – Цзинань: Шаньдунское образование, 1993. – 615 с. (孙继南 《中国音乐通史简编》.济南. 1993).

45. Сунь, Чэнму. Тысячелетняя русская культура / Ч. Сунь. – Шанхай: Дунфан, 1995. – 337 с. (孙成木 《俄罗斯文化一千年》.上海. 1995).

46. Сюй, Шань. Теория и практика преподавания игры на фортепиано / Ш. Сунь. – Пекин: Народная музыка, 2014. – 144 с. (许姗 《钢琴教学理论与实践研究》.北京. 2014).

47. Сюэ, Ибин, Ли, Цзюлин. Музыкальные консерватории всего мира / И. Сюэ, Ц. Ли. – Пекин: Народная музыка, 1996. – 394 с. (薛艺兵、李久玲 《世界各国音乐院校名录》.北京. 1996).

48. Сюэ, Сяомэй. Обучение игре на фортепиано и исполнительское искусство / С. Сюэ. – Чанчунь: Издательство университета Цзилинь, 2012. – 255 с. (薛晓妹 《钢琴教学与演奏艺术的研究》.长春. 2012).

49. Тун, Даоцзинь. Фортепианное искусство – Анализ и исполнение фортепианных произведений китайских авторов / Д. Тун. – Пекин: Народная музыка, 2003. – 348 с. (童道锦 《钢琴艺术研究·中·中国钢琴作品的分析与演奏》.北京. 2003).

50. У, Теин, Сунь, Минчжу. Основы методики обучения игре на фортепиано / Т. У, М. Сунь. – Пекин: Хуалэ, 2010. – 136 с. (吴铁英、孙明珠 《简明钢琴教学法》.北京. 2010).

51. У, Цзинзин. Исследование концепции «цигун» / Ц. У. – Янчжоу. Янчжоуский университет, 2015. – 60 с (海气功研究所 《中医常用术语词典》.上海. 2015).

52. У, Чжао, Лю, Дуншэн. Очерки по истории китайской музыки / Ч. У, Д. Лю. – Пекин: Народная музыка, 1983. – 407 с. (吴钊、刘东升 《中国音乐史略》.北京. 1983).

53. У, Юань. Путь освоения фортепиано / Ю. У. – Пекин: Вэньхуа Ишу, 1990. – 162с. (吴元 《学习钢琴的途径》.北京. 1990).

54. Уеда, Акира. Восхищаясь историей музыки / А. Уеда; перевод Чжан Шуи. – Тайбэй: Цюаньинь Юэпу, 1983. – 172 с. (吴野达, 阿季拉 张淑懿译 《音乐史欣赏》.台北. 1983).

55. Фан, Байли. Методика обучения игре на фортепиано Фан Байли / Б. Фан. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2014. – 380 с. (方百里 《方百里钢琴教学法》.上海. 2014).
56. Фань, Хэсинь. Теория преподавания фортепиано / Х. Фань. – Шанхай, 2008. – 319 с. (樊禾心 《钢琴教学论》.上海. 2008).
57. Фу, Лэй. Основы фортепианного искусства / Л. Фу. – Пекин: Чжунго Сицзюй, 2012. – 219 с. (付蕾 《钢琴艺术概论》.北京. 2012).
58. Хань, Ли. Фортепианное искусство в Китае / Л. Хай. – Пекин: Миньцзу, 2011. – 263 с. (韩利 《钢琴艺术在中国》.北京. 2011).
59. Хао, Цзюньцзе. Основы преподавания игры на фортепиано / Ц. Хай. – Харбин: Харбин Диту, 2009. – 287 с. (郝俊杰 《钢琴教学艺术导论》.哈尔滨. 2009).
60. Хоу, Кэсинь. Техника и манера фортепианной игры / К. Хоу. – Шанхай: Чжунго Шуцзюй, 2015. – 179 с. (侯可心 《钢琴演奏技术与风格研究》.上海. 2015).
61. Хоффман, Йозеф. О фортепианном исполнительстве / Й. Хоффман; перевод Ли Сусинь. – Пекин: Народная музыка, 2000. – 148 с. (约瑟夫·霍夫曼 《论钢琴演奏》.北京. 2000).
62. Ху, Цяньхун. Жанровые и стилевые особенности фортепианной музыки / Ц. Ху. – Чанша: Хунань Вэньи, 2013. – 289 с. (胡千红 《钢琴音乐流派与风格特征》.长沙. 2013).
63. Хуан, Даган. Искусство преподавания фортепианной игры Чжоу Гуанжэня / Д. Хуан. – Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2007. – 652 с. (黄大纲. 周广仁钢琴教学艺术.北京. 2007).
64. Хуан, Сяохэ. История советской музыки / С. Хуан. – Том 1. – Фучжоу: Хайся Вэньи, 1998. – 553 с. (黄晓和 《苏联音乐史·上》.福州. 1998).

65. Хун, Шицзи. Знаменитые западные пианисты / Ш. Хун. – Пекин: Народная музыка, 1988. – 145 с. (洪士鈺 《外国著名钢琴家词典》.北京. 1988).
66. Хэмилтон, К. Дж. Экспрессия в фортепианной игре / К. Дж. Хэмилтон; перевод Чжоу Вэй. – Пекин: Народная музыка, 1995. – 69 с. (克拉伦斯·格·汉密尔顿 《钢琴演奏中的触键与表情》 北京. 1995).
67. Цай, Фужу. Диалог фортепианной музыки: сборник статей / Ф. Цай. – Пекин: Культура и искусство, 2010. – 542 с. (蔡馥如 《钢琴音乐交流文萃》. 北京. 2010).
68. Цао, Лифан. Беседы о фортепианном искусстве / Л. Цай. – Чанша: Хунань Вэньи, 2008. – 176 с. (曹莉芳 《钢琴艺术纵论》.长沙. 2008).
69. Цзэн, Хуэйминь. Жанры китайской фортепианной музыки / Х. Цзэн. – Пекин: Чжунго Шаньбу, 2010. – 221 с. (曾慧敏 《中国钢琴音乐风格》.北京. 2010).
70. Цзэн, Хуэйминь. Фортепианное искусство и практика преподавания / Х. Цзэн. – Харбин: Хэйлунцзян Жэньминь, 2013. – 274 с. (曾慧敏 《钢琴艺术与教学实践新视角》. 哈尔滨. 2013).
71. Цзюй, Цихун. История музыки в новом Китае (1949–2000) / Ц. Цзюй. – Чанша: Хунань Мэйшу, 2002. – 238 с. (居其宏 《新中国音乐史1949–2000》. 长沙. 2002).
72. Цыпин, Г. М. Музыкально-исполнительское искусство. Теория и практика / Г. М. Цыпин; перевод с русского Дун Моли, Цзяо Дунцзянь. – Пекин: Народная музыка, 2000. – 213 с. (根·莫·齐平 《音乐演奏艺术：理论与实践》.北京. 2000).

73. Чай, Юнбай. Фортепианное искусство Дань Чжаои / Ю. Чай. – Шанхай: Шанхай Иньюэ, 2011. – 421 с. (柴永柏 《但昭仪钢琴艺术》.上海. 2011).

74. Чай, Юнбо. Педагог воспитавший победителя международного конкурса пианистов–Дань Чжаои / Ю. Чай. – Выпуск 1–4. – Шанхай: Шанхайская музыка, 2011. – С.11-14. (柴永柏.培养世界冠军的钢琴教育家但昭义系列丛书.上海. 2011).

75. Чан, Айлин. История фортепианного искусства в Китае / А. Чан. – Цзинань: Шаньдунское образование, 2010. – 249 с. (常爱玲 《中国钢琴艺术史研究》.济南. 2010).

76. Чан, Ливэнь. Обучение технике фортепианного исполнительства / Л. Чан. – Чанчунь: Издательство университета Цзилинь, 2011. – 253 с. (常丽文 《钢琴演奏技巧教学》.长春. 2011).

77. Чжан, Бэйли. Развитие исполнительской подготовки в консерваториях России и Китая / Б. Чжан. – Чанчунь: Дилинь женьминь, 2006. – 359 с. (张蓓荔.我国与俄罗斯音乐院校教育教学发展的比较研究.天津. 2006).

78. Чжан, Вэй. Фортепианное исполнительство и практика преподавания / В. Чжан. – Чанчунь: издательство Цзилиньского университета, 2013. – 331 с. (张维 《钢琴演奏与教学实践》.长春. 2013).

79. Чжан, Дашэн. Фортепианная музыка / Д. Чжан. – Тайбэй: Цюаньинь Юэпу, 1980. – 254 с. (张大胜 《钢琴音乐》.台北. 1980).

80. Чжан, Дашэн. Фортепианное исполнительское искусство / Д. Чжан. – Тайбэй: Унань, 1999. – 516 с. (张大胜 《钢琴演奏艺术》.台北. 1999).

81. Чжан, Минь. Краткая история фортепианного искусства / М. Чжан. – Кайфэн: Издательство Хэнаньского университета, 2008. – 278 с. (张敏 《钢琴艺术简史》.开封. 2008).

82. Чжан, Сюйлян. Приемы энергетического фортепианного исполнения / С. Чжан. – Хэфэй: Народное издательство провинции Аньхой, 2009. – 221 с. (张旭良 《钢琴能量演奏法》.合肥. 2009).

83. Чжан, Фань. Введение в профессиональную музыкальную педагогику / Ф. Чжан. – Пекин: Общество и наука, 1997. – 252 с. (张帆 《专业音乐教育学导论》.北京. 1997).

84. Чжан, Чаоцунь. Фортепиано в Китае, современная фортепианная музыка, образование и культурные особенности / Ч. Чжан. – Пекин: Китайская федерация литературно-художественного издательства, 2015. – 438 с. (张超群 《钢琴在中国：当代钢琴音乐、教育、文化简况》.北京. 2015).

85. Чжао, Сяошэн. Принципы фортепианной игры / С. Чжао. – Шанхай: Шанхай Иньюэ, 2007. – 436 с. (赵晓生 《钢琴演奏之道》.上海. 2007).

86. Чжоу, Вэйминь. Многообразие фортепианного искусства / В. Чжоу. – Пекин: Жэньминь, 2011. – 392 с. (周为民 《钢琴艺术的多维度研究》.北京. 2011).

87. Чжоу, Минь. Дух китайского фортепианного искусства / М. Чжоу. – Хух-Хото: Издательство университета Внутренней Монголии, 2012. – 378 с. (周民 《中国钢琴之神韵》.呼和浩特. 2012).

88. Чжоу, Мэй. Исследования в области обучения игре на фортепиано / М. Чжоу. – Пекин: Чжунго Шаньбу, 2013. – 184 с. (周梅 《钢琴教学艺术的探索与研究》.北京. 2013).

89. Чжу, Хуэйлин. Системный анализ фортепианного искусства в Китае / Х. Чжу. – Пекин: Чжунго Сицзюй, 2011. – 209 с. (朱慧玲 《中国钢琴艺术系统分析》.北京. 2011).

90. Чжэн, Вэй. Теория и методика обучения игре на фортепиано / В. Чжэн. – Пекин: Чжунго Шаньэ, 2013. – 266 с. (陈薇 《钢琴弹奏的教学与理论》.北京. 2013).

91. Чжэн, Тянь. Обучение игре на фортепиано / Т. Чжэн. – Пекин: Чжунго Шаньэ, 2012. – 250 с. (陈健 《钢琴弹奏教学》.北京. 2012).

92. Чжэн, Хун. О подготовке пианистов / Х. Чжэн. – Тайюань, 2013. – 298 с. (陈宏 《钢琴家的培养》.太原. 2013).

93. Чэнь, Ланцю, Сыту, Бичунь. Методика фортепианной игры / Л. Чэнь, Б. Сыту. – Чунцин: Издательство Синаньского педагогического университета, 2007. – 143 с. (陈兰秋 司徒璧春 《钢琴教学法》.重庆. 2007).

94. Чэнь, Чжунцзы. Научная методика обучения музыке в начальной школе / Ч. Чэнь. – Шанхай: Шаньэ, 1933. – 321 с. (陈忠泽 《音乐启蒙教学法》.上海. 1933).

95. Шанхайский исследовательский институт цигун. Словарь наиболее употребительных терминов цигун и китайской медицины. – Шанхай: Шанхайское издательство науки и техники, 2015. – 106 с. (上海气功研究所 《中医常用术语词典》.上海. 2015).

96. Шварц, Борис. Советско-российская музыкальная жизнь в 1917–1970 гг. / Б. Шварц; перевод с русского Чжун Цзылинь, Чжан Чжэнфан, Вэй Юйпэй, Чэнь Цзунцюнь. – Пекин: Народная музыка, 1979. – 360 с. (博里斯·施瓦茨著. 钟子林 张正芳 韦郁佩,陈宗群译. 《苏俄音乐与音乐生活(1917-1970)》.北京. 1979).

97. Ши, Инчжэнь. Методика преподавания фортепианной игры / И. Ши. – Пекин: Народная музыка, 2007. – 194 с. (诗应真 《钢琴教学法》.北京. 2007).

98. Ши, Цуйхуа. Путь возрождения китайской фортепианной школы: исследование современного положения преподавания национальной игры на фортепиано в общеобразовательных вузах / Ц. Ши. – Пекин: Музыкальное творчество, 2014. – 202 с. 闫云慧北京(郁正民). 2014).

99. Юй, Жуньян. Проблемы музыкальной теории и практики / Ж. Юй. – Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2004. – 320 с. (于润洋 《音乐实践和理论》) .北京. 2004).

100. Юй, Чженмин. Сравнительное исследование китайского и русского педагогического образования / Ч. Юй. – Пекин: Народное образование, 2010. – 162 с. (郁正民. 中俄音乐教师教育比较研究.北京. 2010).

101. Ян, Хунбинь. Искусство китайской фортепианной музыки / Х. Ян. – Пекин: Издательство университета Цинхуа, 2012. – 309 с. (杨洪冰 《中国钢琴音乐艺术》) .北京. 2012).

102. Ян, Юньхуэй. Развитие фортепианного искусства и эволюция фортепианного стиля / Ю. Ян. – Юньнань: Юньнань Жэньминь, 2008. – 299 с. (闫云慧 《钢琴艺术发展及钢琴音乐风格之演变》) .云南. 2008).

103. Яо, Сьюань. Преподавание музыки в современных китайских учебных заведениях: избранное (1949–1995) / С. Яо. – Шанхай: Образование, 2000. – 450 с. (姚思源 《中国当代学校音乐教育研究文集1949-1995》.上海. 2000).

Статьи:

104. Бянь, Мэн. Суть русского фортепианного искусства – написана после первого визита профессора Муриной в Китай / М. Бянь // Журнал

Центральной консерватории музыки, 2002. – Выпуск 2. – С. 70–74. (卞萌.俄罗斯钢琴艺术的精髓—写在穆里娜教授的首次访华之后. 2002).

105. Бянь, Шань. Происхождение и эволюция советской школы фортепиано / Ш. Бянь // Китайская музыка, 1994. – Выпуск 3. – С. 85–94. (卞善艺. 苏俄钢琴学派的渊源及发展. 1994).

106. Ван, Аньго. Реформы и корректирующие меры развития музыкального образования в учебных заведениях Китая / А. Ван // Вестник Центральной консерватории, 2004. – Выпуск 4. – С.34-37 (王安国.我国学校音乐教育改革与发展对策研究. 北京. 2004).

107. Ван, Гуансинь. Очерк истории эволюции европейской музыки и вопросы современного музыкального творчества Китая / Г. Ван // Обсуждение современными китайскими музыкантами национальной музыки / Центральная консерватория. – 1977. – С. 77. (王光祈, 千百年间中国与西方的音乐交流. 北京. 1977).

108. Ван, Сюйлин, Лю, Шужэнь. Содержание, характеристики и значение традиции уважения учителей и преподавания в древнем Китае / С. Ван, Ш. Лю // Журнал Шаньдунского университета ТВ, 2001. – № 01. – С. 32–34. (王旭玲, 刘淑珍. 中国古代尊师重教传统的内容、特点及意义[J]. 山东电大学报. 2001).

109. Ван, Хуан. Краткое обсуждение раннего фортепианного образования Харбина/ Х. Ван // Художественные исследования, 2003. – № 2. – С. 76–77 (王欢.简述哈尔滨的早期钢琴教育. 北京. 2003).

110. Ван, Цычжао. Некоторые размышления о культурном строительстве в новом Китае / Ц. Ван // Народная музыка, 2003. – Выпуск 1. – С.56-58 (王次炤. 新时期中国文化艺术建设的若干思考. 北京. 2003).

111. Ван, Юй, Мэн, Цзяньцзюнь. Колыбель музыкантов – Шанхайская консерватория / Ю. Ван, Ц. Мэн // Музыкальные инструменты, 2004. –

Выпуск 5. – С. 4-10 (王玉、孟建军.“音乐家的摇篮”—走进国家重点高校上海音乐学院. 北京. 2004).

112. Ван, Ямин. Вспоминая отца современного фортепианного образования в Китае: Борис Захаров / Я. Ван. – Пекин: Фортепианное искусство, 2013. – № 10. – С. 16–23. (王亚民. 忆中国近现代钢琴教育之父. 北京. 2013).

113. Джин, Йитинг, Ли, Кейу. О том, как уважать учителя и подчеркивать его важность для ученичества и его практическое значение / Й. Джин, К. Ли // Журнал Лоянского технологического института, 2013. – № 28 (05). – С. 84–86. (靳义亭, 李珂玉. 论《弟子职》中的尊师重教思想及现实意义. 洛阳理工学院学报(社会科学版), 2013).

114. Дин, Сюйдун. Решая проблемы высшего музыкального образования – анализ выступления ректора консерватории в 2004 году / С. Дин // Искусство и образование, 2004. – Выпуск 4. – С. 5-6 (丁旭东. 《走出当前音乐高等教育的瓶颈—2004音乐院校院长论坛评述》. 北京. 2004).

115. Е, Лю. Интервью с преподавателем фортепиано Чжу Яфэнь / Л. Е. // Искусство фортепиано, 2012. № 08. – С. 10–15. (叶柳. 访钢琴教育家朱雅芬. 钢琴艺术, 2012).

116. Жен, Мин. Конфуций «Мысли о доброжелательности и отношениях между учителями и учениками» / М. Жен // Журнал Хэнаньского института образования, 2003. – № 04. – С. 102–105. (任民. 孔子仁学思想与师生关系. 河南教育学院学报, 2003).

117. Лагутин, А.И. Беседы о советском музыкальном образовании / А. И. Лагутин; перевод с русского Ян Гуан // Научный журнал Центральной консерватории, 1987. – Выпуск 3. – С. 70–73. (阿·伊·拉古金. 杨洸翻译. 谈谈苏联音乐教育. 北京. 1987).

118. Ли, Жуйсин. Опыт советских специалистов «Татулян» обучения / Ж. Ли // Народная музыка, 1957. – Выпуск 11. – С. 21–23. (李瑞星. 向苏联钢琴专家塔吐良同志学习的一些体会. 北京. 1957).

119. Ли, Супинг. Эtiquette уважения к учителям и преподавания в династии Цинь / С. Ли // Журнал Пекинского института графической коммуникации, 2003. – № 04. – С. 31–36. (李素平. 先秦尊师重教的礼数法度 [J]. 北京印刷学院学报, 2003).

120. Ли, Сынань, Тао, Ябинь. Рассуждение о формах и развитии теории и техники игры на фортепиано в современном Китае / С. Ли, Я. Тао // Исследования высшего образования провинции Хэйлуцзян, 2013. – № 31 (07). – С. 176–180. (李思囡, 陶亚兵. 试析中国近现代钢琴教学技术理论的形成与发展. 黑龙江高教研究, 2013).

121. Ли, Цзин. Первые музыкальные образовательные учреждения в Китае / Ц. Ли // Научный журнал Центральной консерватории, 2000. – Выпуск 4. – С. 69–71. (李静. 我国最早的专业音乐教育机构—北京大学附设音乐传习所. 北京. 2000).

122. Ли, Шэн. Сорок лет профессионального музыкального преподавания / Ш. Ли // Музыкальные исследования, 1990. – Выпуск 3. – С. 21–28. (厉声. 专业音乐教育的40年. 1990).

123. Ли, Янь. Высшее художественное образование должно осуществлять «строгий выпуск» / Я. Ли // Народная музыка, 2001. – Выпуск 8. – С. 2-3 (李彦. 高等艺术教育应实施“宽进严出”. 北京. 2001).

124. Лиу, Ин. Анализ проблем построения и регулирования системы репертуаров музыкальных учебных заведений – на примере Китайской консерватории / И. Лиу // Музыкальная жизнь, 2017. – № 09. – С. 37–40. (刘颖. 音乐院校教材建设与管理的问题与思考—以中国音乐学院教材建设为例. 沈阳. 2017).

125. Лю, Пэй. Преподавание музыки и музыковедение в разных странах / П. Лю // Китайское музыковедение, 1997. – Выпуск 1. – С. 16-20 (刘沛. 高师音乐教育专业的课程问题. 北京. 1997).

126. Пан, Ифэй. Посвящается фортепианному образованию — к 80-летию И Кайдзи / И. Пан // Люди музыки, 1993. – № 02. – С. 28–29. (潘一飞. 全身心地投入钢琴教育事业—为了易开基80岁. 人民音乐, 1993).

127. Пань, Хуаньлэй. Анализ и размышление о проблемах студентов музыкальных учебных заведений / Х. Пань // Художественное образование, 1998 – № 6. – С. 31–33. (逢焕磊. 对音乐院校大学生存在问题的分析和思考. 1998).

128. Се, Хэн. Проблемы фортепианной педагогики в Китае / Х. Се. // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – 2016. – № 179. – С. 109–113. – ISSN: 1992-6464. – Текст: непосредственный.

129. Се, Хэн, Гуревич, В. А. Вузовская подготовка пианистов в Китае: век двадцать первый / Х. Се, В. А. Гуревич // Университетский научный журнал. – 2020. – № 58 – С. 36–42. – ISSN 2222-5064. – Текст: непосредственный.

130. Се, Хэн. Корифеи китайской фортепианной педагогики / Х. Се. – Текст: непосредственный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – № 1 (59). – С. 115–119. – ISSN 2220-1769. – Текст: непосредственный.

131. Се, Хэн. Основные проблемы подготовки пианистов-исполнителей в Китае и пути их решения / Х. Се // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». – 2023. – № 3. – С. 249–255. – ISSN 2618-6942. – Текст: непосредственный.

132. Се, Хэн. Педагогические и исполнительские принципы российской фортепианной школы: Г. Г. Нейгауз / Х. Се // Научное мнение

(Педагогические, психологические и философские науки). – 2016. – № 8–9. – С. 130–133. – ISSN 2222-4378. – Текст: непосредственный.

133. Се, Хэн. Консерваторское образование в Западной Европе, России, Китае: становление системы, динамика развития / Х. Се // Научное мнение (Педагогические, психологические и философские науки). – 2017. – № 7–8. – С. 48–51. – ISSN 2222-4378. – Текст: непосредственный.

134. Се, Хэн. Методы цигун игры на фортепиано в Китае / Х. Се // Искусство и образование – 2018. – № 1 (111). – С. 80–87. – ISSN 2072-0432. – Текст: непосредственный.

135. Се, Хэн. Проблемы подготовки пианистов-исполнителей в Китае / Х. Се // Педагогический журнал. – 2019. – Том 9. – № 1А. – С. 228–236. – ISSN 2223-5434. – Текст: непосредственный.

136. Сунь, Цзинань. Профессиональное музыкальное образование-китайское музыкальное образование в течение 40 лет / Ц. Сунь // Китайская музыка, 1991. – № 40. – С. 38–42. (孙继南. 专业音乐教育—中国音乐教育40年. 1991).

137. Сюй, Буцын. У Юэи вспоминает учителя Захарова / Б. Сюй // Любители музыки, 2009. – Выпуск 6. – С. 22-24 (许步曾. 吴乐懿回忆恩师查哈罗夫. 上海. 2009).

138. Ся, Сяоянь. Мир ее искусства – преподавание фортепиано профессором Чжэн Шусином (часть первая) / С. Ся // Искусство фортепиано, 2006. – № 07. С. 22–26. (夏小燕. 走进她的艺术世界—有感于郑曙星教授的钢琴教学(上). 钢琴艺术, 2006).

139. У, Чуньфу. Чжу, Юньбэй. Вспоминая произведение Гао Пина «Ночной переулочек» - победившее на 4-ом Китайском международном конкурсе пианистов \ Чуньфу У, Юньбэй Чжу – Текст : непосредственный // Народная музыка – 2008 - №11 – С.35. 北京.2008-11.

140. Фань, Цзуинь. Сознательное преподавание – рассуждения о преобразованиях в преподавании музыки в Китае в XXI веке / Ц. Фань //

Вестник Сианьской консерватории, 1999. – Выпуск 4. – С. 5–6. (樊祖荫. 谈21世纪中国音乐教育的改革. 西安. 1999).

141. Фэн, Ланьфан. Ретроспектива и перспектива преподавания искусств в высших учебных заведениях Китая за двадцать лет (1978–1998) / Л. Фэн // Народная музыка, 1999. – Выпуск 10. – С. 33–37. (冯兰芳. 普通高校艺术教育二十年回顾与展望(1978—1998). 北京. 1999).

142. Ху, Сяосюэ. Анализ недостаточного распространения основ фортепианного исполнительства и причин этого явления / С. Ху // Художественное образование, 2017. – № 13. – С. 219–221. (胡小雪. 试析钢琴弹奏基础的普遍缺失及其原因. 北京. 2017).

143. Хуан, Сен. Учебные заведения и портреты раннего обучения фортепиано в Китае / С. Хуан // Юэфу Синьшен (Журнал Шэньянской музыкальной консерватории), 2001. – № 04. – С. 48–54. (黄岑. 中国早期的钢琴教育机构及钢琴人物. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2001).

144. Хуан, Сюйдун. Навсегда вошедший в анналы истории – Чжао Фэн и Центральная музыкальная консерватория / С. Хуан // Народная музыка, 1996. – Выпуск 6. – С. 10–13. (黄旭东. 安身立命的事业 永载史册的功绩—赵汾与中央音乐学院. 北京, 1996).

145. Хуан, Сяохэ. О советской музыке / С. Хуан // Народная музыка, 1984. – Выпуск 12. – С. 49–51. (黄晓和. 苏联音乐见闻. 北京. 1984).

146. Цай, Минсин. «Сюэ-Цзи» в обсуждении учителей и их вдохновения / М. Цай // Журнал Образовательного колледжа Цзямусы, 2002. – № 03. – С. 29–31. (蔡明星. 《学记》之论教师及其启示. 佳木斯. 2002).

147. Цао, Ли. Истоки и перспективы развития китайского музыкального образования / Л. Цао // Китайское музыкальное образование, 2004. – Выпуск 10. – С. 6–8. (曹理. 我国音乐教育学学科发展回顾与前瞻. 北京. 2004).

148. Цзинь, Лин. Размышления о путях развития музыкального образования в Китае / Л. Цзинь // Китайская музыка, 1997. – Выпуск 1. – С. 73–74. (金苓. 我国音乐教育发展方向的思考. 北京. 1997).

149. Цяо, Цзяньчжун. Исторический анализ китайской музыкальной культуры / Ц. Цяо // Китайское музыковедение, 1997. – Выпуск 2. – С. 74–86. (乔建中. 试论中国音乐文化分区的背景依据. 北京. 1997).

150. Чай, Янь. Анализ эстетической психологии российского народа / Я. Чай // Вестник университета Чжунчжоу, 2002. – Выпуск 4. – С. 21–22. (柴焰. 试论俄罗斯民族审美心理的形成. 郑州. 2002).

151. Чан, Шоуцзун. Наследуя традиции, пользуясь преимуществами – очерк о музыкальном преподавании в Шанхайской консерватории / Ш. Чан // Народная музыка, 1986. – Выпуск 8. – С. 11–12. (常受宗. 继承传统 发挥优势—简述上海音乐学院的音乐教学. 北京. 1986).

152. Чао, Чжию. Фортепианное образование Ли Цуйчжэня / Ч. Чао // Музыкальное искусство, 1990. – № 02. – С. 68–73. (巢志珏. 李翠贞的钢琴教学. 音乐艺术, 1990).

153. Чжан, Чуньлей, Цзинь, Цзинь. В память о 30-лети со дня смерти профессора Чжу Гуньши / Ч. Чжан, Ц. Цзинь // Народная музыка, 2016. – № 12. – С. 57–60. (张春蕾, 晋瑾. 缅怀·传承—纪念朱工一教授逝世30周年系列活动述评. 人民音乐, 2016).

154. Чжао, Фэн. Критика развития обучения, учреждение системы пролетарского музыкального образования – на основании выступления на итоговом собрании научных критиков в Центральной консерватории музыки / Ф. Чжао // Народная музыка, 1958. – № 11. – С. 8–10. (赵汾. 开展群众性的教学批判运动 建立无产阶级音乐教学体系—根据在中央音乐学院学术批判总结会上的发言写成. 1958).

155. Чжоу, Вэйминь. Изучение и анализ некоторых проблем китайского фортепианного образования / В. Чжоу // Китайская музыка, 2012.

– № 4. – С. 159–165. (周为民 《我国钢琴教学若干问题的研究与思考》. 北京. 2012).

156. Чжоу, Минсун. Чувство слушания Шэн Ици о преподавании учителя / М. Чжоу // Искусство фортепиано, 2014. – № 06. – С. 4–11. (周铭孙. 春华秋实—听盛一奇谈恩师的教诲与教学的感悟. 钢琴艺术, 2014).

157. Чжэн, Инле. История современных профессиональных учебных заведений музыкального образования в Китае / И. Чжэн // Хуан Чжун (Журнал Уханьской консерватории музыки), 2016. – № 03. – С. 96–106. (郑英烈. 中国大陆现代专业音乐教育机构历史严格脉络. 武汉. 2016).

158. Чэнь, Биньи. Размышления об образовательной системе и преподавании музыки в китайских музыкальных и художественных учебных заведениях / Б. Чэнь // Юэфу Синшэн, 1997. – Выпуск 1. – С. 50–56. (陈秉义. 对我国现阶段高等音乐、艺术院校师范音乐教育体制的思考. 沈阳. 1997).

159. Юй, Жуньян. Центральная консерватория в период политики реформ и открытости / Ж. Юй // Народная музыка, 1990. – Выпуск 3. – С. 7–12. (于润洋. 在改革开放中前进的中央音乐学院—写于院庆40周年. 北京. 1990).

160. Юй, Юзи. Пианист дуэта: профессор Лин Юань и Чжао Пинго / Ю. Юй // Искусство фортепиано, 1996. – № 01. – С. 20–21. (俞玉兹. 为国争光的钢琴家伉俪—记凌远教授和赵屏国教授. 钢琴艺术, 1996).

161. Ян, Дэхуа, Ян, Цюи. Реформы в китайском высшем музыкальном образовании и проблемы подготовки музыкальных кадров / Д. Ян, Ц. Ян // Хуанчжун, 1999. – Выпуск 2. – С. 58–61. (杨德华, 杨秋仪. 我国高等音乐教育改革与音乐人才市场培育问题. 武汉. 1999).

162. Ян, Цзюнь. Мое мнение о современном состоянии и потребностях китайского фортепианного образования / Ц. Ян // Молодой исполнитель, 2006. – № 12. – С. 54. (杨峻. 中国钢琴教育现状与需求之我见. 兰州. 2006).

163. Ян, Шуан. Пробуждение современного фортепианного образования и исследование эффективности обучения / Ш. Ян // Музыкальное творчество, 2012. – № 02. – С. 170–171. (杨爽. 对当前钢琴教学的深省和学习效率的探究. 北京. 2012).

Диссертации:

164. Айзенштадт, С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Сергей Абрамович Айзенштадт; Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки. – Новосибирск. 2015. – 326 с. – Текст: непосредственный.

165. Андрианова, О. В. Педагогическая технология инструментально-исполнительской подготовки учителя музыки в вузе: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: специальность 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования» / Ольга Владимировна Андрианова; Брянский государственный педагогический университет им. И. Г. Петровского. – Брянск, 2010. – 192 с. – Текст: непосредственный.

166. Ван, Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ван Ин; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2009. – 216 с. – Текст: непосредственный.

167. Дин И. Система фортепианного образования в Китае на современном этапе; структура, стратегия развития, современный репертуар: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» \ Дин И: Санкт-

Петербургская государственная консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова – Санкт-Петербург, 2020. – 181 с. – Текст: непосредственный.

168. Лю, Цин. Высшее музыкально-педагогическое образование в современном Китае: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: специальность 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)» / Лю Цин; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2009. – 154 с. – Текст: непосредственный.

169. Мазур, Т. Г. Конфуцианство как идеология «служилого сословия» в сочинениях Хань Юя (768–824): диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук: специальность 09.00.11 «Социальная философия» / Татьяна Геннадьевна Мазур; Бурятский государственный университет. – Улан-Удэ, 2003. – 144 с. – Текст: непосредственный.

170. Ню, Яцянь. Фортепианная педагогика России и Китая: интегративный подход: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: специальность 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования» / Ню Яцянь; Московский педагогический государственный университет. – Москва, 2009. – 197 с. – Текст: непосредственный.

171. Сюй, Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Сюй Бо; Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2011. – 149 с. – Текст: непосредственный.

172. Сюй, Цинлин. Европейские композиционные технологии и национальный стиль в фортепианной музыке Китая на рубеже XX–XXI веков: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Сюй Цинлин; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2022. – 247 с. – Текст: непосредственный.

173. У, Цзинзин. Исследование концепции «цигун» / У Цзинзин; Янчжоуский университет. – Янчжоу, 2015. – 60 с. (吴晶晶《气功概念之研究》. 2015).

174. Фань, Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980–1990 годов: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Фань Юй; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2019. – 243 с. – Текст: непосредственный.

175. Хоу, Юэ. Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Хоу Юэ; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2009. – 183 с. – Текст: непосредственный.

176. Хуан, Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Хуан Пин; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2008. – 160 с. – Текст: непосредственный.

177. Цинь, Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзунцян: три лика современного музыкального искусства Китая: к проблеме универсализма творческой личности: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Цинь Цинь; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2013. – 165 с. – Текст: непосредственный.

178. Цюй, Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Цюй Ва; Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2015. – 233 с. – Текст: непосредственный.

179. Чжан, Хуэй. Советские специалисты – преподаватели Центральной консерватории / Чжан Хуэй; Центральная консерватория. – Пекин, 2001. – 136 с. (张辉苏联专家在中央音乐学院执教始末. 2001).

180. Чэнь, Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Чэнь Шуюнь; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2020 – 234 с. – Текст: непосредственный.

181. Шу, Цзюньи. Исследования по обучению фортепиано У Юэи / Шу Цзюньи; Университет искусств Наньцзин. – Наньцзин, 2019. – 226 с. (吴乐懿钢琴教 (舒俊骏, 学研究[D]. 南京艺术学院, 2019).

182. Ян, Си. Преподавание и изучение китайского фортепиано / Ян Си; Тяньцзиньский педагогический университет. – Тяньцзинь, 2015. – 25 с. (杨希. 中国钢琴的教与学[D]. 天津师范大学, 2015. 第25页)

Интернет-источники:

183. Официальный сайт Китайской консерватории. – URL: <http://www.ccmusic.edu.cn/> (дата обращения 15.07.2022). – Текст: электронный.

184. Официальный сайт Центральной консерватории. – URL: <http://www.ccom.edu.cn/> (дата обращения 11.03.2022). – Текст: электронный.

185. Официальный сайт Сычуаньской консерватории. – URL: <http://www.sccm.cn/> (дата обращения 19.11.2021). – Текст: электронный.

186. Официальный сайт Шанхайской консерватории. – URL: <http://www.shcmusic.edu.cn/> (дата обращения 15.08.2020). – Текст: электронный.

187. Официальный сайт Шэньянской консерватории. – URL: <http://www.sycm.com.cn/> (дата обращения 15.12.2020). – Текст: электронный.

188. Официальный сайт Тяньцзиньской консерватории. – URL: <http://www.tjcm.edu.cn/> (дата обращения 15.06.2021). – Текст: электронный.
189. Официальный сайт Уханьской консерватории. – URL: <http://www.whcm.edu.cn/> (дата обращения 08.12.2020). – Текст: электронный.
190. Официальный сайт Сианьской консерватории. – URL: <http://www.xacom.edu.cn/> (дата обращения 01.02.2022). – Текст: электронный.
191. Официальный сайт Синхайской консерватории. – URL: <http://www.xhcom.edu.cn/> (дата обращения 14.10.2020). – Текст: электронный.
192. Официальный сайт Чжэцзянской консерватории. – URL: <http://www.zjcm.edu.cn/> (дата обращения 23.12.2021). – Текст: электронный.
193. Официальный сайт Харбинской консерватории. – URL: http://www.hrbc.edu.cn (дата обращения 25.09.2022). – Текст: электронный.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Сравнительные таблицы обязательных дисциплин по программам обучения фортепианному исполнительству в российских и китайских вузах

Таблица 1.

Структура дисциплин четырехлетней учебной программы бакалавриата «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» Российской академии им. Гнесиных

Гуманитарный, социальный и экономический цикл	4 обязательные дисциплины 4+2 факультативные дисциплины
Цикл истории и теории музыкального искусства	13 обязательных дисциплин 4 факультативные дисциплины
Профессиональный цикл	8 обязательных дисциплин 6+10 факультативных дисциплин
Физическая культура	1 дисциплина
Учебная и производственная практика	2 дисциплины (учебная и производственная практики)
Итоговая государственная аттестация	выпускные экзамены защита дипломной работы

Таблица 2.

Дисциплины, введенные для обучения в китайских консерваториях

Базовые предметы	8 обязательных дисциплин
	14 основных дисциплин по специальности
Дисциплины факультативные по специальности	4-6 дисциплин
	Семинары (в вузе, вне вуза, специальные курсы, мастер-

	классы лучших иностранных специалистов)
Учебная и производственная практика	практика в учебных заведениях, художественных коллективах, образовательных структурах
Итоговая государственная аттестация	выпускные экзамены по специальности, защита дипломной работы

Таблица 3.

Сравнительная таблица обязательных дисциплин цикла четырехлетней учебной программы бакалавриата Академии им. Гнесиных и китайских консерваторий. Стрелка отражает одинаковые или в значительной степени связанные дисциплины.

10 дисциплин гуманитарного, социального и экономического цикла четырехлетней учебной программы бакалавриата «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» Российской музыкальной академии им. Гнесиных	Стандартные базовые предметы четырехлетней учебной программы бакалавриата «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» китайских консерваторий (Шанхайская консерватория и Центральная консерватория), т.е. дисциплины гуманитарного, социального и экономического цикла
Философия ----->	Марксистская философия
История	Теория Дэн Сяопина
Русский язык и культура речи	Идеологическое нравственное воспитание
Основы экономики ----->	Политэкономия марксизма-ленинизма
Социология	Университетская филология

История русской и зарубежной литературы	Введение в маоизм
Основы права ----->	Основы права
Дисциплины по выбору	Введение в искусство
Профессиональное общение на иностранном языке	Физическая культура
Второй иностранный язык ----->	Английский язык
	Информатика

Ниже представлено сравнение обязательных дисциплин указанного цикла четырехлетней учебной программы бакалавриата «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» Академии им. Гнесиных и китайских консерваторий. Стрелка показывает одинаковые или в значительной степени связанные дисциплины.

Таблица 4.

17 обязательных дисциплин цикла истории и теории музыкального искусства четырехлетней учебной программы бакалавриата «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» Российской музыкальной академии им. Гнесиных	14 обязательных дисциплин цикла базовых предметов четырехлетней учебной программы бакалавриата «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» китайских консерваторий (Шанхайская консерватория и Центральная консерватория Китая)
Сольфеджио ----->	Сольфеджио
Гармония ----->	Гармония
Полифония ----->	Полифония
Музыкальная форма ----->	Анализ музыкальных форм
	История китайской музыки

История музыки (зарубежной, -----→ отечественной). -----→	История западной музыки
Музыка второй половины XX – начала XXI веков	Национальная народная музыка (Понятие народной музыки)
Современная гармония	Введение в китайские народные песни
Эстетика -----→	Эстетические основы музыки
История и конструкция фортепиано	Введение в народные музыкальные инструменты
История исполнительского Искусства -----→	История исполнительского искусства
Теория и практика современного образования	Теория музыки
Современные информационные технологии	Чтение и написание сочинений в области музыковедения
Основы научных исследований-----→	Тематические музыкальные исследования и написание выпускной квалификационной работы
История искусства (изобразительного, театрального, кино, архитектуры)	
4 факультативные дисциплины	
Гармонические стили	
Музыкально-теоретические системы	
История исполнительских стилей	
Творчество музыканта-исполнителя	

Таблица 5.

14 обязательных дисциплин профессионального цикла четырехлетней учебной программы бакалавриата «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» Российской музыкальной академии им. Гнесиных:	4 обязательные дисциплины профессионального цикла четырехлетней учебной программы бакалавриата «Инструментальное исполнительство (фортепиано)» китайских консерваторий:
Специальный инструмент ----->	Инструментальное соло
Камерный ансамбль ----->	Камерная музыка, ансамбль
Концертмейстерский класс----->	Аккомпанемент
Фортепианный ансамбль	
Методика обучения игре на инструменте	Методика преподавания
Безопасность жизнедеятельности	
Музыкальная педагогика и психология	
Чтение с листа и транспонирование	
Современная нотация	
Исполнение сочинений эпохи барокко на современном рояле	
Клавир в ансамблевых сочинениях XVIII века	
Романтический виртуозный этюд	
Изучение оперных клавиров	
Исполнение фортепианного концерта	
Дисциплины по выбору (десять дисциплин):	Дисциплины по выбору (шесть дисциплин):
Методология исследования музыкального произведения	История фортепианного искусства
Новейшие принципы музыкальной композиции	Методика преподавания игры на фортепиано

Иновационные технологии в современном исполнительстве	Изучение китайского национального музыкального инструмента
Инструментоведение и инструментовка	Навыки написания композиции
Аранжировка и гармонизация	Компьютерное музыковедение
Гармония в академических и неакадемических жанрах	Изучение музыкальной редакции
Музыкальное исполнительство и педагогика	
Исследовательская деятельность пианиста	
Изучение педагогического репертуара	
Начальное музыкальное образование на современном этапе	