

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

ЧЖЭН Лиша

**ВЛИЯНИЕ РОССИЙСКИХ МУЗЫКАНТОВ НА СТАНОВЛЕНИЕ И
РАЗВИТИЕ ФОРТЕПИАННОЙ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
кандидат искусствоведения,
доктор педагогических наук,
доцент Л. Е. Слущкая

Москва – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА I. Русские музыканты в Китае: 1900–1949 годы.....	18
1.1. Деятельность русских музыкантов в Харбине.....	18
1.2. Организация музыкального образования в Пекине.....	37
1.3. Русские музыканты-педагоги в Шанхае.....	40
ГЛАВА II. Участие русских музыкантов в становлении музыкального образования Китайской Народной Республики: 1949–1966 годы.....	55
2.1. Становление высшего музыкального образования в КНР.....	55
2.2. Сотрудничество китайских и советских музыкантов-педагогов в первые годы существования КНР.....	65
2.3. Преподавание в КНР советских пианистов: Д. М. Серов, А. Г. Татулян и Т. П. Кравченко.....	72
2.4. Китайские студенты в Московской консерватории: 1950-е – начало 1960-х годов.....	89
ГЛАВА III. Роль русских педагогов в развитии китайской фортепианной школы конца XX – первой четверти XXI века	113
3.1. Возрождение китайского высшего музыкального образования после «культурной революции».....	113
3.2. Сравнительный анализ учебных планов фортепианных факультетов ведущих музыкальных вузов Китая и Московской консерватории.....	120
3.3. Обучение китайских студентов в Московской консерватории (конец XX – первые десятилетия XXI века).....	132
3.4. Актуальные проблемы китайского фортепианного образования в российском и общемировом контексте.....	139
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	149
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	155

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Интервью с известными педагогами и пианистами.....	181
Интервью с Виктором Карповичем Мержановым (2010).....	181
Интервью с Людмилой Владимировной Рощиной (2011).....	194
Интервью с Зинаидой Алексеевной Игнатъевой (2011).....	203
Интервью с Юрием Степановичем Слесаревым (2013).....	208
Интервью с Данг Тхай Шоном (2017).....	212
Интервью с Сергеем Леонидовичем Доренским (2017).....	220
Интервью с Ли Миндо (2018).....	225
Интервью с Лю Шикунем (2018).....	233
Интервью с Чжао Пинго (2018).....	247
Интервью с Инь Ченцзуном (2018).....	254
Интервью с Ни Хунцин (2019).....	270
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Кравченко Т. П. Как вести урок фортепиано (расшифровка лекции).....	282
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Китайские пианисты из Московской консерватории – лауреаты и дипломанты международных конкурсов (2013–2023).....	291
ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Списки студентов, аспирантов и стажеров из Китая, обучавшихся в МГК им. П. И. Чайковского в период с 1950 по 2018 год.....	295
ПРИЛОЖЕНИЕ 5. Учебные планы фортепианных факультетов Центральной консерватории (Пекин), Шанхайской и Московской консерваторий.....	322

ВВЕДЕНИЕ

Китайская фортепианная школа еще довольно молодая. Профессиональное музыкальное образование европейского типа существует в стране с 20-х годов XX века и в течение чуть более чем ста лет развивалось гигантскими темпами, результатом чего стало появление в конце XX – начале XXI века множества пианистов мирового уровня: Ланг Ланг, Ли Юньди, Ван Юйцзя, Чэнь Са и др.

За сравнительно короткий период в области фортепианного исполнительства Китай прошел тот путь, который занял в Европе несколько веков. Это явление коррелирует с процессами развития музыкального искусства и педагогики в Азии – та же тенденция активного развития проявляется в Южной Корее, Японии, Вьетнаме и др. Но и среди названных стран Китай является лидером в качественном и в количественном отношении. Этот феномен стремительного роста и развития китайской фортепианной школы был бы невозможен без деятельности русских педагогов, начавшейся в 1920-х годах, постепенно активизировавшейся на протяжении всего XX века и приобретшей большой размах в наше время.

В первой четверти XXI века очевидно сближение России и Китая. Закономерно, что 2006 год был объявлен «Годом России в Китае», 2007 год – «Годом Китая в России». 16 мая 2024 года произошло открытие «Года культуры Китая и России», посвященное 75-летию установления дипломатических отношений между двумя странами.

В последние десятилетия стремительно растет число китайских студентов и аспирантов, обучающихся в российских вузах, в частности, в Московской и Санкт-Петербургской консерваториях. Так, в 2023–2024 учебном году в МГК им. П. И. Чайковского по специальности «сольное исполнительство (фортепиано)» получали образование 178 китайских пианистов. (Из них 30 – на подготовительном отделении, 120 на специалитете, 27 в ассистентуре-стажировке и 1 в качестве стажера.) В аналогичный период в СПб ГК им. Н. А. Римского-Корсакова обучались 24 пианиста из Китая (20 на бакалавриате, 2 на специалитете и 2

ассистента-стажера). Китайские пианисты получают образование также в вузах Екатеринбурга, Казани, Нижнего Новгорода и других городов России.

Из сказанного следует, что на всем протяжении своего становления и развития китайская фортепианная школа формируется под воздействием русской традиции. Причем в последние десятилетия результаты этого взаимодействия становятся все более впечатляющими. Неоспорим и тот факт, что для китайцев среди российских музыкальных вузов с середины XX века приоритетной является Московская консерватория.

Одним из важных свидетельств ее высокой значимости в развитии музыкальной культуры Китая является проект создания в 2025 году (в рамках перекрестного года России и Китая) Консерватории им. П. И. Чайковского в Чунцине. По словам и. о. ректора МГК А. С. Соколова, новый вуз «будет работать по московским программам»¹, а преподавать в нем будут специалисты из России и Китая, которые окончили МГК².

На поверхности лежит тот факт, что выбор китайцами МГК им. П. И. Чайковского определяется ее столичным статусом. Но причины этого явления гораздо глубже. В китайской культуре преемственность традиций, трепетное отношение к учителям всегда было определяющим при принятии ответственных решений. Поэтому мотивацией в выборе китайцами именно Московской консерватории становятся как очевидные творческие достижения ее выпускников, так и сформированная в течение полутора столетий существования этого вуза система разноуровневого музыкального образования.

Конкретизация ценностных факторов истории музыкальной педагогики и исполнительского искусства Китая и их систематизация в плане определения роли русских музыкантов-выпускников Московской консерватории может содействовать воссозданию более полной картины межкультурного взаимодействия наших стран. Преемственность китайских музыкантов-педагогов

¹ Цит. по: В Чунцине откроется новая консерватория имени Чайковского // Культура. – 19.05.2024 // URL: <https://portal-kultura.ru/articles/news/361111-v-chuntsine-otkroetsya-novaya-konservatoriya-imeni-chaykovskogo/> (дата обращения: 09.10.2024). Согласно этой публикации завершение строительства корпусов консерватории в Чунцине планируется в течение 2–3 лет.

² Там же.

по отношению к русским на протяжении столетия позволяет детально рассмотреть культурную трансформацию китайского общества в разные периоды его истории XX – первой четверти XXI века. Изучение этого процесса высвечивает социологические аспекты становления музыкального образования в китайском обществе, прошедшем путь от практически «нулевого» уровня знания и понимания европейской (и российской) музыкальной культуры до глубокого погружения в нее. Детальное изучение биографий и педагогических методов выдающихся русских пианистов дает возможность оценить степень преемственности в преподавании их китайских учеников, нынешних лидеров китайского музыкального образования. Все сказанное свидетельствует об **актуальности нашей темы.**

Степень изученности темы. На протяжении трех последних десятилетий был осуществлен ряд исследований, посвященных истории китайской фортепианной школы и музыкального образования. Особенно значимой для нас явилась кандидатская диссертация Бянь Мэн «Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры», защита которой состоялась в Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова в 1994 году. В этой работе исследуется история фортепианного искусства в Китае от появления первых профессиональных исполнителей на клавишных инструментах в начале XX века до начала 1990-х годов. Для нас была важна предложенная Бянь Мэн периодизация формирования и развития китайского фортепианного образования на протяжении XX века от 1920-х до 1980-х годов, от создания Шанхайской консерватории до формирования современной системы музыкальных школ и вузов, а также собранные ею свидетельства китайских пианистов и педагогов, творческой деятельностью которых создавалась история китайского пианизма второй половины XX века.

Вместе с тем, в диссертации Бянь Мэн, написанной, как говорилось выше, в начале 1990-х годов, не мог быть отражен новейший этап становления китайского пианизма – три последние десятилетия, характерные многими достижениями как количественного, так и качественного порядка: кратным увеличением числа китайских студентов и аспирантов-стажеров, обучающихся в России, появлением

выдающихся молодых музыкантов – победителей престижных международных конкурсов, расширением взаимодействия российских и китайских образовательных институций и др. Именно этому этапу посвящена третья глава нашей диссертации. Кроме того, собранные ею данные в нашей диссертации были уточнены и существенно дополнены, в частности, благодаря многочисленным документам, найденным в Архиве МГК им. П. И. Чайковского, выявленным нами публикациям в советской, эмигрантской и китайской прессе с конца 1910-х годов до 2010-х годов (Фонд периодики в ГАРФ и Фонд литературы русского зарубежья в РГБ), многочисленным интервью, взятым нами у русских и китайских педагогов и др.

В 2008 году в том же вузе была защищена кандидатская диссертация Хуан Пин «Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы». Содержание и направленность этой работы в какой-то мере пересекается с указанной выше диссертацией Бянь Мэн. Новые акценты сделаны в связи с рассмотрением творческой деятельности в Китае русских пианистов и композиторов, находившихся в эмиграции в первой половине XX века. Автор диссертации отмечены некоторые существенные проблемы современного этапа в развитии китайской фортепианной школы, в частности, направленность образования на победы в музыкальных конкурсах, сужение его до подготовки лауреатов в ущерб общему музыкальному развитию, освоению новых сочинений и др. Вместе с тем, и в этой диссертации хронологические рамки уже, чем в нашем исследовании. В значительной мере отличается и выбор фактического материала для анализа, поскольку в нашем случае он сконцентрирован на Московской консерватории, которая в диссертации Хуан Пин затрагивается лишь в общем контексте. Также как и в связи с диссертацией Бянь Мэн можно отметить, что привлеченные нами архивные документы, учебные программы консерваторий Китая и России, проведенные нами интервью, выявленные материалы прессы уточняют и дополняют исследование Хуан Пин.

В 2009 году в Российском государственном педагогическом университете им. А. И. Герцена состоялась защита кандидатской диссертации Лю Цин «Высшее

музыкально-педагогическое образование в современном Китае». Эта работа ценна для нас с точки зрения методологии, поскольку в ней систематизированы сведения по истории китайского музыкально-педагогического образования на всем ее протяжении, а также проанализирована эволюция системы организации современного музыкально-педагогического образования в Китае с 1980-х по начало 2000-х годов. Вместе с тем, как и в предыдущих случаях, хронологические рамки нашей диссертации и совокупность ее источников существенно отличаются от работы Лю Цин.

В 2011 году Сюй Бо защитила в Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова диссертацию по теме «Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков». Предметом ее исследования было современное состояние китайской фортепианной школы в контексте мировых тенденций исполнительства. При этом автор диссертации лишь затронула начальный этап воздействия русских пианистов-педагогов на формирование китайской фортепианной школы.

В 2013 году в Российском государственном педагогическом университете им. А. И. Герцена была защищена кандидатская диссертация Цинь Цинь на тему: «Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзунцзян: три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности)». Как следует из названия, один из разделов этой диссертации посвящен «патриарху» китайского фортепианного образования Лю Шикуню. Давая характеристику непростого жизненного и творческого пути пианиста и его работе в области музыкального образования, автор кратко информирует о том, что музыкант учился в МГК. В нашей работе факты, связанные с его учебой в Московской консерватории у С. Е. Фейнберга мы рассматриваем более детально.

Проблематика, сходная с нашей диссертацией, рассматривается в докторской диссертации С. А. Айзенштадта «Фортепианные школы стран дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики» (Новосибирск, 2015). В этой работе особенную ценность для нас представлял анализ терминологии, связанной с содержанием нашего исследования,

в частности, проблематика современной интерпретации понятия «национальная фортепианная школа»³. По мнению исследователя ее существование подтверждается двумя основными критериями: «чертами сформировавшегося стиля, имеющего <...> ясно выраженные национальные особенности» (1) и влиянием на мир искусства в пространственном и временном аспектах. То есть, она должна находиться в «активном взаимодействии с окружающим культурным пространством», иметь «устойчивую преемственность» и функционировать «в качестве инструмента передачи и усвоения ценностей национального фортепианного искусства»⁴. Установленные Айзенштадтом критерии дают научный инструмент для того, чтобы с большей четкостью и определенностью анализировать исполнительский стиль китайских пианистов. В то же время, сам материал для анализа в нашей диссертации отличается от избранного Айзенштадтом. Кроме того, временные рамки и ракурс исследований совпадают лишь частично (главным образом, это касается последнего параграфа 3-й Главы нашей диссертации).

Упомянем также кандидатские диссертации по фортепианной педагогике: Хань Мо «Традиции российской фортепианной педагогики в контексте совершенствования профессиональной подготовки китайских учащихся-пианистов» (2019); Доу Иньци «Теоретико-методическая модель развития китайской фортепианной педагогики» (2022); Сы Цзяюй «Педагогическая роль фортепианных транскрипций на традиционном материале в современном музыкальном образовании Китая» (2023). Отдельные затронутые в них вопросы интересны в контексте нашего исследования.

Существует ряд публикаций, которые ценны для нас как источники сведений по истории китайской фортепианной школы в XX веке. Среди таких работ

³ Айзенштадт С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, – 2015. – С. 17–24. Сходная проблематика, связанная с понятием «музыкально-исполнительской школы», исследуется также в статье: Малинковская А. В. Исполнительско-педагогическая школа как явление музыкальной культуры / А. В. Малинковская // Музыкальное исполнительство и образование. – 2013. – Вып. 1. – С. 94–102.

⁴ Айзенштадт С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2015. – С. 23.

особенное значение для нас имела книга Цзо Чжэньгуаня «Русские музыканты в Китае»⁵. Ее основой стали воспоминания и мемуары музыкантов, работавших в Харбине и Шанхае, материалы прессы первой половины – середины XX века. В своей книге Цзо Чжэньгуань характеризует социальную и культурную жизнь Харбина, Шанхая и Пекина, касаясь различных сфер музыкальной жизни (опера, оперетта, балет, хоровое пение, симфонический оркестр, камерная музыка, музыкальные учебные заведения и т. д.).

Отдельные факты истории китайской музыкальной культуры на начальном этапе ее развития в аспекте влияния на этот процесс русских педагогов освещены и в других работах. Наиболее значимыми из них для нас явились исследования: С. А. Айзенштадта «Борис Матвеевич Лазарев и музыкальная культура российской эмиграции в Китае»⁶ и «О роли русской фортепианной школы в процессе формирования пианистического искусства Китая и Японии»⁷, Л. Ф. Говердовской «Общественно-политическая и культурная деятельность русской эмиграции в Китае в 1917–1931 гг.»⁸, Е. В. Кривцовой «Те, кого любил Харбин»⁹, А. А. Хисамутдинова «Русские музыканты в Китае»¹⁰ и др. Ценным источником стали и статьи фортепианного педагога Татьяны Петровны Кравченко, одной из ключевых фигур в истории взаимодействия русской и китайской фортепианных школ в 50-х годах прошлого столетия¹¹.

⁵ Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. – СПб.: Композитор, 2014.

⁶ Айзенштадт С. А. Борис Матвеевич Лазарев и музыкальная культура российской эмиграции в Китае // Грамота. – 2015. – № 8 (58). – Ч. 2. – С. 15-20.

⁷ Айзенштадт С. А. О роли русской фортепианной школы в процессе формирования пианистического искусства Китая и Японии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 3. – Ч. 1. – С. 22-26.

⁸ Говердовская Л. Ф. Общественно-политическая и культурная деятельность русской эмиграции в Китае в 1917-1931 гг. – М.: Институт Дальнего Востока, 2004.

⁹ Кривцова Е. В. «Те, кого любил Харбин» // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: материалы международных конференций / сост.: И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. – Вып. 5. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2010. – С. 85-97..

¹⁰ Хисамутдинов А. А. Русские музыканты в Китае. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 2015.

¹¹ 塔·彼·克拉芙琴柯. 如何上好钢琴课[J]. 中央音乐学报, 1989, 4: 53-56. [Кравченко Т. П. Как вести урок фортепиано // Журнал Центральной консерватории. – 1989. – № 4. – С. 53-56.]; 塔·彼·克拉芙琴柯. 塔·彼·克拉芙琴柯讲课记录 (上辑) [Z]. 北京: 中央音乐学院编译丛书 (内部资料), 1957. [Кравченко Т. П. Записи лекций. Сб. 1. Сборник переводов Центральной консерватории. – Пекин, 1957.]; 塔·彼·克拉芙琴柯. 塔·彼·克拉芙琴柯讲课记录 (下辑) [Z]. 北京: 中央音乐学院编译丛书 (内部资料), 1957. [Кравченко Т. П. Записи лекций. Сб. 2. Сборник переводов Центральной консерватории. – Пекин, 1957.]

Погружение в область китайскоязычной литературы (малодоступной русскоязычному читателю) дает новые возможности для исследования. Прежде всего, оно позволяет выявить точку зрения самих китайцев на фортепианную педагогику разных стран Европы и Америки. Среди этих публикаций – как прямые свидетельства студентов и аспирантов Московской консерватории, например, Лю Шикуня, У Цзюяна, Ли Жуйсина, Ни Хунцин, Ли Яньхуаня, так и работы современных авторов Хуана Шэнцюаня, Ли Ин, Ван Тона и др., в которых затрагиваются различные проблемы взаимодействия русской и китайской фортепианных школ. «Перекрестное» сравнение русских и китайских источников позволяет уточнить приведенные в них факты, внести ясность, высказать новые предположения.

Методологической основой исследования стали труды китайских и российских ученых, опубликованные с середины XX века по настоящее время. Это, прежде всего, исследования, посвященные становлению, развитию и основным характеристикам системы музыкального образования в КНР на современном этапе. Среди них особенно важными представляются нам работы Т. П. Королевой, Лю Цин, Сяньюй Хуан, Сун Чжиин и др., в которых обобщены наблюдения над особенностями и проблемами музыкальной педагогики в Китае на настоящем этапе. Большое значение в процессе написания настоящей диссертации имели труды по истории фортепианного искусства в Китае от его зарождения до современности (их авторы – Бянь Мэн, Хуан Пин, Сюй Бо, Цинь Цинь и др.), а также участию в этом процессе русских педагогов (авторы – С. А. Айзенштадт, А. А. Хисамутдинов и др.). Базовыми для нас были работы русских ученых (А. Д. Алексеева, А. А. Николаева и др.), систематически освещающие историю фортепианного искусства во всех важнейших ее аспектах. Анализировались также педагогические принципы выдающихся русских музыкантов А. Б. Гольденвейзера, К. Н. Игумнова, Г. Г. Нейгауза, Я. И. Мильштейна, Н. Е. Перельмана, С. Е. Фейнберга и др., изложенные в посвященных им монографиях и сборниках статей и материалов.

Методология исследования основана на комплексном подходе, в котором сочетаются сравнительно-исторический, системный и аналитический методы.

Сравнительно-исторический метод используется при изучении истории развития фортепианной культуры Китая. Системный метод необходим для обобщения различных сведений об организации и динамике процесса обучения игре на фортепиано.

Научная новизна. Среди всего корпуса упомянутых исследований нет ни одного, в котором воздействие русской традиции пианизма на китайскую рассматривалось бы последовательно, от первых шагов до наших дней.

Многие аспекты нашего исследования базируются на анализе документов, которые впервые вводятся в научный обиход. Впервые собраны и изучены материалы Архива МГК им. П. И. Чайковского (личные дела китайских студентов и аспирантов с 1950-х по 2010 годы). Обобщая эти сведения нам удалось выявить систему подготовки и отбора этих студентов к поступлению в МГК.

Автором диссертации проведены, записаны и расшифрованы интервью с выдающимися китайскими и российскими пианистами-педагогами (2010–2018 годы). Это профессора и выпускники Московской консерватории В. К. Мержанов, С. Л. Доренский, Л. В. Рощина, З. А. Игнатьева, Ю. С. Слесарев, Лю Шикунь, Ли Миндо, Чжао Пинго, Инь Ченцзун, Ни Хунцин и др.¹² (Приложение 1). В процессе интервью мы получили уникальную возможность уточнить факты и проверить наши наблюдения и гипотезы у непосредственных участников исторических событий, выдающихся представителей московской фортепианной школы.

В нашей диссертации впервые дан сравнительный анализ учебных планов фортепианных факультетов МГК им. П. И. Чайковского, Центральной консерватории (Пекин) и Шанхайской консерватории. Этот анализ говорит о явной преемственности китайского высшего музыкального образования по отношению к российскому – в составе предметов курса, в выборе репертуара (где значительно присутствие русской музыки XIX–XX веков) и др.

Нами были изучены и представлены ранее не фигурировавшие в русскоязычном музыкознании сведения из китайских публикаций, посвященных

¹² Все интервью с китайскими пианистами, как и другие тексты, написанные на китайском языке, переведены на русский язык автором диссертации.

участию русских педагогов, а также влиянию советской и русской музыкальной культуры в процессе формирования и развития китайской фортепианной школы и китайского музыкального образования. (Их общее число в Списке литературы – 52.) Таким образом, наше исследование в значительной мере базируется на данных, ранее никогда не включавшихся в обиход российского, китайского и общемирового музыковедения, что свидетельствует о его **новизне**.

Объектом нашего **исследования** стала история становления и развития китайского фортепианного образования на протяжении XX – первой четверти XXI века в контексте влияния российской фортепианной школы.

Предмет исследования – воплощение художественных и педагогических установок российских и советских профессоров в китайском пианизме и системе фортепианного образования.

Целью исследования является определение степени влияния российских педагогов-пианистов на становление и развитие фортепианной культуры Китая.

Определены следующие **задачи исследования**:

- выявить в традиционной китайской культуре предпосылки, способствовавшие интересу китайцев к классической музыке европейского типа;
- изучить историю создания первых китайских консерваторий, а также охарактеризовать вклад в их развитие русских профессоров;
- определить особенности педагогической методики российских педагогов-пианистов, выпускников Московской консерватории, работавших в Китае с 1930-х по начало 1960-х годов;
- произвести сравнительный анализ учебных планов фортепианных факультетов Центральной консерватории (Пекин), Шанхайской консерватории и Московской консерватории на 2018 год, на основе которого сделать выводы о сходствах и различиях системы организации высшего фортепианного образования в Китае и России;
- выявить архивные документы китайских граждан, обучавшихся по специальности фортепиано в Московской консерватории с середины XX по начало XXI веков, обобщить и систематизировать сведения, содержащиеся в данных

документах, и определить этих вклад пианистов и педагогов в дело развития китайской музыкальной культуры.

Материалом исследования стали упомянутые выше опубликованные источники; документы Архива МГК – личные дела китайских студентов и аспирантов; интервью автора диссертации с выдающимися русскими и китайскими пианистами и педагогами; учебные планы фортепианных факультетов Московской консерватории, Центральной консерватории (Пекин) и Шанхайской консерватории за 2018 год¹³; музыкально-критические материалы (эссе, интервью, репортажи, обзоры, посвященные сценической деятельности пианистов – выпускников МГК) и др.

Положения, выносимые на защиту:

- русские музыканты оказывали большое влияние на формирование фортепианной культуры Китая с 1930-х годов, постепенно возраставшее с 1950-х до настоящего времени;
- современная система музыкального образования в Китае построена по образцу советской (российской);
- особенная роль в становлении и развитии китайской фортепианной школы принадлежит педагогам из Московской консерватории;
- в учебных планах Центральной консерватории (Пекин), Шанхайской консерватории и Московской консерватории есть типологическое сходство – как в целях и задачах, так и конструктивных особенностях, в выборе дисциплин профессиональной подготовки, необходимых для формирования и воспитания музыканта-профессионала;
- учебный репертуар фортепианных факультетов китайских музыкальных вузов с 1950-х годов формировался и продолжает развиваться под влиянием советской (российской) системы образования, подтверждением чему на настоящем этапе является присутствие множества сочинений русских композиторов XIX–XX

¹³ Мы выбрали для сравнения этот год, потому что в последующие планы были скорректированы в обстоятельствах пандемии коронавируса.

веков в программах фортепианных факультетов современных китайских музыкальных вузов;

– фортепианное исполнительство является важнейшей частью культуры современного Китая. Государственная поддержка данного вида искусства свидетельствует об осознании руководством КНР его важности в процессе интеграции Китая в мировую художественную культуру, воплощающую общечеловеческие морально-этические и эстетические ценности.

Теоретическая значимость. Анализ собранных нами данных позволяет исследовать процесс преемственности и взаимодействия китайской и русской фортепианных культур. В этом процессе выявляются особенности мировосприятия, сформировавшиеся в многовековой истории двух народов. Рассмотрение и обобщение множества фактов, позволяет подтвердить тезис о решающем воздействии русской фортепианной школы на становление и развитие китайской. Возможности для научного обоснования данного тезиса дает локализация исследования на традициях фортепианной школы Московской консерватории.

Практическая значимость. Материалы исследования могут представить интерес для фортепианных педагогов и исполнителей, историков музыкальной педагогики и пианизма, музыковедов, музыкальных критиков, востоковедов. Они могут быть использованы в лекциях по истории и методике фортепианной педагогики, по истории и теории исполнительского искусства для студентов музыкальных училищ и вузов как в Китае, так и в России.

Достоверность исследования подтверждена многими собранными нами сведениями. Прежде всего, это упомянутые выше документы из Архива МГК им. П. И. Чайковского, интервью с непосредственными участниками событий – китайскими выпускниками, а также профессорами Московской консерватории, среди учеников которых были китайцы. В их числе – знаменитые пианисты и педагоги, которые на протяжении многих десятилетий играли и играют важную роль в становлении китайской фортепианной культуры и образования. Среди них особенное место занимает музыкант, которого без преувеличения можно назвать легендой, лидером китайской фортепианной школы – лауреат II премии Первого

международного конкурса им. П. И. Чайковского (1958), ученик профессора С. Е. Фейнберга, всемирно известный пианист Лю Шикунь (р. 1939).

Апробация результатов исследования. Диссертация подготовлена на кафедре истории и теории исполнительского искусства ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», обсуждалась на заседаниях Кафедры истории и теории исполнительского искусства в 2022 и 2024 годах, а также в рамках следующих научных мероприятий:

– «К вопросу о влиянии Московской консерватории на развитие музыкальной культуры и музыкального образования Китая»; Седьмая сессия Научного совета по проблемам истории музыкального образования в Вологодском государственном университете (23.04.2019);

– «Культурно-просветительская работа московских музыкантов в Китае в первой четверти XXI века (2015–2019 гг.)»; международная конференция «Китайская музыкальная культура и Россия», Московская консерватория (26.09.2023);

– «Музыкально-просветительская миссия Московской консерватории в Китае»; XIV международная научная конференция «Музыкальная летопись», Краснодарский государственный институт культуры (14.02.2024);

– «Роль Московской консерватории в развитии музыкальной культуры Китая»; Международный конгресс Вузы культуры и искусств в международном гуманитарном сотрудничестве: диалог культур России и Китая, Московский государственный институт культуры (18.10.2024);

– «Фортепианное образование в Китае после образования КНР (1949 — 1966)»; III Московский фестиваль фортепианной музыки имени Эмиля Гилельса. Международная культурная дипломатия Россия-Китай, ДМШ им. Н. П. Осипова (25.10.2024);

– «Русские традиции формирования и развития искусства фортепианного исполнительства в Китае»; VII Всероссийская научно-практическая конференция «Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство», Краснодарский государственный институт культуры (19.03.2025).

Материалы диссертации были использованы также при подготовке доклада для студентов разных специальностей «Слушание фортепианных произведений зарубежных композиторов» в Политехническом Педагогическом университете Гуандуна города Гуанчжоу (27.03.2017).

Наблюдения, сделанные в процессе работы над диссертационным исследованием, были представлены также в мастер-классах в концертном зале “Seiler” в городе Дунгуань (15.12.2016) и в Цзюцзянском профессиональном колледже (06.06. 2023). Они получили воплощение в курсе лекций «Введение в историю фортепианного образования Китая» для студентов второго – четвертого курсов Политехнического Педагогического университета Гуандуна (Гуанчжоу), прочитанных автором диссертации с октября 2023 года по настоящее время.

Основные положения диссертации изложены в **7 публикациях**, в том числе, в 3 статьях, опубликованных в рецензируемых изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключение, Списка литературы (состоящего из 242 наименований, из них 55 на иностранном языке) и пяти Приложений.

ГЛАВА I.

Русские музыканты в Китае: 1900–1949 годы

1.1. Деятельность русских музыкантов в Харбине

С самого начала распространения в Китае европейской музыкальной культуры важнейшую роль в качестве ее носителей играли выходцы из России. Это влияние объяснялось как геополитическими, так и историческими условиями развития двух стран. В первые десятилетия XX века русская диаспора в Китае интенсивно росла, чему способствовало несколько значимых причин: строительство Китайско-Восточной (Маньчжурской) железной дороги и эмиграция из России, вызванная революцией 1917 года и гражданской войной (1918–1923). Эти события способствовали формированию в Харбине насыщенной музыкальной жизни, включающей симфонические и камерные концерты, деятельность хоров, оркестров, оперной антрепризы, выступления солистов, работу музыкально-образовательных учреждений – от начальных до высших. Аудитория этих заведений ограничивалась в первое десятилетие их существования, в основном, представителями русской диаспоры. Вместе с тем, к 1930-м годам их влияние стало распространяться шире, затронув и коренных жителей Китая.

В этом процессе проникновения в Китай русской музыкальной культуры существенно было последовательное и постепенное разрастание – от приезда первых профессиональных музыкантов до появления исполнительских коллективов – оркестров, хоров, а впоследствии создания системы музыкального образования. Деятельность пианистов и фортепианных педагогов в этом контексте поначалу была скорее на втором плане. С появлением первых выдающихся учеников-пианистов во второй половине 1920-х – начале 1930-х годов она приобрела настоящий резонанс и значение, выходявшее за пределы не только Харбина, но и всего Китая. Для того, чтобы представить себе весь этот процесс в его полноте, рассмотрим важнейшие факты музыкальной жизни русской эмиграции в Харбине от ее первых начинаний, относящихся к 1900-м годам.

Первым импульсом к появлению русских музыкантов в Китае стала постройка Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД). Строительство началось во второй половине 1890-х годов с целью улучшить сообщение между центральными и восточными областями Российской империи. Участок Транссибирской магистрали, связывающий Читу и Владивосток, прошел напрямую по территории северного Китая – Маньчжурии¹⁴. В период строительства железнодорожной магистрали (1897–1903) Маньчжурия активно заселялась российскими подданными, что сыграло ключевую роль в развитии этого региона и его культуры.

Центром компактного поселения русских в Маньчжурии стал Харбин. На протяжении двух десятков лет, до революции в России 1917 года внутри Харбина появился Новый город с главной площадью, пристанью, несколькими улицами и более чем двумя десятками православных церквей. В результате заселения приезжими из России русское население Харбина до 1917 года составляло 63,7 процентов от общей численности горожан¹⁵.

Именно с ростом влияния русскоязычного населения было связано возникновение первых музыкальных коллективов и образовательных центров европейского типа. Среди них большую роль играли «Железнодорожный» (1898) и «Коммерческий» (1903) клубы, где проводились концерты. В сезон 1904–1905 годов в Харбине работали два летних театра на Пристани. В апреле 1908 года дал первый концерт симфонический оркестр из 150 музыкантов, созданный при Управлении Китайско-Восточной железной дороги. Заметим, что это был второй симфонический оркестр во всем Китае (до его появления существовал единственный оркестр в Шанхае, созданный в 1879 году). Показательно также, что в программе первого концерта Харбинского симфонического оркестра были «Увертюра 1812 год» П. И. Чайковского и отрывки из Второй симфонии

¹⁴ Разрешение на это было получено после подписания секретного Союзного договора между Российской империей и Китаем (1896), объединившихся в борьбе с Японией.

¹⁵ *Ли Сингэн*. Ряска под ветрами и дождями: русские эмигранты в Китае: 1917–1945 гг. – Пекин: Центральное компилирующее изд-во, 1997. – С. 10. В исследовании Цзо Чжэньгуаня «Русские музыканты в Китае» приводятся сведения о росте количества русского населения в Харбине. Если в 1902 г. оно составляло 12 тысяч человек, то в 1912 – уже 43 тысячи. В 1930-х годах в Харбине проживало около 200 тысяч выходцев из России (*Цзо Чжэньгуань*. Русские музыканты в Китае. – СПб.: Композитор, 2014. – С. 11, 12).

А. П. Бородин¹⁶. Основным местом проведения камерных и симфонических концертов с 1911 года было «Железнодорожное собрание».

Новый этап в жизни русской диаспоры Маньчжурии наступил после революционного переворота в России осенью 1917 года. Волна эмиграции привела к увеличению численности русских в Китае до 250 тысяч¹⁷. Основными местами, где селились русские, кроме Харбина, стали Шанхай и Синьцзян. Однако центром жизни русской диаспоры в Китае по-прежнему оставался Харбин.

Во многом благодаря русским музыкантам, остававшимся в Харбине надолго, с конца 1910-х годов здесь возникла богатая музыкальная жизнь. В ней были все элементы, характерные и для больших русских городов: регулярные камерные и симфонические концерты в зале «Коммерческого собрания», в саду «Железнодорожного собрания» (летние месяцы), музыкальные спектакли (в основном, комические оперы и оперетты) на разных театральных площадках (концертный зал «Палермо», Летний театр Городского сада, «Новый театр» при летнем Коммерческом собрании и др.).

Огромное значение в музыкальной жизни Харбина имели хоры православных церквей. Об исполнительском уровне этих коллективов свидетельствует, например, факт исполнения 10 ноября 1918 года в память 25-летия со дня смерти П. И. Чайковского во время поминальной службы в Свято-Николаевском соборе всех песнопений его Литургии Святого Иоанна Златоуста оп. 41. С этого времени Литургия Чайковского звучала в Харбине ежегодно¹⁸.

Одним из свидетельств расцвета в Харбине русской хоровой культуры стало создание в 1918 году по инициативе солиста петроградского Театра музыкальной драмы М. П. Пантелеева и хормейстера П. Н. Машина большой хоровой капеллы на базе класса пения Коммерческого училища. Капелла насчитывала по разным

¹⁶ Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – СПб.: [Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена], 2008. – С. 24.

¹⁷ Суетин И. Н. Роль отечественных музыкально-образовательных традиций в культурной жизни зарубежных стран в период первой волны русской эмиграции (на примере стран Азии и Африки) // Симбирский научный вестник. – 2018. – № 2 (32). – С. 8.

¹⁸ Мелихов Г. В. Белый Харбин: середина 20-х. – М.: Русский путь, 2003. – С.114.

данным от 32 до 45 участников¹⁹. Представление об уровне ее выступлений дает программа ее первого концерта, состоявшегося 11 октября 1918 года в зале «Железнодорожного собрания». В первом отделении были хоровые произведения С. В. Рахманинова, П. И. Чайковского, В. С. Калинникова, Н. Н. Черепнина, Р. Шумана, А. Г. Рубинштейна, Г. М. Давидовского и обработки народных русских песен. Второе состояло из вокальных камерных ансамблей в исполнении солистов капеллы, в том числе, ее руководителей М. П. Пантелеева и П. Н. Машина.

Развитие культурной жизни Харбина в 1920–30-х годах во многом обуславливалось политическими причинами, о которых говорилось выше. Для этого времени принципиальное значение имел договор, с принятием которого отношения между Китаем и только что образованным СССР нормализовались. Советско-китайский договор «Об общих принципах для урегулирования вопросов между Союзом ССР и Китайской республикой» был заключен 31 мая 1924 года²⁰. После заключения этого договора, фактически означавшего возобновление дипломатических отношений между Россией (СССР) и Китаем, усилился поток советских граждан в Китай (особенно в Харбин), стабилизировалось финансирование учреждений.

Среди русских музыкантов, приехавших в Харбин в конце 1910-х– начале 1920-х годов, были выдающиеся виртуозы и педагоги: выпускница Парижской консерватории пианистка Валентина Леонтьевна Гершгорина (1899–1996), ученик Ауэра и Глазунова, бывший концертмейстер оркестра Мариинского театра скрипач Владимир Давидович Трахтенберг (1884–1963), скрипач и дирижер Уриель Моисеевич Гольдштейн (1887–1959). Большую известность в городе с конца 1910-х годов получил ученик Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова дирижер Иммануил Леонович Меттер (1878–1941). Он был главным дирижером Харбинского симфонического оркестра с 1917 по 1926 год.

¹⁹ О капелле в составе 32 певцов писала харбинская пресса (См.: Б. а. Театр и музыка. К организации хоровой капеллы // Вестник Маньчжурии. – 1918. – № 155. – 4 августа. – С. 3). Другие сведения – 45 певцов – дает автор воспоминаний «Белый Харбин: середина 20-х» Г. В. Мелихов [*Мелихов Г. В. Белый Харбин: середина 20-х.* – М.: Русский путь, 2003. – С. 112].

²⁰ Соглашение об общих принципах для урегулирование вопросов между СССР и Китайской республикой // URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/138522-soglashenie-ob-obschih-printsipah-dlya-uregulirovaniya-voprosov-mezhdu-sssr-i-kitayskoy-respublikoy-zaklyuchennoe-v-pekine-31-maya-1924-goda> (дата обращения: 12.08.2025).

Русское присутствие в Харбине конца 1910-х – начала 1920-х годов ярко отражает репертуар концертов. Среди произведений, исполненных в это время симфоническим оркестром, были 4-я и 6-я симфонии П. И. Чайковского, сюита из «Снегурочки» Н. А. Римского-Корсакова, а также музыка А. К. Глазунова, А. С. Даргомыжского, А. К. Лядова, А. Г. Рубинштейна. В камерных концертах звучали также произведения А. С. Аренского, М. И. Глинки, Р. М. Глиэра, С. В. Рахманинова. Программы концертов хоровой капеллы под руководством Максима Петровича Пантелеева (1887–1958), состояли из музыки В. С. Калинникова, С. В. Рахманинова, А. Г. Рубинштейна, Н. Н. Черепнина, П. И. Чайковского и др.

С 1926 по 1928 гг. в Харбине существовала русская оперная антреприза («Русская опера при Китайско-Восточной железной дороге»), в составе которой были выдающиеся музыканты. Так, в 1926 году в ее состав вошел С. Я. Лемешев, – впоследствии знаменитый русский тенор, который тогда только начинал свою жизнь на сцене. Здесь шли «Князь Игорь» Бородина, «Руслан и Людмила» Глинки, «Евгений Онегин» Чайковского, «Снегурочка» Римского-Корсакова, «Хованщина» Мусоргского, другие оперы, а также оперетты²¹. По воспоминаниям Лемешева, «небольшой театр, мест на восемьсот, был всегда полон: его охотно посещали не только члены советской колонии, но и иностранцы»²². Лемешев отмечал высочайший профессиональный уровень дирижера антрепризы А. М. Пазовского: «Пазовский (приехавший на второй сезон), дирижер исключительной культуры и строгих требований, был в расцвете своего дарования и кипучей энергии»²³.

С конца 1910-х годов в Харбине давали уроки музыки многие русские преподаватели. Особенно востребованными и известными были педагоги-певцы. Среди них – певица (драматическое сопрано) Мария Васильевна Теодориди, выступавшая в постановках русской оперной труппы в Харбине²⁴. Несколько ее

²¹ Произведения русских композиторов преобладали в репертуаре. Кроме них, силами русской антрепризы были представлены «Кармен» Ж. Бизе, «Севильский цирюльник» Дж. Россини и «Травиата» Дж. Верди.

²² Лемешев С. Я. Путь к искусству. – М.: Искусство, 1974. – С. 96–113.

²³ Там же. С. 113.

²⁴ О ней см.: Мелихов Г. В. Белый Харбин. Середина 20-х. – М.: Русский путь, 2003. – С. 58–59.

учеников – А. Юмашева, В. Седельникова, Н. Федоровский – стали впоследствии профессиональными певцами.

Большой известностью в Харбине пользовалась также Мария Владимировна Осипова-Закржевская. Ее школа-студия, существовавшая с 1921 года, была очень популярна. Важным фактом, подтверждающим ее высокий статус, стало приветствие к 15-летию школы, присланное в 1936 году Ф. И. Шаляпиным²⁵. В школе Осиповой-Закржевской за первые полтора десятилетия ее существования учились более 200 учеников, многие из которых стали профессиональными певцами (среди них – Е. Е. Силинская, А. Л. Шеманский, Е. С. Новицкая, С. В. Бабушкина, М. А. Рассадина, И. П. Олиневич и др.).

Большим событием в музыкальной жизни Харбина стал приезд четы выпускников Московской консерватории, певцов Петра Ивановича Соловцова и Маргариты Николаевны Риоли-Соловцовой. Супруги приехали в Харбин в 1924 году, а затем переехали в Тяньцзинь. Впоследствии они вернулись в СССР²⁶.

Заметную роль в музыкальной жизни Харбина играли частные музыкальные студии и школы, создававшиеся вокруг одного или нескольких популярных в городе педагогов. Центром музыкальной (и шире – художественной) жизни русского Харбина с 1922 года стала студия «Лотос»²⁷. В «Лотосе», изначально существовавшей как художественная студия, в 1923–1924 проводились концерты. Но вскоре в ней были организованы музыкальные классы, включающие обучение игре на фортепиано, а также теории музыки, сольфеджио. Велись занятия по вокалу, мелодраме и мелодекламации. Студия «Лотос» привлекала к себе внимание блестящим составом преподавателей. Среди них был выпускник Санкт-Петербургской консерватории по классам композиции и фортепиано Борис Матвеевич Лазарев (1888 — около 1982) и его жена, пианистка Кириена Александровна Лазарева (1895 — 1989). Кириена Александровна являлась ученицей и дочерью выпускника профессора Московской консерватории А. И. Зилоти.

²⁵ Там же. С. 59.

²⁶ Там же. С. 387.

²⁷ Там же. С. 273.

В конце 1920-х годов музыкальную студию создал в своем доме в районе Наньган пианист, выпускник Петербургской консерватории Федор Евграфович Оксаковский (1891–1967). В это время в Харбине существовала также частная музыкальная школа упомянутой выше пианистки Любови Борисовны Аптекаревой (1896–1937) и др. Большую частную вечернюю школу имел выпускник Московской консерватории по классу А. А. Брандукова виолончелист Зиновий Иосифович Зискинд. Студии и частные музыкальные школы открыли несколько певцов, в том числе, выпускница Московской консерватории по классу пения Дж. Гальвани, солистка оперных театров в Киеве, Харькове, Казани, Петербурге, Екатеринбурге Александра Николаевна Соловьева-Мацулевич.

Появление в Харбине русских музыкантов вскоре привело к организации нескольких музыкальных учебных заведений, в которых преподавали и учились русские эмигранты. Первая из русских музыкальных школ была открыта в октябре 1918 года и специализировалась на преподавании хорового пения, теории музыки и сольфеджио. Ею руководила выпускница Киевской консерватории Глафира Гавриловна Баранова-Попова (1887 – ?). Впоследствии она приобрела в Харбине большой авторитет, на протяжении более чем 20 лет преподавая пение.

Анонсируя начало работы школы, она разъясняла корреспонденту газеты «Вестник Маньчжурии»: «Цель организации этих новых классов [так она называла школу] – дать всестороннее музыкальное образование своим ученикам и подготовить желающих получить высшее музыкальное образование к поступлению в консерваторию. Вторая цель – организовать при школе кружок лиц, искренне любящих вокальную музыку и желающих часы досуга посвятить искусству, а в дальнейшем выступление в благотворительных концертах и вечерах с художественно обработанным материалом»²⁸.

Практически одновременно с этой школой, в октябре 1918 года в Харбине были открыты другие, аналогичные ей музыкальные классы. Как и в школе Барановой-Поповой главными предметами стали сольное и хоровое пение,

²⁸ Музыкальная школа свободного художника Г. Г. Барановой-Поповой // Вестник Маньчжурии. – 1918. – № 207. – 24 октября. – С. 3.

сопровождающими – сольфеджио и теория музыки. В составе ее преподавателей известность приобрели А. Н. Лукьянова и М. П. Пантелеев (сольное пение), П. М. Машин (хоровое пение), А. М. Степанов (сольфеджио и теория музыки).

Такого рода объявлений в русскоязычной прессе Харбина конца 1910-х – начала 1920-х годов было множество. Преобладание среди них предложений к обучению сольному и хоровому пению могло быть связано как с преимущественным распространением церковного пения, так и с большей доступностью вокального образования (в том числе, и потому, что для него не требовалось наличия у учеников инструментов).

26 июля 1920 года в главной русской харбинской газете «Заря» было опубликовано объявление об открытии в помещении Коммерческого училища *Общедоступной музыкальной школы*, штат которой почти целиком составляли выходцы из России. В этой школе, одной из первых, был открыт класс фортепиано. Его вели выпускница Петроградской консерватории Раиса Гавриловна Карпова (1888–1946) и выпускник Саратовской консерватории С. М. Тавгеридзе. Выпускником Петроградской консерватории был также преподаватель класса виолончели И. И. Шевцов. Были среди преподавателей новой школы и москвичи: выпускник Московской консерватории, ученик профессора И. В. Гржимали скрипач С. И. Хорошевский и меццо-сопрано Ю. К. Плотницкая, преподававшая в классе пения и ставшая затем директором. О высоком профессиональном уровне нового учебного заведения свидетельствовало преподавание в нем музыкально-теоретических дисциплин – сольфеджио и теории музыки²⁹. Судя по объявлению той же газеты, в 1920 году в Харбине существовала и другая русская музыкальная школа под названием «Капелла»³⁰.

Однако в качестве *Первой музыкальной школы* города Харбина в историю вошло учебное заведение, открытое в 1921 году при Харбинском Коммерческом училище КВЖД. Основателем школы был хоровой дирижер и композитор Петр Николаевич Машин (1877–1944), выпускник Харьковского музыкального училища

²⁹ См.: Заря (Харбин). – 1920. – № 83. – 26 июля. – С. 1.

³⁰ Заря (Харбин). – 1920. – № 132. – 26 сентября. – С. 5.

ИРМО. Машин переселился в Харбин значительно раньше, в 1907 году. Открытие музыкальной школы стало итогом многолетней деятельности Машина как дирижера и педагога. Его сотрудниками в новом учебном заведении было несколько известных харбинских педагогов: упомянутые выше Ю. К. Плотницкая и С. М. Тавгеридзе, а также Е. Н. Дружинина и Б. М. Лазарев. Художественный совет школы, избранный в 1921 году, возглавила упомянутая выше пианистка Р. Г. Карпова, позднее во главе художественного совета были Л. Я. Зандер-Житова и В. Д. Трахтенберг.

В 1926 году в Первой музыкальной школе были уже классы фортепиано, скрипки, виолончели, флейты, пения (оперный и хоровой), кроме того, в ней преподавались музыкально-теоретические предметы, пластика и танцы. Упомянутый ранее скрипач Трахтенберг, вел в ней занятия по камерному ансамблю. Музыкально-теоретические предметы преподавал композитор и музыкальный критик Лев Михайлович Терехов (выпускник Московской консерватории, ученик Р. М. Глиэра).

Школа успешно развивалась в 1920-х годах. Ее программа была ориентирована на программу музыкальных училищ в дореволюционной России. Она делилась на подготовительные, начальные и средние классы. Обучение длилось шесть лет (включая подготовительный курс)³¹. Ученики Школы получали также основательную теоретическую подготовку. Программа обучения включала историю и теорию музыки, сольфеджио, гармонию и другие дисциплины³². Однако диплом Школы по ее окончании получали лишь единицы. Так, за период с 1927 по 1941 год дипломы получили всего 23 пианиста. Среди них было несколько музыкантов, впоследствии получивших признание в Харбине в качестве замечательных педагогов. Одним из них была выпускница школы Лидия Яковлевна Тутова, завершившая обучение в школе в 1931 году.

³¹ Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. – СПб.: Композитор, 2014. – С. 35.

³² Чэ Чуньин. Музыка российской эмиграции и развитие музыкальной культуры в Харбине в первой половине XX века // Педагогическое мастерство. – Ч. 1. – Материалы IV международной научной конференции / отв. ред. Г. А. Кайнова. – М.: Буки-Веди, 2014. – С. 27.

К 1931 году, то есть через десятилетие после открытия, в Первой музыкальной школе Харбина работали 34 преподавателя. В 1938 году директором Первой музыкальной школы стала упомянутая выше выдающаяся пианистка и педагог Валентина Леонтьевна Гершгорина.

Первая музыкальная школа успешно работала в Харбине в течение более четверти века, до марта 1947 года. К этому времени в ней преподавали уже ученики первых педагогов: упомянутая выше Л. Я. Тутова, а также Л. Ч. Чеснокова, Л. М. Раменская, О. В. Белоножкина – в классе специального фортепиано, О. Ф. Качина – в классе обязательного фортепиано, П. В. Раменский – в классе скрипки и др.³³.

Но, вероятно, самым известным учеником В. Л. Гершгориной в Харбине стал пианист, композитор и педагог Алексей Борисович Абаза (1916–1994). Он родился в Маньчжурии в семье инженера КВЖД. Начав заниматься музыкой в студии Гершгориной относительно поздно, в 17 лет, а позже занимаясь там же в Высшей музыкальной школе им. А. К. Глазунова, пианист за несколько лет сделал такие успехи, что уже в 1938 году выступал в Японии как аккомпаниатор знаменитого скрипача А. Я. Могилевского. Их совместные выступления и записи продлились до 1944 года.

С середины 1930-х годов Абаза много гастролировал, а также брал уроки у нескольких выдающихся пианистов – Лео Сироты в Вене и Леонида Крейцера в Берлине. Вместе с тем, молодой пианист постоянно возвращался в Китай, где гастролировал, выступал с Харбинским симфоническим оркестром и в камерных ансамблях. В первой половине 1940-х годов он получил известность и в качестве композитора, подтверждением чему стала победа на Маньчжурском Северокитайском конкурсе композиторов с симфонической поэмой «Сумерки». Абаза был одним из первых композиторов русского происхождения, воссоздававших в своем творчестве стилистику традиционной китайской музыки. Такая ориентация на образы и характер звучания китайской музыки

³³ Говердовская Л. Ф. Общественно-политическая и культурная деятельности русской эмиграции в Китае в 1917–1931 гг. – М.: Институт Дальнего Востока РАН, 2004. – С. 153.

присутствовала в нескольких его произведениях 1940–1950-х годов. Она могла быть связана с влиянием его друга, композитора Александра Николаевича Черепнина (1899–1977).

Новым явлением в истории Первой харбинской музыкальной школы стало появление в ней в конце 1930-х – 1940-х годах учеников китайского происхождения. Так, в классе пианистки Нины Константиновны Фокиной-Сидоровой с 1939 по 1946 год получала образование китайская студентка корейского происхождения Хань Минси. В фортепианном классе Фёдора Евграфовича Осаковского (1891 – 1967) в 1941 году училась китайка Лян Ли.

Среди самых одаренных китайских музыкантов была ученица Гершгоориной Чжэн Шусин (р. 1931). Впоследствии, в 1954 году Чжэн Шусин закончила Шанхайскую консерваторию, где продолжила учебу у советских педагогов. Она стала деканом фортепианного факультета Шанхайской консерватории, подготовила множество выпускников, которые стали основными кадрами в китайских музыкальных коллективах и учебных заведениях.

Первая музыкальная школа была одним из самых значимых учреждений в Харбине. Это подтверждает и тот факт, что за два с половиной десятилетия в ней получили музыкальное образование более 2000 учеников. Ее существование завершилось в 1947 году в связи с реорганизацией: на базе Первой музыкальной школы в районе Наньган была создана Советская высшая музыкальная школа (СВМШ)³⁴.

Другим учебным заведением, где давалось систематическое музыкальное образование, был *Харбинский музыкальный техникум*, который работал с 1927 по 1935 год. Его возглавляла упомянутая выше пианистка Любовь Борисовна Аптекарева. Кроме фортепиано в техникуме были также классы вокала, скрипки, виолончели, камерного ансамбля, теории музыки. Известность в Шанхае впоследствии получила выпускница Аптекаревой, пианистка, концертмейстер и педагог Валентина Васильевна Белоусова (1913–1998). Началом артистической

³⁴ Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. – СПб.: Композитор, 2014. – С. 38–40.

деятельности Белоусовой послужила ее работа в Харбинском музыкальном техникуме в качестве концертмейстера преподавателя вокала, выдающейся певицы Софьи Алексеевны Батуриной (1891–1980). Впоследствии, до середины 1950-х годов, она преподавала в Шанхае.

Постепенное накопление опыта в области музыкального образования к началу 1920 года дало качественные результаты. На протяжении 20-х годов в Харбине при участии русских эмигрантов было открыто несколько высших музыкальных учебных заведений. Их программы были сориентированы на модели дореволюционных консерваторий ИРМО.

Самым авторитетным среди них стала *Высшая музыкальная школа им. А. К. Глазунова*, открытая в июле 1925 года. Она располагалась в синагогальном училище на улице Паою района Даоли Харбина (в наше время – это улица Тунцзян того же района). Учредителями нового учебного заведения стали супруги скрипач Уриель Моисеевич Гольдштейн (1887–1959) и пианистка Вера Исаевна Диллон (1895–1946). Уриель Гольдштейн был выпускником Берлинской Королевской академии и Петербургской консерватории по классам скрипки и композиции. Его жена, Вера Диллон, окончила Лейпцигскую консерваторию и совершенствовалась в Петербурге у Ф. М. Blumenfelda.

В состав преподавателей Высшей музыкальной школы в разные годы входили скрипачи Николай Александрович Шиферблат (1887–1936) и Григорий Михайлович Сидоров (1908 — ?), виолончелисты Иосиф Маркович Ульштейн (1899–1968), Семён Михайлович Шпильман, Сергей Иванович Ступин, Герман Германович Бострем (1911 — ?) и др. Многие преподаватели Высшей музыкальной школы были выдающимися музыкантами. Так, педагог по классу скрипки Н. А. Шиферблат до эмиграции был участником знаменитого в России Квартета герцога Мекленбургского. Выпускником Петроградской консерватории являлся первый руководитель класса виолончели Высшей музыкальной школы С. М. Шпильман. (Он был лучшим выпускником Петроградской консерватории по классу виолончели в выпуске 1917 года.) Другой преподаватель-виолончелист – выпускник Петроградской консерватории И. М. Ульштейн – был одним из

ведущих музыкантов Харбинского симфонического оркестра. Педагог Высшей музыкальной школы, виолончелист С. И. Ступин до революции играл в оркестре московской Оперы Зимина. Он был известен также выступлениями в камерных концертах совместно с А. Б. Гольденвейзером и с упомянутыми выше В. И. Диллон и У. М. Гольдштейном. Хором Высшей музыкальной школы руководил известный дирижер и регент, композитор и педагог Ипполит Петрович Райский (1869 — 1950). Теоретические предметы в Высшей музыкальной школе преподавал композитор и музыковед Сергей Сергеевич Аксаков (1890–1968). Аксаков приехал в Харбин из Москвы, где учился по фортепиано у К. Н. Игумнова и по композиции у А. Т. Гречанинова. Живя в Китае, Аксаков заинтересовался китайской музыкой, а также китайской музыкально-теоретической традицией.

Обучение в Высшей музыкальной школе длилось пять лет. Первые выпускники, окончившие полный курс обучения, появились в 1930 году. Это событие было подробно освещено в харбинской прессе, благодаря чему сохранилась полная информация о всех окончивших учебное заведение. Торжественное собрание состоялось 31 мая 1930 года. Называя Высшую школу музыки «фактически консерваторией», автор газетной заметки писал об основателях и руководителях вуза — «энергичных музыкантах» Гольдштейне и Диллон, получивших «горячую поддержку городского совета и широких кругов общества»³⁵. «Дело поставлено серьезно, — продолжал обозреватель, — и отчетный выпускной концерт был уже концертом не учеников, а законченных музыкантов. Школу окончило 10 человек: 8 — по классу рояля — Рычкова, Добротворская, Шайчик, Фрид, Фришман, Чинарева, Карпова и Кушнир, 1 — по классу виолончели — г. Коцарев и певица Петина. Из них четверо — Добротворская, Чинарева, Фрид и Фришман — получили звание свободных художников, а остальные — дипломы по своей специальности»³⁶. Первая из выпускниц, получивших звание «свободного художника», Галина Аполлоновна Добротворская (? — 1997), впоследствии

³⁵ Цит. по: *Хисамутдинов А. А.* Русские музыканты в Китае. — Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 2015. — С. 12.

³⁶ Там же. С. 12.

Ачаир-Добротворская, прославилась как одна из лучших пианисток Харбина и одновременно профессиональная оперная певица и вокальный педагог.

Активизация музыкальной жизни в Харбине уже к началу 1930-х годов дала заметные результаты. К этому времени в городе появилась плеяда молодых музыкантов – выпускников русских музыкальных учреждений, впоследствии получивших большую известность. Одним из них был юный пианист-вундеркинд Анатолий Иванович Ведерников (1920–1993). Его родители приехали в Харбин в 1919 году как служащие КВЖД. Музыкальное образование он получал в Высшей музыкальной школе им. А. К. Глазунова в классе В. И. Диллон, где учился с шести лет (1926–1933). Развитие юного пианиста шло так быстро и успешно, что с 10–11 лет он уже постоянно гастролировал в Китае и Японии. Образование, полученное в Харбине, позволило Ведерникову сразу после приезда в СССР (1936) поступить в Московскую консерваторию в класс Г. Г. Нейгауза. Впоследствии он стал одним из выдающихся советских пианистов, много выступал в ансамбле со Святославом Рихтером. С 1980 года до конца жизни Ведерников был профессором Московской консерватории³⁷.

Другим учеником В. И. Диллон был пианист, композитор и педагог Юрий Васильевич Николаев (1923–2003). Как и Ведерников, он родился в Харбине в семье служащих КВЖД. Базовое образование юный пианист получил в классе Диллон в Высшей музыкальной школе им. А. К. Глазунова, где учился до 12 лет. Впоследствии, после переезда с семьей в Ташкент, Николаев продолжил образование в Ташкентском музыкальном училище и в Ташкентской государственной консерватории (класс профессора А. В. Бирмак). В 1941–1943 он учился также по композиции в Ленинградской консерватории, эвакуированной в Ташкент. Его учителями были М. Ф. Гнесин, М. О. Штейнберг и Ю. Н. Тюлин. Впоследствии Николаев стал известным фортепианным педагогом,

³⁷ Подробнее об А. И. Ведерникове см.: *Ведерников А.И.* О годах моего творческого становления, встречах с выдающимися музыкантами, проблемах исполнения старинной и современной музыки, вопросах педагогики (публикация О.Ю. Ведерникова и О.Л. Шевцовой) // Профессора исполнительских классов Московской консерватории. – Вып. 1 / ред.-сост. А. М. Меркулов. – М: Московская консерватория, 2000. – С.154–175.

преподавал в консерваториях таких городов, как Ташкент, Новосибирск, Донецк и Нижний Новгород.

Успехи выпускников Высшей музыкальной школы им. А. К. Глазунова к концу 1930-х – началу 1940-х годов создали ей репутацию самого известного высшего музыкального учебного заведения на Дальнем Востоке. Память о ее русских преподавателях сохранилась в Китае до сих пор. Об этом свидетельствует информация, размещенная на нескольких китайских сайтах, посвященных музыкальному образованию. На одном из них Высшая музыкальная школа названа «самым известным высшим музыкальным учебным заведением [своего времени] на Дальнем Востоке»³⁸.

Интересным и значимым фактом, подтверждающим высокий статус Высшей музыкальной школы им. А. К. Глазунова явилось ее возрождение силами китайских музыкантов. Она была воссоздана в 2014 году в Харбине и существует сейчас по первоначальному адресу как Музыкальная художественная школа имени Глазунова. В ней ведется преподавание различных музыкальных дисциплин (хор, вокал, игра на фортепиано, скрипке, виолончели, гитаре, аккордеоне, а также на китайских инструментах эрху, гучжэне, пипе и др.). В соответствии с новым названием, специализация школы стала шире. Теперь в ней преподают также хореографию, художественную каллиграфию, риторику, художественное чтение и др.

С 2017 году учебное заведение возглавлял профессор-музыковед Ю Чжэнмин (он преподает также в Харбинской консерватории). В настоящее время школой руководит Чжу Цзиньпин. В школе работают 28 преподавателей, в том числе 9 иностранцев – из России и Канады. Таким образом, воссозданная в Харбине Музыкальная художественная школа имени Глазунова является одним из старейших учебных музыкальных вузов в Китае.

Период, благоприятный для развития русской диаспоры в Китае, продлился относительно недолго. Среди учеников русских педагогов в 1930–1940-е годы

³⁸ 关于格拉祖诺夫音乐艺术学校的那些事儿！[Всё о Школе музыки и искусства имени Глазунова!] // URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/szCpPteICnhAi7tDQqVwhw> (дата обращения: 12.08. 2025).

появилось несколько китайцев, которые впоследствии стали выдающимися музыкантами. Выше уже шла речь о нескольких из них, Хань Минси, Лян Ли и Чжэн Шусин. Русские педагоги сыграли важную роль и в судьбе Сяо Шусянь (1905–1991), племянницы основателя Шанхайской консерватории Сяо Юмэя, в будущем – известного композитора и педагога. Она училась игре на фортепиано и пению у Камиллы Альбертовны Хорват (1879–1953), племянницы художника А. Н. Бенуа. «Покровительница искусств», К. А. Хорват была организатором множества культурных начинаний в Харбине, в том числе, концертов и музыкальных вечеров³⁹. Ее ученица Сяо Шусянь впоследствии стала педагогом Центральной консерватории Пекина⁴⁰.

В 1930–1940-х годах политическая ситуация в Китае стала постепенно ухудшаться. К этому привело несколько обстоятельств. Главным из них была оккупация Маньчжурии Японией в 1931 году. После нее, вследствие переговоров, длившихся несколько лет, в 1935 году СССР был вынужден продать КВЖД Японии⁴¹. Увольнение с работы русских железнодорожников вызвало перемены во всей жизни Харбина – в том числе, сокращение числа учащихся русских учебных заведений. В это время многие выходцы из России уезжали из Китая в СССР и в другие страны. Некоторые музыканты в конце 1920-х – 1930-х годах переехали в богатый город-порт на юго-востоке Китая – Шанхай.

Заметим, что через несколько лет после прихода к власти в Маньчжурии японская администрация начала финансировать развитие культуры в Харбине. В частности, в 1936 году при ее поддержке было создано Харбинское симфоническое общество, в деятельности которого большую роль играли русские музыканты. Главным дирижером оркестра этого общества стал выпускник Московской консерватории Сергей Ильич Швайковский (1892–1944), ученик С. Н. Василенко и М. М. Ипполитова-Иванова. Кроме него с оркестром выступали еще несколько

³⁹ Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. – СПб.: Композитор, 2014. – С. 22.

⁴⁰ См.: Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы. – СПб.: Астерион, 2009. – С. 28–29.

⁴¹ В 1953 г. СССР передал права на КВЖД Китайской народной республике (Белоглазов Г. П. КВЖД – объект российско (советско)-китайского взаимодействия и российских инвестиций в 20-е гг. XX вв. (к 90-летию установления дипломатических отношений между СССР и Китайской республикой и подписания «Соглашения о временном управлении КВЖД 1924 г.») // Ойкумена. – 2014. – № 4. – С. 68–69).

русских дирижеров (А. А. Бибиков, Е. В. Демидов, Н. Н. Иваницкий, А. Н. Столин, В. Д. Трахтенберг), а также два японских дирижера – Асахино Такаси и Ямада Казуо.

Репертуар оркестра в значительной мере состоял из произведений русских композиторов. В его составе были: Четвертая, Пятая, Шестая симфонии, Первый концерт для фортепиано с оркестром, Концерт для скрипки с оркестром, Вариации на тему рококо, увертюра «1812 год», симфоническая сюита из балета «Щелкунчик», «Славянский марш» и др. сочинения П. И. Чайковского, «Ночь на лысой горе» М. П. Мусоргского, «В Средней Азии» А. П. Бородина, «Шехеразада», «Испанское каприччио», «Светлый праздник» и увертюра к опере «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, Вторая симфония А. К. Глазунова, Первая и Вторая симфонии В. С. Калинникова, Второй концерт для фортепиано с оркестром и Вторая симфония С. В. Рахманинова, отдельные сочинения М. И. Глинки, А. Т. Гречанинова, А. К. Лядова, С. М. Ляпунова, А. Г. Рубинштейна, Н. Н. Черепнина и др.⁴²

Выступления Харбинского симфонического оркестра во второй половине 1930-х – первой половине 1940-х годов в Харбине были регулярны. Кроме того, он гастролировал как в Китае (Пекин, Тяньцзинь, Шэньян и др.), так и в других странах – Японии и Корее.

Все сказанное свидетельствует об особой роли, которую играли русские музыканты в становлении формировании музыкального образования европейского типа в Харбине. Изменение политических обстоятельств естественно повлекло и трансформацию старых институций, и создание новых. Вместе с тем, и в новых обстоятельствах роль русских музыкантов в развитии китайской музыкальной культуры и образования оставалась по-прежнему велика.

К глобальным переменам в жизни русской диаспоры в Китае привело окончание Японско-китайской войны в сентябре 1945 года. СССР и Китай были

⁴² Подробнее о деятельности Харбинского симфонического общества и его оркестра см.: Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. – СПб.: Композитор, 2014. – С. 74–75.

союзниками в этой войне. Участие СССР в освобождении Китая в августе-сентябре 1945 года усилило русское влияние.

С первых послевоенных месяцев 1945 года в северо-восточные районы Китая существовали при разносторонней поддержке СССР, поставлявшем все необходимое для снабжения населения и армии, для промышленности, школ и больниц⁴³. СССР участвовал в восстановлении и развитии промышленности, железнодорожных и водных коммуникаций, в подготовке китайских рабочих для их обслуживания. Политические отношения СССР и Китая упрочились к концу 1948 года, когда гражданская война в Китае подходила к концу.

Во второй половине 1940-х годов при поддержке СССР были преобразованы и образовательные учреждения, основанные представителями русской диаспоры. Так, Высшая музыкальная школа им. А. К. Глазунова прекратила свое существование. Как говорилось выше, в 1947 году на базе Первой музыкальной школы Харбина была создана *Советская высшая музыкальная школа*. Она стала единственным музыкальным учреждением в Харбине, официально утвержденным Генеральным консульством СССР⁴⁴. Этапы музыкального образования, учрежденные в этой школе, соответствовали принятому в СССР разделению музыкального образования на три ступени: школу – училище – вуз. Весь курс обучения в этой школе был рассчитан на 10 лет.

Почти все руководители и преподаватели этого учреждения имели известность и авторитет в Харбине. Их имена были упомянуты выше. Первым директором школы стал скрипач В. Д. Трахтенберг. Позднее его сменил на этом посту пианист Ф. Е. Оксаковский. Заместителем директора был назначен скрипач Г. М. Сидоров, ранее входивший в состав преподавателей Высшей музыкальной школы им. А. К. Глазунова, завучем – пианистка В. В. Белоусова (о ней говорилось выше в связи с Харбинским музыкальным техникумом). Среди известных педагогов, вошедших в состав Советской высшей музыкальной школы,

⁴³ Новейшая история Китая. 1917-1970 гг. / редколлегия: Г. В. Астафьев, В. Н. Никифоров, М. И. Сладковский. – М.: Мысль, 1972. – С. 226.

⁴⁴ Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. – СПб.: Композитор, 2014. – С. 41.

были также пианистка Л. И. Чаплина, певицы Г. А. Ачаир-Добровольская, Н. И. Теплякова, скрипач Г. В. Ястремский⁴⁵ и другие.

В отличие от преподавателей Первой музыкальной школы Харбина, в числе которых были выпускники столичных русских консерваторий, педагогический состав Советской высшей музыкальной школы состоял, главным образом, из поколения музыкантов, получивших образование уже на Дальнем Востоке. Существенно отличался и контингент учащихся: если в 1930-х – начале 1940-х годов китайские студенты составляли скорее исключение, то теперь их количество значительно увеличилось. «Например, в 1953 году в Советской высшей музыкальной школе было 183 ученика, 67 из которых были китайцами»⁴⁶.

По воспоминаниям пианистки Л. С. Юй, окончившей музыкальную школу семилетку и три курса училища Советской высшей музыкальной школы в Харбине, ее занятия по специальности у В. В. Белоусовой были чрезвычайно эффективными, они сформировали пианистический аппарат так, что впоследствии никогда не приходилось ничего исправлять⁴⁷. Слабее и в школе, и в училище было преподавание теоретических дисциплин, почти не дававшее представления о музыке разных эпох и стилей. Л. С. Юй сообщала, что знаний по теории музыки, даже самых элементарных, ученики школы и училища тоже не получали⁴⁸. Она свидетельствовала, что развитию гармонического слуха больше способствовало звучание музыки в православной церкви, чем музыкальные занятия. Советская высшая музыкальная школа существовала до 1956 года⁴⁹.

⁴⁵ Он был первой скрипкой квартета педагогов Советской высшей музыкальной школы: Г. Ястремский, Е. Чернов, Г. Сидоров, М. Визенберг.

⁴⁶ Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. – СПб.: Композитор, 2014. – С. 42.

⁴⁷ Юй Л. С. «Мой учитель – это моя жизнь». Беседа с Мане Давтян и Ольгой Колесниковой // Вестник Новосибирского музыкального колледжа им. А. Ф. Муро́ва. – 2010. – № 3. – С. 36.

⁴⁸ По словам Л. С. Юй, на вступительных экзаменах в консерваторию (уже в Новосибирске) она «устно вообще ничего не могла ответить». Пианистка вспоминала: «У меня почти абсолютный слух, но если мне играли D₅₆, то я могла сказать, что это “си-ре-фа-соль”. При этом мне нужно было полчаса думать, как это называется. Ужасно!» (Юй Л. С. «Мой учитель – это моя жизнь». Беседа с Мане Давтян и Ольгой Колесниковой // Вестник Новосибирского музыкального колледжа им. А. Ф. Муро́ва. 2010. – № 3. – С. 36).

⁴⁹ Чэ Чуньин. Музыка российской эмиграции и развитие музыкальной культуры в Харбине в первой половине XX века // Педагогическое мастерство. – Ч. 1. – Материалы IV международной научной конференции / отв. ред. Г. А. Кайнова. – М.: Буки-Веди, 2014. – С. 28.

1.2. Организация музыкального образования в Пекине

При разговоре о первых музыкально-образовательных учреждениях европейского типа, появившихся в Харбине, несколько раз упоминались китайские ученики русских музыкантов. Однако из уже сказанного очевидно, что среди учащихся их было значительно меньше, чем выходцев из России. Это отражает общую ситуацию в развитии культуры восприятия и исполнения музыки европейской (в частности, академической) традиции в Китае первой половины XX века.

До 1920-х годов она существовала фактически только в рамках эмигрантского сообщества. Показательно, например, что на концерты упомянутого выше Шанхайского симфонического концерта билеты китайцам до 1927 года не продавали. Только после переговоров с властями дирижера оркестра Марио Пачи запрет был отменен. Но и после этого среди исполнителей и слушателей европейской музыки преобладали эмигранты, к которым присоединялись немногие представители высшего слоя китайского населения, китайского правительства и дипломатического корпуса, отдельные члены семей китайских музыкантов, артисты. «Уже в 1932 году в среднем из 750 человек, пришедших на концерт, 150 были китайцами, что составляло 22–24 процента от общего числа. Это был большой прогресс»⁵⁰.

Низкую оценку способностей китайцев к обучению игре на фортепиано в 1920–1930-х годах подтверждают несколько фактов. В диссертации Бянь Мэн «Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры» говорится о том, что до 1920-х годов «китайских пианистов, способных дать сольный концерт, не было»⁵¹. Здесь же показательно ее описание первого публичного выступления китайского пианиста Цю Мохена в 1920 году, в программе которого центральным номером был «Турецкий марш» Моцарта (финал сонаты A-dur, KV 331).

Развитие музыкального образования китайцев тормозила и бедность. Китайцы, как правило, относились к более бедным слоям общества, чем

⁵⁰ Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. – СПб.: Композитор, 2014. – С. 161.

⁵¹ Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1994. – С. 17.

европейские эмигранты. Например, они не имели средств на покупку музыкальных инструментов, не могли платить за обучение. Это также было причиной преобладания иностранцев среди учащихся музыкальных учреждений. Вместе с тем, нам представляются естественными и другие причины преобладания русских эмигрантов среди учеников и педагогов, названных выше учебных заведений: они принадлежали к одному (и с точки зрения языка, и с точки зрения культуры в целом) сообществу. Скептическое отношение к самой идее приобщения китайцев к классической музыке было общепринятым. В течение 1920–1930-х годов предрассудок в отношении неспособности китайцев понимать и исполнять музыку европейской традиции был постепенно преодолен.

Важнейшую роль в этом процессе сыграли, основанные китайцами-энтузиастами музыкального образования, учебные заведения. Обучение игре на фортепиано в 1920–1930-е годы велось в разных городах Китая: в Ханчжоуском училище искусств (Ханчжоу), Женском университете Цзилиня (Цзилинь), Художественном училище Уханя (Ухань) и др. И в них преподавали выходцы из России. Например, в диссертации Бянь Мэн упоминается В. Шохет, преподававший в Уханьском училище искусств⁵². Однако уже в это время в качестве главных центров музыкального образования, предназначенного для коренных жителей Китая, выдвинулись Пекин и Шанхай.

Первая попытка организовать государственные музыкальные учебные заведения в Пекине была предпринята по инициативе самих китайцев. Оживление музыкальной жизни в конце 1910-х – первой половине 1920-х годов в этом городе во многом было связано с личностью государственного деятеля, ученого, педагога Цай Юаньпэя (1868–1940) – ректора Пекинского университета с 1916 по 1926 год.

Выдающийся китайский государственный деятель и просветитель Цай Юаньпэй в разные годы был также Министром просвещения Китайской республики, занимал и другие государственные посты. Человек высокой культуры (член китайской Академии Ханьлинь и выпускник Лейпцигского университета), он понимал ценность европейского образования.

⁵² Там же. С. 25.

Незаурядной и одаренной личностью был и сотрудник Цай Юаньпэя Сяо Юмэй (1884–1940). Об этом свидетельствует начало его творческой биографии: обучение по классам пения и фортепиано на факультете просвещения в Императорском университете в Токио, а затем продолжение образования в Лейпциге. Сяо Юмэй обучался одновременно в Лейпцигской консерватории по композиции и Лейпцигском университете по истории искусств. Он написал диссертацию, которая была посвящена старинным китайским музыкальным инструментам. В 1920 году, после завершения образования Сяо Юмэй вернулся в Китай.

В сентябре 1920 года Сяо Юмэй и его соратник Ян Чжунци основали факультет музыки и физического воспитания в Пекинском женском высшем музыкальном педагогическом училище. В 1923 году Сяо Юмэй открыл Факультет музыкального искусства в Пекинском училище искусств. Эти начинания были бы невозможны без поддержки, которую оказывал Сяо Юмэю его единомышленник – Цай Юаньпэй.

Но наиболее заметной была деятельность Цай Юаньпэя и Сяо Юмэя в Пекинском университете. В 1919 году Цай Юаньпэй (впоследствии ставший одним из основателей Шанхайской консерватории) открыл при нем «Образовательное учреждение музыки». В августе 1922 года по предложению Сяо Юмэя это учреждение было переименовано в «Музыкальные курсы» при Пекинском университете. На курсах преподавали игру на фортепиано, скрипке, китайских инструментах и пение. Инструмент фортепиано был наиболее популярным. До 1927 года курсами руководил Цай Юаньпэй, а Сяо Юмэй имел должность старшего преподавателя. Он же дирижировал и небольшим оркестром, исполнявшим сочинения венских классиков и романтиков.

В числе педагогов курсов были несколько музыкантов из России. Среди них – пианист Владимир Гарц, немец по происхождению. Гарц был очень популярен в Пекине, где жил с 1920 года по 1940 год. С оркестром Пекинского университета он играл произведения классиков и романтиков. В его сольные программы входили произведения К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена,

Ф. Листа и др. Он давал более 40 концертов в год. Гарц имел популярность не только как исполнитель, но и как педагог. У него обучались такие музыканты, как Сяо Шусянь (после образования в Харбине, она продолжила своё образование у В. Гарца), У Бочао, Сяо Мяочжэнь, Юэ Дэсю и т. д.

При Пекинском университете преподавал и скрипач Николай Александрович Тонов (1894—1954), ученик Леопольда Ауэра. До Пекина он жил в Харбине, а после Пекина в Шанхае. Н. А. Тонов остался в истории китайской музыки во многом благодаря своим выдающимся китайским ученикам. Среди них были композиторы Не Эр (1912—1935, автор государственного гимна Китайской народной республики) и Сянь Синхай (1905—1945, автор известной «Кантаты о Хуанхэ»), Лю Тяньхуа или Шоучунь (1895—1932) – композитор, исполнитель, педагог, который реформировал народные инструменты Китая, в частности эрху.

По замечанию Бянь Мэн, уровень преподавания во всех названных выше музыкальных учреждениях Пекина (хронологически первых государственных музыкальных учебных заведениях Китая) «был не высоким, учебный репертуар [фортепиано] ограничивался, в основном, этюдами и пьесами Байера, Черни»⁵³. После ухода с должности ректора Пекинского университета Цай Юаньпэя основанные им учебные заведения утратили государственную поддержку и в 1927 году они были закрыты. Оба их создателя – Сяо Юмэй и Цай Юаньпэй – в этом же году переехали в Шанхай, где продолжили свои начинания с большим успехом.

1.3. Русские музыканты-педагоги в Шанхае

Подобно Харбину, город-порт Шанхай притягивал множество иностранцев, составлявших значительную часть его населения. Заметную роль в шанхайской музыкальной жизни играли в начале 1920-х годов музыканты из Италии. Известность в это время приобрели дирижер и скрипач Арриго Фoa, дирижер и пианист Марио Пачи – оба поочередно выступали с Муниципальным

⁵³ Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1994. – С. 20.

симфоническим оркестром Шанхая⁵⁴. Как уже отмечалось, основанный в 1879 году симфонический оркестр Шанхая был первым и долгое время единственным в Китае. До 1930-х годов он состоял исключительно из иностранных музыкантов. Это отражало мультикультурализм Шанхая, бывшего в Китае крупнейшим центром международной диаспоры.

В конце 1910-х – начале 1920-х годов произошло резкое увеличение количества русских жителей крупнейшего китайского города-порта: в первой половине 20-х годов число новоприбывших русских мигрантов достигло 6000 человек. По подсчетам Шанхайской группы русских эмигрантов, количество русских в Шанхае было значительно больше: в 1925 году оно составляло более 20000 человек. Несмотря на негативную реакцию местного сообщества на резкий рост русской эмиграции, они постепенно ассимилировались. Новая волна переселения русских с севера Китая пришлась на первую половину 1930-х годов (она была вызвана началом японской оккупации северо-восточного Китая). В это время в Шанхай прибыло еще около 15000-20000 русских эмигрантов⁵⁵.

Закономерным было появление в Шанхае музыкальных учреждений, основанных русскими. Одно из них – Первую русскую музыкальную школу – открыла упомянутая выше пианистка Л. Я. Зандер-Житова (она переехала в Шанхай из Харбина в 1935 году). В этой школе преподавали и упомянутые выше пианист Б. М. Лазарев и музыковед С. С. Аксаков.

Об интересе к русской музыке в Шанхае этого времени свидетельствует и репертуар иностранных музыкантов. В начале 1920-х годов в концертах упомянутого оркестра звучали 5-я и 6-я симфония, а также Первый концерт для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского, «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова, «Мечты» А. Н. Скрябина, увертюра к «Князю Игорю» А. П. Бородина, «Волжская песня» (обработка народной русской песни «Эй, ухнем»)

⁵⁴ Подробнее см.: *Айзенштадт С. А.* Творческая деятельность итальянских музыкантов М. Пачи и А. Фоа в контексте художественной жизни российской эмиграции в Шанхае // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 7. – Ч. II. – С. 13-18.

⁵⁵ *Чжан Цзунхуа, Цзян Яньхун.* Русское дворянство и восточноазиатская культура в Шанхае (1917-1949) // Верхневолжский филологический вестник. – 2020. – № 1 (20). – С. 160.

И. Ф. Стравинского и др. В камерных концертах исполнялась музыка А. А. Алябьева, М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, М. А. Балакирева, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, А. Т. Гречанинова (чаще других – Чайковский).

Среди прибывших в Шанхай русских переселенцев было множество русских преподавателей, дававших частные уроки музыки (в том числе, И. Звягин, Ш. Гельдзенштейн и др.). Но участие русских музыкантов в жизни Шанхая в 1920-х годах проявлялось в большей мере в виде гастролей. С концертами в Шанхае в это время побывали многие выдающиеся русские исполнители. В начале 20-х годов здесь выступали скрипач Яша Хейфец, солистки Мариинского театра сопрано М. Б. Черкасская и Л. Я. Липковская. Концерты с Муниципальным симфоническим оркестром давала пианистка С. Питтард-Садовская.

Шанхай остался одним из главных центров гастрольных выступлений русских музыкантов и в конце 1920-х – 1930-х годах. В феврале 1936 года здесь начался китайский гастрольный тур Федора Ивановича Шаляпина (он оказался последним в жизни великого певца). После Шанхая Шаляпин посетил Харбин, Тяньцзинь и Пекин. Завершились гастроли возвращением в Шанхай.

Первым крупным центром музыкального образования в Шанхае стало музыкальное учреждение, открытое китайцами – *Национальная консерватория музыки*. Как отмечалось выше, попытки открыть высшие музыкальные учебные заведения европейского типа в Китае производились и раньше, в Пекине. Однако именно Национальная консерватория музыки стала первым учебным заведением, которое успешно развивалось и существует до сих пор как Шанхайская консерватория.

Национальная консерватория музыки (далее также – Шанхайская консерватория) была основана Цай Юаньпэем и Сяо Юмэем 27 ноября 1927 года⁵⁶.

⁵⁶ Консерватория несколько раз переименовывалась: Национальная музыкальная школа (1929), Филиал Национальной музыкальной консерватории в Чунцине (1943), Шанхайская национальная музыкальная школа (1945), Шанхайский и Хуадунский филиалы Центральной консерватории (начало 1950-х). Свое нынешнее название она получила в 1956 году.

Основатель Шанхайской консерватории Сяо Юмэй вместе с другими китайскими композиторами этого времени – Чжао Юаньженем, Ли Жуншоуем и другими был первым, кто в 1920-х годах сочинял фортепианную музыку на соединении европейской функциональной гармонии и традиционной китайской пентатонной мелодики. Исследователь Бянь Мэн характеризует их фортепианные пьесы как «простые для исполнения и восприятия», которые можно назвать «детскими»⁵⁷.

Уже в первые годы профессиональной деятельности выдающийся организатор Сяо Юмэй проявил себя как универсальный музыкант: пианист, педагог, композитор, теоретик. При создании Шанхайской консерватории он поставил себе цель собрать в ней талантливых педагогов европейской школы. Создав консерваторию именно в Шанхае, Юмэй поступил «очень разумно», ведь тогда в Шанхае жили многие китайские и иностранные музыканты, «имелся в достатке педагогический персонал, кроме того, там существовал известный симфонический оркестр – первый на Дальнем Востоке»⁵⁸.

Получив европейское образование, Сяо Юмэй был человеком широких взглядов и мудро оценил пользу, которую могли принести китайскому учебному заведению иностранцы и выпускники зарубежных вузов. Многие преподаватели Национальной консерватории музыки были выходцами из России. Особенно заметную роль сыграли они в развитии фортепианной кафедры Шанхайской консерватории.

Одним из самых знаменитых профессоров Шанхайской консерватории стал *Борис Степанович Захаров* (1887–1943). Он был приглашен преподавать по рекомендации упомянутого выше итальянского скрипача и дирижера Арриго Фoa⁵⁹. Захаров получил образование в Петербургской консерватории, где обучался в классе фортепиано с 1908 по 1912 год у выдающегося профессора А. Н. Есиповой. С 1915 по 1921 год он сам стал ее преподавателем. С. С. Прокофьев, с которым

⁵⁷ Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1994. – С. 17.

⁵⁸ Там же. С. 20-21.

⁵⁹ Дирижер был знаком с Захаровым, в частности, благодаря выступлениям пианиста с Шанхайским симфоническим оркестром.

Захаров был в приятельских отношениях в годы учебы в консерватории, посвятил ему «Гавот» op. 12 № 2 (1908).

Захаров постоянно жил в Шанхае с 1920-х годов. Он был активен в Шанхае как концертирующий пианист и как организатор культурно-просветительской деятельности. Он был председателем шанхайского «Общества камерной музыки» и музыкальной секции «Арт-клуба». В концертах Захарова звучала как западноевропейская, так и русская музыка: «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха, произведения Л. ван Бетховена, В. А. Моцарта, Ф. Шопена, Р. Шумана, Э. Грига, К. Дебюсси, М. Равеля, П. И. Чайковского, Ц. А. Кюи, А. С. Аренского, А. Н. Скрябина и др. В 1933 году Захаров первым в Китае исполнил Четвертый концерт для фортепиано с оркестром, op. 40 С. В. Рахманинова.

С 1929 до конца жизни он преподавал в Шанхайской консерватории. По предложению Сяо Юмэя он стал заведующим ее фортепианной кафедрой. Бянь Мэн отмечает, что «благодаря Захарову в китайской педагогике расширился охват классического репертуара и уровень его трудности. Требовательный к себе, Захаров отличался и большой требовательностью к своим ученикам, смело ставил перед ними сложные исполнительские задачи. Это была школа профессионализма»⁶⁰.

Приступая к работе в Шанхайской консерватории Захаров воспринимал идею приобщения китайцев к классической музыке скептически. Это выражается словами Б. С. Захарова, сказанными в ответ на приглашение Сяо Юмэя преподавать им: «Китайские ученики, учащиеся играть на рояле, это все равно, что новорожденные дети, зачем же преподавать им?»⁶¹. Вскоре этот предрассудок в отношении неспособности китайцев понимать и исполнять музыку европейской традиции был преодолен. Большой вклад в это внес сам Захаров. Он воспитал

⁶⁰ Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1994. – С. 23.

⁶¹ Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы. – СПб.: Астерион, 2009. – С. 34.

несколько по-настоящему талантливых китайских пианистов и, по собственным словам, с радостью «признал, что когда-то ошибся в своей оценке»⁶².

В своей педагогической работе Б. С. Захаров руководствовался педагогическими методами А. Н. Есиповой. В целом его методика была традиционной для русских педагогов. Основным материалом для совершенствования техники игры являлись упражнения Ш.-Л. Ганона и этюды К. Черни op. 229 и 740⁶³. Особое внимание уделялось разработке пальцевой техники.

По словам ученицы Захарова У Лэи, он был очень эмоциональным человеком и музыкантом, искренним и непосредственным в общении, в преподавании и в исполнении музыки⁶⁴. Он давал ученикам лаконичные и практичные советы, добиваясь идеальной чистоты и точности в ритме, динамике и аппликатуре. Но показателем профессиональной игры было для него соблюдение темпов.

В отношении к слабым ученикам Захаров был строг и резок. Например, он поставил низкие оценки и оставил на повторный курс младшую сестру ректора консерватории Сяо Ваньсюнь⁶⁵. Вместе с тем, он не был догматичен в своих установках. Это было особенно заметно в связи с применением им в работе с талантливыми учениками метода «скачка», стимулирующего их профессиональный рост. Профессор не боялся задавать ученику сочинения, явно превышающие его возможности. (Это было не принято среди китайских педагогов, которые опасались выйти за рамки официально одобренной программы обучения.) Когда в 1935 году на выпуске из Шанхайской консерватории в классе Захарова Дин Шаньдэ играл Шестую рапсодию Ф. Листа, сложность его программы казалась китайским педагогам невероятной.

⁶² Там же.

⁶³ Характерно, что ежегодный технический зачет по этюдам Ганона, гаммам, двойным нотам, арпеджио и октавам сохранялся в училище при Шанхайской консерватории до 1990-х годов (*Бянь Мэн*. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1994. – С. 24).

⁶⁴ Там же. С. 23.

⁶⁵ *Хуан Пин*. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы. – СПб.: Астерион, 2009. – С. 36.

Кроме Дина Шаньдэ, известными учениками Захарова стали пианисты Ли Сяньминь, У Лэи, Ли Цуйчжэнь и Цю Фушэн. Об уровне исполнительского мастерства двух самых ярких из них – Ли Сяньминь, Дина Шаньдэ – свидетельствует тот факт, что через несколько лет после начала занятий в их репертуар входили 1 часть Концерта для фортепиано с оркестром № 1 e-moll и Скерцо № 1 h-moll Ф. Шопена. А Дин Шаньде стал одним из первых китайских пианистов, выступивших в Шанхае с сольным концертом. Концерт состоялся 11 мая 1935 года в ресторане «Синь я» («Новая Азия»). В его программе были сочинения Бетховена, Вебера, Шопена, Листа, Грига, Дебюсси. Важно, что пианист включил в нее и современную музыку, создававшуюся в Китае: пьесы «Колыбельная песня» и «Флейта пастуха» Хэ Лутина и две пьесы Александра Черепнина⁶⁶.

В итоге, заслугой Захарова явилось то, что «недавно еще отсталый уровень китайского пианизма стал постепенно приближаться к мировым стандартам»⁶⁷. Его деятельность на протяжении почти полутора десятилетий создала направление, которое стали называть «шанхайской школой». Несколько учеников Захарова впоследствии стали выдающимися музыкантами и занимали ведущие позиции в музыкальных учреждениях Китая.

Под руководством Захарова на кафедре фортепиано Шанхайской консерватории преподавали многие русские профессора: С. С. Аксаков, Б. М. Лазарев, Е. М. Левитина, З. А. Прибыткова и другие. Среди названных педагогов особенный след в развитии китайской музыкальной культуры оставили Б. М. Лазарев, З. А. Прибыткова и С. С. Аксаков, на деятельности которых мы остановимся подробнее.

Зоя Аркадьевна Прибыткова (1892–1962) привлекала внимание, прежде всего, как разносторонняя личность, одновременно принадлежавшая музыке и драматическому театру. Она состояла в родстве с С. В. Рахманиновым и А. И. Зилоти (она являлась племянницей обоих и оставила воспоминания о них).

⁶⁶ Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1994. – С. 24.

⁶⁷ Там же.

Прибыткова закончила Петербургскую консерваторию как композитор. У Зилоти она занималась по фортепиано частным образом (например, проходила с ним Концертный парафраз Листа на темы из «Риголетто» Верди, «Музыкальную табакерку» Лядова и др.)⁶⁸. После окончания консерватории она получила образование также на актерском отделении Императорских драматических курсов. Она была лично знакома с В. Э. Мейерхольдом, В. Ф. Комиссаржевской, Ф. И. Шаляпиным и многими другими выдающимися представителями театрального и музыкального мира Петербурга и Москвы.

Живя в Китае (сначала в Харбине, с 1929 по 1947 год – в Шанхае), она работала режиссером, иногда выступала как актриса в драматическом театре, вела педагогическую работу – преподавала фортепиано. Кроме того, в 1940 году на радиостанции «Голос Советского Союза» она была главным редактором музыкального отдела⁶⁹. С 1947 года преподавала в Ташкентской консерватории.

Разнообразная деятельность в театре и на радио не помешала З. А. Прибытковой стать выдающимся фортепианным педагогом. В своем исследовании Цзо Чжэньгуань называет 29 её китайских учеников⁷⁰.

Профессор Шанхайской консерватории по классу фортепиано *Борис Матвеевич Лазарев* (1888–1982) был дальним родственником З. А. Прибытковой, поскольку был женат на ее троюродной сестре Кириене Александровне Зилоти⁷¹. Благодаря этому Лазарев вошел в круг семьи Зилоти, был знаком с С. В. Рахманиновым. Как пианист и клавесинист он принимал участие в концертах, организованных Зилоти.

После окончания Петроградской консерватории в 1916 году, Лазарев переехал в Екатеринбург, где стал директором и преподавателем фортепиано в только что созданной музыкальной школе. По его инициативе в школе были

⁶⁸ *Прибыткова З. А.* Мои воспоминания об А. И. Зилоти // Александр Ильич Зилоти. 1863–1945. Воспоминания и письма / сост. Л. М. Кутателадзе. – Л.: Музгиз, 1963. – С. 415–416.

⁶⁹ *Цзо Чжэньгуань.* Русские музыканты в Китае. – СПб.: Композитор, 2014. – С. 147.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Оба супруга, К. А. Лазарева и Б. М. Лазарев, были соучениками З. А. Прибытковой по Петербургской / Петроградской консерватории.

учреждены классы гармонии и хора, расширялась концертная деятельность педагогов и студентов.

После революции и прихода в Екатеринбург Красной армии, в 1919 году Лазарев эмигрировал через Иркутск и Читу в Харбин. Выше говорилось о его деятельности в Харбине как фортепианного преподавателя – в Первой музыкальной школе (с 1921) и студии «Лотос». Лазарев с супругой в 1926–1927 году переехали из Харбина в Нью-Йорк, где они преподавали в Джульярдской школе по рекомендации А. И. Зилоти⁷².

В начале 1930-х годов Лазарев вернулся в Китай. Он жил в Шанхае и преподавал в школе с 1935 по 1937 год. Позднее в связи с оккупацией Шанхая Японией он жил и преподавал в Чунцине. В 1945 году он вернулся в Шанхай и продолжил работу в Национальной консерватории музыки (Шанхайской консерватории). С 1946 года он совмещал педагогическую деятельность в Шанхае с преподаванием в высших музыкальных учебных заведениях Нанкина и Пекина. В 1948 году он снова эмигрировал в США.

Исследователь жизни и творчества Лазарева Л. О. Горбовец отмечает, что он «культивировал динамически рельефную, интонационно богатую фразировку, любил органые, глубокие, насыщенные обертонами звучности. Особое значение в таком контексте приобретала работа в сфере тембровой многозначности рояля. Звук пианиста не терял красоты и певучести в самых динамически напряженных моментах, его *forte* было всегда благородно, как и самое нежное *pianissimo*»⁷³.

В списке учеников Б. М. Лазарева преобладают китайские имена: Ада Львова, Элеонора Валесби, Дай Пушэн, Ли Хуэйфэнь, Хэ Цзини, Линь Вэньгуй, Чжан Я, Лин Анна, Ван Чуньюань, Лян Сюээр, Хэ Хуэйсянь, Ху Чжэнши, Лян Сюецзи, У Ячжэн, Сунь Дэчжэнь, Пань Мэйбо, Ян Эрцзюань, Чень Чуаньси, Е Шулянь, Чень Чжэнпин, Цю Сюемэй, Чжан Хуэйхуа, Ван Цзяэн, Цао Цзинбин, Лян

⁷² Айзеницадт С. А. Борис Матвеевич Лазарев и музыкальная культура российской эмиграции в Китае // Грамота. – 2015. – № 8 (58). – Ч. 2. – С. 17-18.

⁷³ Горбовец Л. О. Фортепианное исполнительское искусство Екатеринбурга: история и современность: дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск: Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2004. – С. 69.

Пэйвэнь, Дин Синьсянь, Лю Шикунь, Ван Лихуа, Чэн Инчжэнь, Ма Шицюань⁷⁴. Самым знаменитым из них стал Лю Шикунь, лауреат второй премии Первого международного конкурса им. П. И. Чайковского (1958 год).

В истории китайского музыкального образования остались еще несколько имен русских музыкантов, внесших свой вклад в развитие китайской культуры. На кафедре вокала Национальной консерватории музыки преподавал солист Мариинского театра бас *Владимир Григорьевич Шушлин* (1895–1978). Выпускник Санкт-Петербургской консерватории (ученик С. И. Габеля и Н. А. Римского-Корсакова) Шушлин был известным музыкантом, выступал на оперной сцене вместе с С. Я. Лемешевым. В 1924–1930 годах он жил в Харбине, где пел в «Русской опере» и преподавал в харбинской Высшей музыкальной школе им. Глазунова. В 1930 году Шушлин по приглашению Сяо Юмэя приехал в Шанхай и стал профессором Национальной консерватории музыки, где работал на протяжении более 25 лет. Он был сотрудником других учреждений, в частности, служил советником Центральной радиостудии, вел занятия также в собственной частной студии в Шанхае (1941–1945). Шушлин пользовался в Шанхае большим авторитетом и как педагог, и как исполнитель. Он стал одним из первых иностранцев, с успехом интерпретировавшим китайскую музыку. Впоследствии он уехал в Москву и с 1957 по 1974 год преподавал в Московской консерватории.

Неоценимый вклад в развитие китайской композиторской школы и пианизма внес *Александр Николаевич Черепнин* (1899–1977)⁷⁵, которого до сих пор чтят в Китае, исполняя его музыку (в том числе, в монографических, полностью посвященных ему концертах⁷⁶) и изучая его творчество. Его сочинения, как будет сказано в третьей главе, в настоящее время включены в программы китайских консерваторий.

С 1934 года в течение двух лет А. Н. Черепнин курировал работу кафедры композиции в Шанхайской консерватории, став ее почетным профессором. В это

⁷⁴ Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. – СПб.: Композитор, 2014. – С. 146.

⁷⁵ А. Н. Черепнин был сыном известного композитора, педагога и общественного деятеля Николая Николаевича Черепнина (1873–1945).

⁷⁶ Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. – СПб.: Композитор, 2014. – С. 245.

время еще молодой композитор и пианист был уже музыкантом с мировой известностью. Он приехал в Шанхай в апреле 1934 года, первоначально – в рамках гастрольного турне по странам Азии. Но стечение обстоятельств заставило его задержаться в Шанхае надолго.

Первой из причин к тому стал интерес А. Н. Черепнина к китайской музыке. Композитор на несколько лет погрузился в ее изучение. Воздействие китайской культуры заметно в сочинениях Черепнина этого периода. Многие его фортепианные сочинения 1934–1936 годов написаны с использованием пентатоники. К ним относятся «Пентатонная школа игры на фортепиано» (“Piano Method on the Pentatonic Scale”, 1934–1935), три тома инструктивных пьес на основе пентатоники «Обучение игре на фортепиано на основе пентатонной гаммы» (“Étude du piano sur la gamme pentatonique”, op. 51, 1934–1935), Пять концертных этюдов для фортепиано, в том числе, «Театр теней» и «Посвящение Китаю» (“Konzert-Etüden”, op. 52, 1934–1936), сборник «Технические упражнения на основе пентатоники» (“Technische Studien an der fünfstufigen Tonleiter”, op. 53, 1934–1936) и другие. “Piano Method on the Pentatonic Scale” уже в 1935 году был издан в шанхайском издательстве “Shanghai Commercial Press”. Другие упомянутые сочинения впоследствии вышли в крупнейших европейских издательствах “Neugel-Leduc”, “Schott” и “C. F. Peters”.

Трудно переоценить роль русского композитора в распространении интереса к пентатонике и стилистике китайской музыки в целом. Образы китайской культуры присутствовали в произведениях Черепнина и через много лет после отъезда из Китая. Так, в 1945 году он написал «Семь песен на стихи китайских поэтов», op. 71 для сопрано (или тенора) и фортепиано⁷⁷. В 1952 году композитор создал одноактную оперу «Нимфа и пастух», op. 72, сюжет которой был основан на китайской легенде. В 1962 году Черепниным был написан еще один вокальный цикл на слова китайских поэтов “7 Chinese Folk Songs” для баса и сопрано с

⁷⁷ Перевод китайских стихотворений на французский и русский языки для издания в издательстве “M. P. Belaieff” (1956) был сделан им самим.

фортепиано. Он также использовал китайские стихотворения в качестве эпиграфов к своим инструментальным сочинениям.

Деятельность А. Н. Черепнина по развитию китайской музыкальной культуры была многосторонней. Как говорилось выше, он изучал ее и как музыковед. Подробные описания стиля (мелодики, гармонии, формы) и характера исполнения традиционной китайской музыки сохранились в архиве композитора в швейцарском «Фонде Пауля Захера». Его высказывания о музыке Востока публиковались в шанхайской прессе. По словам Черепнина, во времена искусственной городской культуры ему «захотелось найти такое место, где народ все еще пел бы по-своему, внутренним голосом своей души». Он приехал на Дальний Восток «в погоне за своей мечтой», с желанием найти новые импульсы для своего творческого развития⁷⁸.

А. Н. Черепнина огорчало то, что современные китайские композиторы идут по европейскому пути, уделяя мало внимания самобытности своей национальной музыки. По этой причине вместе с директором Национальной музыкальной школы Сяо Юмэем в 1934 году он учредил для китайских композиторов конкурс «Китайское фортепианное творчество». В жюри конкурса, кроме Черепнина и Сяо Юмэя, были инспектор консерватории Хуан Ци, Борис Захаров и Сергей Аксаков. Победителем конкурса стал композитор Хэ Лутин с пьесой «Дудочка пастуха». Вторую премию получили Лао Чжичэн за пьесу «Песня пастушка» и Юй Бяньмин за «Вариацию h-moll». Награды получили также «Прелюдия» Чэнь Тяньхэя, «Колыбельные песни» Цзан Диншана и Хэ Лутина⁷⁹.

Результаты конкурса привели Черепнина к идее издания музыки молодых китайских композиторов. Для этого в 1934 году он учредил издательство “Tcherepnin Collection”. Поскольку в Китае в это время отсутствовала какая-либо база для нотопечатания, процесс гравировки нот происходил в Японии. Издательство существовало 4 года. За это время в нем вышло более 40 сочинений

⁷⁸ Цит. по: *Корабельникова Л. З.* Александр Черепнин: Долгое странствие. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 145.

⁷⁹ *Бянь Мэн.* Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1994. – С. 26.

китайских и японских композиторов. Среди них – музыка авторов, которые были отмечены на конкурсе в Шанхайской консерватории, Хэ Лутина и Лао Чичена. Кроме того, Черепнин пропагандировал их музыку как пианист⁸⁰.

Длительному погружению Александра Черепнина в китайскую культуру способствовало важное обстоятельство его биографии. В Шанхае он встретил свою будущую жену – Ли Сяньминь. Пианистка Ли Сяньминь (1915–1991) была одной из самых талантливых учениц Бориса Захарова. Она закончила Национальную консерваторию музыки в 1935 году. Впоследствии, выйдя замуж за Черепнина, она продолжила профессиональную деятельность в Европе и США.

Большую известность в Шанхае получил русский эмигрант, композитор, дирижер и педагог *Аарон Аширович Авшаломов* (1894 – 1965). Влияние в Китае и популярность Авшаломова, а также постоянное возвращение к китайской тематике в его музыки делают логичным его сопоставление с А. Н. Черепниным.

Авшаломов жил в Китае с 1914 года в разных городах: в Тяньцзине, Пекине, Шанхае, Циндао, Гуанчжоу⁸¹. Живя в Шанхае в 30-х годах, он работал в Шанхайской муниципальной библиотеке, был дирижером Шанхайского симфонического оркестра. В 1947 году Авшаломов переехал в США.

Как и Александр Черепнин, но еще дольше и последовательнее, Авшаломов писал музыку в жанрах европейской традиции (в стиле, сопоставимом с импрессионистами). При этом большинство его сочинений воплощает китайские сюжеты и фольклорную стилистику (в частности, пентатонику и целотоновую гамму). Его произведения – в том числе, крупные – опера «Гуаньинь» («Богиня Милосердия», 1925), балет-пантомима «Душа циня» (1925–1926), симфоническая поэма «Пекинские хутуны» (1931), Концерт для скрипки с оркестром (1937), Первая симфония (1938), музыкальная драма «Великая стена» (1943) и другие – исполнялись в 1920–40-х годах в разных городах Китая. В 1935 году Авшаломов создал Концерт для фортепиано с оркестром g-moll, основанный (как сказано в подзаголовке к названию сочинения) «на китайских темах и ритмах». Одним

⁸⁰ Там же. С. 146.

⁸¹ *Цзо Чжэньгуань*. Русские музыканты в Китае. – СПб.: Композитор, 2014. – С. 218.

из первых он стал сочинять музыку для соло традиционных китайских инструментов пипы и эрху с симфоническим оркестром. После отъезда в США он остался верен китайской теме, о чем свидетельствуют его поздние сочинения – Концерт для флейты с оркестром (1948), опера «Сумерки Янг Гуэйфэй» (1963) и другие.

Авшаломов проявил себя и как музыкальный педагог. Он консультировал молодых музыкантов. Среди тех, кто общался с ним и испытал его влияние были выдающиеся китайские композиторы Сянь Синхай и Хуанг Йижун. Учеником Авшаломова считал себя также будущий ректор Шанхайской консерватории музыковед Цзян Миндунь.

С отъездом из Китая русских педагогов на их место приходили талантливые китайские ученики, в разных городах Китая создавались новые учебные заведения. Этот процесс в первой половине 1940-х годов объяснялся стремлением китайцев поселиться за пределами оккупированной японцами территории. Так, в январе 1943 года студия для подготовки музыкальных кадров Центрального учебного корпуса в городе Чунцин (который выполнял функции временной столицы Китая) была принята Министерством образования и стала филиалом Национальной музыкальной консерватории. Среди ее педагогов были пианисты Ли Хуэйфан, Фань Цзисэн, Хун Далинь, Ян Тили.

Новой тенденцией, характерной для второй половины 1940-х годов, стало стремление к доступности музыкального образования. Так, в 1946 году в Шанхае была создана Народная консерватория, в которой взрослые люди обучались в свободное от работы время. Преподавание в ней велось, в том числе, и на фортепиано. По сведениям Бянь Мэн, подобную консерваторию в 1947 году открыли также в городе Сянгане (Гонконге)⁸².

Таким образом, в 1920–40-е годы была заложена основа профессионального музыкального образования в Китае. В этом процессе значительную роль сыграли русские педагоги, эмигрировавшие в Китай в конце 1910-х – 1920-х годах. В

⁸² Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1994. – С. 33-34.

большинстве основанных ими учебных заведений велось преподавание фортепиано. Среди их учеников преобладали представители русской диаспоры, однако в 1940-е годы эта тенденция стала меняться. В это время в русские музыкальные школы начали поступать китайцы, некоторые из которых (например, ученица В. Л. Гершгориной Чжэн Шусин) впоследствии добились больших успехов, стали известными исполнителями и педагогами.

Центром музыкального образования европейского типа в это время стал Шанхай, где по инициативе Цай Юаньпэя и Сяо Юмэя были сосредоточены лучшие музыкально-педагогические силы Китая того времени. Среди приглашенных ими педагогов примерно половину составляли русские эмигранты, в том числе, приобретшие известность и авторитет Б. С. Захаров и Б. М. Лазарев. Но важно было также присутствие русских музыкантов буквально во всех городах Китая: Харбине, Пекине, Шанхае, Чунцине, Ухане, Гуанчжоу и других.

Развиваясь сначала в пределах диаспоры, русская музыкальная культура стала одной из основ для формирования китайской исполнительской школы в академической музыке европейского образца. Продолжению этой тенденции в новых социально-политических условиях способствовало провозглашение Китайской народной республики Мао Цзэдуном 1 октября 1949 года.

Глава II.

Участие русских музыкантов в становлении музыкального образования Китайской народной республики: 1949–1966 годы

2.1. Становление высшего музыкального образования в КНР

Новые исторические обстоятельства – союзничество в войне и сходство политического строя – стали основой для тесных взаимоотношений СССР и Китая в области культурного сотрудничества. Основанием для его развития стал подписанный в Москве 14 февраля 1950 года «Договор о дружбе, союзе и взаимной помощи» СССР и КНР и множество соглашений между двумя странами. Эти документы явились одним из главных условий строительства социализма в Китае⁸³.

Несмотря на политические и экономические проблемы, сохранявшиеся еще в течение нескольких лет, большое внимание в КНР уделялось развитию культуры. Правительство Китая (подобно советскому правительству) особенное значение придавало массовым формам музицирования. Именно они – прежде всего хоровое пение – освещались в первую очередь в большинстве обзоров музыкальной жизни Китая. Так, по данным на 1950 год в Шанхае проводился городской конкурс хоровых ансамблей, участие в котором приняло 213 коллективов. На конкурсе самодеятельных хоров там же в 1951 году выступило уже 417 хоров. В 1951 году в Северо-Восточном Китае насчитывалось 2193 хоровых коллектива, 85 оркестров, 55 ансамблей народной музыки (профессиональных и самодеятельных)⁸⁴. В Тяньцзине в 1952 году было 119 самодеятельных хоровых коллективов и 86 музыкальных кружков. Хоровое пение культивировалось и во всех подразделениях Народно-освободительной армии.

Подобно тому, как это было в первые годы существования Советского Союза, наиболее востребованным жанром первых лет после образования КНР стала массовая песня. Ее распространение было связано не только с потребностями

⁸³ См: Новейшая история Китая. 1917-1970 гг. / редколл.: Г. В. Астафьев, В. Н. Никифоров, М. И. Сладковский. – М.: Мысль, 1972. – С. 258-259.

⁸⁴ Лю Юн-Ан. Музыкальная жизнь Нового Китая (Обзор китайского музыкального журнала «Жэньминьиньбэ») // Советская музыка. – 1951. – № 10. – С. 127.

музыкальной пропаганды, но в большей степени с традициями китайской музыки. По словам китайского корреспондента журнала «Советская музыка» Лю Юн-Ана, «после победы революции в Китае интерес к музыке, особенно к вокальной, возрос чрезвычайно. <...> В Шанхае к первой годовщине образования Китайской Народной Республики было создано свыше 240 новых хоров, в которых приняли участие многие тысячи мужчин и женщин. В отдельных случаях число участников массовых хоровых коллективов на народных празднествах достигает 10000 человек»⁸⁵.

Вокальная музыка в виде массовых песен преобладала в творчестве китайских композиторов конца 1940-х – 50-х годов, в том числе, Хэ Лутина, Люй Цзи, Чжан Лу и многих других. В Китае первой половины 1950-х годов выходило множество периодических музыкальных изданий и сборников, посвященных массовой музыкальной культуре («Массовая музыка», «Избранные песни Северо-Восточного Китая», «Песни Народно-освободительной армии» и т. д.).

Культивируя жанр массовой песни, китайские композиторы прямо ориентировались на традиции развития этого жанра в СССР. Об этом красноречиво говорит заголовок и содержание статьи музыковеда и композитора Чжао Фына «Учимся на опыте советских музыкантов» (1952). Автор статьи констатирует: «Еще в самом начале войны против японских захватчиков, когда китайский народ вел тяжелую борьбу за спасение нации, такие замечательные песни, как “Песня о Родине” и “Марш веселых ребят” И. Дунаевского, воодушевляли нас, вселяли в нас уверенность в победе. Эта полнокровная, национальная по стилю музыка служила китайским композиторам драгоценным образцом. Произведения многих китайских композиторов создавались под влиянием советской массовой песни. Достаточно вспомнить хотя бы широко известную песню Сянь Синхая “В горах Тайхана”»⁸⁶. Песни Дунаевского были в Китае очень «так же популярны, как и лучшие массовые

⁸⁵ Лю Юн-Ан. Музыкальная жизнь Нового Китая (Обзор китайского музыкального журнала «Жэньминьбэнь») // Советская музыка. – 1951. – № 10. – С. 94.

⁸⁶ Сянь Синхай с 1940 по 1945 год жил в СССР. Его песня «В горах Тайхана» (在太行山上), до сих пор популярная в Китае, действительно стилистически близка советским массовым песням. См.: Чжао Фын. Учимся на опыте советских музыкантов (Письмо из Китая) // Советская музыка. – 1952. – № 3. – С. 97.

песни китайских композиторов»⁸⁷. Показателем невероятной популярности советских песен в Китае было распространение пластинок с их записями. За полгода в 1952 году тираж таких пластинок, проданных в пекинском магазине «Интернациональная книга», достиг 600000 экземпляров⁸⁸.

В китайском музыкальном образовании 1950-х годов, как и в культуре в целом, на первом месте была массовость, стремление к широкому распространению музыки в разных слоях общества. Этому способствовали студенты музыкальных вузов, в практику которых входила просветительская деятельность среди самых бедных слоев населения КНР. Например, пианистка Ни Хунцин (в начале 1950-х годов – студентка Шанхайской консерватории) в интервью автору диссертации вспоминала о том, как проводила социальную работу в школе для безработных, а во время каникул «помогала правительству», разучивая с безработными различные песни⁸⁹.

С целью распространения искусства в массах создавались многочисленные краткосрочные курсы для подготовки музыкальных работников, а также самодеятельные коллективы. Упомянутые курсы были организованы в Пекине, Тяньцзине, Шанхае, Шэньяне, Нанкине, Харбине, Кантоне, Чунцине, Дихуа и других городах. В Шэньяне, Чэнду, Сиане и Ухане были открыты новые музыкальные школы. При педагогических институтах в разных городах Китая было образовано более десяти музыкальных факультетов для подготовки учителей пения в начальных и средних школах. В Шанхае в 1959 году была открыта также Рабочая консерватория. По словам современного исследователя китайской педагогики и культуры Ван Тона, в первые годы своего существования министерство образования КНР «четко определило, что успехи в трех дисциплинах в области музыки, спорта и изобразительного искусства являются основой для развития учащихся во всех областях»⁹⁰.

⁸⁷ Н. Т. Делегация молодежи Китайской Народной Республики в Центральном доме композиторов // Советская музыка. – 1949. – № 11. – С. 99.

⁸⁸ Зарубежная хроника. Советская музыка в Китае // Советская музыка. – 1952. – № 4. – С. 117.

⁸⁹ Интервью автора диссертации с Ни Хунцин (26 и 31 июля 2019 г.). См. Приложение 1, с. 275.

⁹⁰ Ван Тон. Сравнение музыкального образования в Китае и России // Педагогический временник “Дай Цзун”. – 2011. – № 15 (4). – С. 85.

Названные китайские институты были аналогичны рабфакам (рабочим факультетам), организованными при российских (советских) вузах после революции 1917 года. Рабфаки существовали в РСФСР, в позднее в СССР с 1919 по начало 1940-х годов. Их аудиторию составляли представители рабочих и крестьян, как правило, окончившие лишь начальную школу. Рабфаки давали возможность в ускоренной форме получить высшее образование большой массе студентов, а вечерняя форма обучения позволяла посещать занятия без отрыва от работы. Студенты рабфаков обучались по сокращенной (упрощенной) программе, прохождение которой занимало от одного до четырех лет. Часть из выпускников рабфаков впоследствии продолжала обучение в вузах соответствующего профиля, однако многие сразу приступали к работе с широкими массами населения. Самый крупный из музыкальных рабфаков действовал в Московской консерватории на протяжении восьми лет – с 1923 по 1935 год⁹¹.

Одним из прообразов для формирующейся в 1950-х годах системы китайского музыкального образования был советский Проколл. Проколл (Производственный коллектив) активно действовал в Московской консерватории с середины до конца 1920-х годов. Выполнение его главной задачи – «создание художественной музыкальной литературы, проникнутой идеями советской революционной общественности» – реализовалось в создании массовой песни и хоровой музыки на тексты современной политической тематики⁹².

Поскольку в формировании китайской системы музыкального образования и просвещения с самого начала участвовали советские специалисты, преемственность культурной политики Китая по отношению к советской была очевидной. О целенаправленной деятельности властей КНР в отношении музыкального развития широкой аудитории китайцев свидетельствуют приведенные выше цифры участников массовых музыкальных мероприятий.

⁹¹ Первоначально он существовал как отделение Единого художественного рабфака при Высших художественно-технических мастерских (*Келдыш Ю. В.* 100 лет Московской консерватории. Краткий исторический очерк. – М.: Музыка, 1966. – С. 106). См. также: Рабочий факультет // URL: http://www.mosconsrv.ru/ru/event_p.aspx?id=130090 (дата обращения: 12.08.2024).

⁹² *Келдыш Ю. В.* 100 лет Московской консерватории. Краткий исторический очерк. – М.: Музыка, 1966. – С. 120–121.

Вместе с тем, высшее музыкальное образование получали чаще выходцы из среднего класса, интеллигентных семей – дети преподавателей, музыкантов, служащих. Об этом говорят, например, рассмотренные ниже личные дела студентов, посланных правительством КНР для обучения в Московской консерватории в 1950–1960-х годах.

Одним из главных проявлений заботы коммунистического правительства Китая о повышении культурного уровня населения было расширение инфраструктуры в области высшего музыкального образования. Поддерживая существующую с 1920-х годов Шанхайскую консерваторию, правительство Китая инициировало в 1949-1950-х годах создание целого ряда новых консерваторий. Первой из них стала Центральная консерватория в Тяньцзине (1949)⁹³. Ее возглавлял известный композитор и скрипач Ма Сыцун (1912–1987). Первоначальная структура и отбор студентов для Центральной консерватории отражали актуальную для первых лет существования КНР идею популяризации музыкального искусства среди широких масс населения.

Подробное описание структуры вуза оставил побывавший в Тяньцзине в 1950-м году советский хоровой дирижер, композитор и педагог А. И. Анисимов. Он характеризовал новый вуз так: консерватория «организована всего несколько месяцев назад. Студенты – талантливые юноши и девушки из рабочих и крестьян, собранные из разных концов страны. Тянь-Цзинская консерватория [Центральная консерватория в Тяньцзине] – своеобразный учебный комбинат, состоящий из четырех больших отделений: первое – основное отделение (собственно консерватория) со всеми специальностями обычных консерваторий (кроме дирижерского факультета), второе – подготовительное детское отделение, только с инструментальными специальностями, третье – отделение переподготовки и повышения квалификации уже работающих опытных музыкантов и, наконец,

⁹³ Она была образована в результате слияния нескольких музыкальных заведений Китая: музыкального факультета Государственной школы искусств Бэйпина (Пекин), основанного в 1918 году; музыкального факультета Художественного института имени Лу Синя в городе Яньань (год основания – 1938); Государственной музыкальной консерватории Цинмугуань в Чунцине, созданной в 1940-м; музыкального факультета Северо-Китайского университета (Пекин, год основания – 1948) и др.

четвертое отделение – это, по существу, агитационно-пропагандистский концертно-исполнительский коллектив»⁹⁴.

Из характеристики первоначальной структуры Центральной консерватории, данной А. И. Анисимовым, заметно некоторое сходство с Московской консерваторией начала 1930-х годов. В это время в Высшей музыкальной школе им. Ф. Кона (так тогда называлась Московская консерватория) был введен «комплексно-бригадный» метод обучения.

Курсовые бригады из студентов разных специальностей образовывали музыкальные коллективы, которые обеспечивали концертную деятельность на предприятиях (в рабочих клубах, заводах, колхозах). В Московской консерватории такая система организации музыкального образования существовала недолго, менее полутора лет (1930–1932). Однако традиция концертов-лекций при участии студентов, аспирантов и педагогов оказалась очень устойчивой. В это время ее факультеты и отделения были переформированы в курсовые бригады, основной задачей которых стало культурное обслуживание рабочих и крестьян. Каждая бригада была прикреплена к какому-либо предприятию (заводу, фабрике, колхозу, рабочему клубу и др.), где регулярно выступала⁹⁵. И хотя структура факультетов МГК вскоре была восстановлена, выступления концертных бригад из студентов, аспирантов и педагогов продолжались до 1980-х годов. Подобные бригады существовали во всех советских консерваториях, а география их выступлений охватывала всю территорию СССР вплоть до Камчатки, Тюмени и др.⁹⁶. В Московской консерватории такая культурно-просветительская работа (в частности, в форме воскресных общедоступных концертов) продолжается до сих пор.

Впоследствии, в 1958 году на основе педагогического состава Центральной консерватории в Тяньцзине была сформирована Центральная консерватория в

⁹⁴ Анисимов А. Поездка в Китайскую народную республику // Советская музыка. – 1950. – № 8. – С. 94.

⁹⁵ Келдыш Ю. В. 100 лет Московской консерватории. Краткий исторический очерк. – М.: Музыка, 1966. – С. 129.

⁹⁶ Московская консерватория: 1866–1966 / редколлегия: Гинзбург Л. С., Кандинский А. И., Николаев А. А., Протопопов В. В., Туманина И. В. – М.: Музыка, 1966. – С. 396; Новосибирская консерватория: 50 лет. Энциклопедический словарь / науч. ред. Б. А. Шиндин. – Новосибирск, 2006. – С. 180.

Пекине⁹⁷. В 1958 году была создана и новая Тяньцзиньская консерватория (с обновленным составом педагогов). В 1950–60-е годы открылись еще несколько консерваторий: Уханьская (1953), имени Синхая (Гуанчжоу, 1957) и Китайская (Пекин, 1964).

Одним из центров музыкального (особенно фортепианного) образования в Китае на протяжении 1950-х – начала 60-х годов продолжала быть Шанхайская консерватория. В начале 1950-х годов она сменила прежний статус «национальной музыкальной школы» на «филиал национальной музыкальной консерватории». С этого времени ее директором стал упоминавшийся выше композитор Хэ Лутин (1903–1999). Именно из Шанхайской консерватории была отобрана примерно половина студентов-китайцев, которые приезжали для завершения своего образования в Московскую консерваторию в 1950-х годах. Выпускники и студенты других средних и высших музыкальных учебных заведений Китая учились в СССР реже. Среди вузов, чьи студенты проходили конкурс на учебу в СССР, были также Центральная консерватория в Тяньцзине, Сычуаньский музыкальный институт, Шаньдунский университет, средние специальные музыкальные заведения Китая – училище при Центральной консерватории в Пекине, музыкальная школа «Юйцай» в Чунцине.

Ведущее значение Шанхайской консерватории среди других китайских вузов 1950-х годов подтверждается корреспонденциями русских музыкантов, побывавших в это время в Китае. Так, М. С. Друскин констатировал, что «по сравнению с Тяньцзиньской, Шанхайская консерватория обладает бóльшим опытом, что не удивительно, так как она существует около двадцати лет. И самый размах ее работы шире: так, Центральная консерватория имеет [в Тяньцзине] имеет двести студентов и двести обучающихся в училище, а в Шанхайской – в вузе и в училище – около шестисот студентов. Помимо того, в пяти районах Шанхая под

⁹⁷ Задержка переезда главного музыкального вуза КНР в Пекин возникла в связи с большим и продолжительным строительством новых корпусов Центральной консерватории Пекина. Об этом в корреспонденции из Китая сообщал советский музыковед М. С. Друскин (*Друскин М. С. В Китае // Советская музыка. – 1957. – № 10. – С. 126*).

наблюдением консерватории и при участии ее педагогов работают музыкальные школы»⁹⁸.

Привычным для студентов Шанхайской консерватории 1950-х годов было посвящать много времени популяризации музыки. Они работали в школах, руководили самодеятельными хорами, выступали в городских садах и парках. В каникулярное время вместе с педагогами они приезжали в деревни, где участвовали в хозяйственных работах и вели культурно-массовую работу: организовывали хоры, обучали крестьян нотной грамоте и т. д. Активные занятия китайских студентов просветительской деятельностью вызывают прямые ассоциации с концертной и производственной практикой их советских сверстников.

Во второй половине 1950-х годов наряду с Шанхайской консерваторией лидерство в музыкальном образовании КНР получила новая, но быстро развивающаяся при поддержке правительства Центральная консерватория в Пекине. Две эти консерватории явились центрами, сконцентрировавшими лучшие музыкальные силы страны. Так, обновленный это время фортепианный факультет Шанхайской консерватории объединил кафедру фортепиано «бывшего шанхайского государственного музыкального училища, фортепианные классы Фуцзяньского государственного музыкального училища, музыкальный факультет Цзинлинского (Нанкинского) женского университета, музыкальный факультет педагогического института Восточного Китая»⁹⁹.

Центральная консерватория сначала находилась в Тяньцзине и переехала в Пекин после 1958 года. Базой для ее создания явились преподаватели «Нанкинской государственной консерватории, музыкального факультета Пекинского государственного художественного института, музыкального факультета Янькинского (Пекинского) университета, музыкального факультета института культуры и искусств имени Лу Синя, музыкального факультета Северо-китайского университета, консерватории в г. Сянгане»¹⁰⁰.

⁹⁸ Там же. С.128.

⁹⁹ *Бянь Мэн*. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1994. – С. 39.

¹⁰⁰ Там же.

Как уже говорилось, система высшего музыкального образования КНР изначально строилась по советской модели. Для ее изучения в мае 1954 года Московскую консерваторию посетили председатель Всекитайской ассоциации музыкальных работников, заместитель директора Центральной консерватории в Тяньцзине композитор Люй Цзи и музыковед Чжан Хундао. Первый из них опубликовал в журнале «Советская музыка» обзор музыкальной жизни КНР, завершая его словами: «Становление и развитие современного китайского музыкального искусства происходит под благотворным воздействием советской музыки»¹⁰¹.

В еще большей мере тезис Люй Цзи подтверждает сравнение организации музыкального образования СССР и КНР 1950-х годов. Первая аналогия между российским и китайским музыкальным образованием возникает в связи с принятой в СССР и распространившейся через его влияние в Китае системе непрерывного музыкального образования по схеме: музыкальная школа – музыкальное училище – вуз. Варианты такого многоступенного образования, сосредоточенного в разных отделах одного учебного заведения, вводились в новых консерваториях КНР с момента их основания.

В первые месяцы после революции 1949 года наряду с Центральной консерваторией («основным отделением») в Тяньцзине существовали детское подготовительное отделение и отделение переподготовки и повышения квалификации. Через несколько лет система образования в китайских консерваториях стала еще больше приближенной к советской модели. Так, уже в начале 1950-х годов при Шанхайской и Пекинской Центральной консерваториях функционировали специальные отделения, в которых учились дети до поступления на основной курс. Разделение процесса обучения в них на уровни было сделано по модели советских консерваторий Москвы и Ленинграда (Санкт-Петербурга).

Советские консерватории можно воспринимать как очевидную модель и для формирования факультетов китайских музыкальных вузов. Так, в 1957 году в Шанхайской консерватории было шесть факультетов: композиторский, вокальный,

¹⁰¹ Лю Цзи. Музыкальная культура Нового Китая // Советская музыка. – 1954. – № 4. – С. 130.

фортепианный, оркестровый, дирижерский (симфонический и хоровой) и факультет народной музыки. (На композиторском факультете учились как собственно композиторы, так и музыковеды: сначала совместно (три года), а затем два года по различным учебным программам¹⁰².) За исключением факультета народной музыки такая структура соответствовала составу факультетов Московской консерватории.

Глубокую связь китайской музыкальной педагогики и науки с советской демонстрирует целенаправленное создание корпуса переводов русскоязычной музыковедческой литературы на китайский язык. Перевод на китайский основополагающих трудов по методике, теории исполнительского искусства, истории и теории музыки и др. стал одним из приоритетных направлений в деятельности китайских музыкальных вузов. Специальные отделы перевода были организованы в Центральной консерватории Пекина (март 1953) и в Шанхайской консерватории. Книги для перевода выбирались, в том числе, для удобства работы советских специалистов, преподававших в китайских вузах. Среди переводов в 1950-х годов были «Элементарная теория музыки» И. В. Способина, «История западноевропейской музыки до 1789 года» Т. Н. Ливановой, «История русской музыки» (т. 2 и 3) под редакцией Н. В. Туманиной и др. В 1954 году «Новое музыкальное издательство» выпустило в переводах на китайский язык «Летопись моей музыкальной жизни» и «Учебник гармонии» Н. А. Римского-Корсакова. Тогда же «Новое музыкальное издательство» издало сборник переводов статей выдающихся советских музыкантов и музыковедов, Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, Д. Б. Кабалевского, О. В. Тактакишвили, В. П. Соловьева-Седова, И. В. Нестьева, С. С. Скребкова и др.

Облегченной формой сообщения китайским читателям содержания теоретических работ русских музыкантов было их реферирование в музыкальной периодической печати. Например, в журнале «Народная музыка» (1956) было

¹⁰² Друскин М. С. В Китае // Советская музыка. – 1957. – № 10. – С. 128.

сделано подробное изложение упомянутого учебника гармонии Н. А. Римского-Корсакова в переводе Лю Ле-у¹⁰³.

Если в предыдущий период развития музыкального образования в Китае русское влияние было связано с отдельными личностями и их инициативой, то в этот период музыкальное образование внедрялось централизованно, на государственном уровне. В 1920–40-х годах приобщение китайцев к европейской музыкальной культуре проходило довольно медленно и постепенно. В 1950-х же годах колоссальные изменения достигались буквально за несколько лет.

2.2. Сотрудничество китайских и советских музыкантов-педагогов в первые годы существования КНР

Налаживание сотрудничества между советскими и китайскими музыкантами началось еще до официального провозглашения КНР. Одним из первых документов, свидетельствующих о стремлении китайцев установить связь с коллегами в СССР, явилось письмо работников Китайской филармонии в Чунцине, направленное в Москву 4 августа 1940 года. Филармония в Чунцине к этому времени существовала несколько месяцев. Характеризуя условия своей работы и жизни, китайские музыканты просили советских коллег о помощи – присылке музыкальных журналов и других печатных материалов (книг, нот и т. д.): «До войны музыка в Китае представляла собой нераспустившийся цветок, на который не обращали внимания. <...> [Во время войны] с помощью музыки и песни они [музыканты] разоблачали зверства врага, воодушевляли массы на борьбу. Они исходили пешком сотни верст, записывая новые песни, которые разучивали с народом»¹⁰⁴. Далее речь шла о широком распространении песен в городах и селах Китая и о трудностях развития других жанров, особенно инструментальной музыки.

Провозглашение КНР дало импульс к активному взаимодействию китайских и советских музыкантов. 17 сентября 1949 года в Москву прибыла делегация

¹⁰³ Пасенчук В. По страницам зарубежных журналов [«Народная музыка»] // Советская музыка. – 1956. – № 6. – С. 152.

¹⁰⁴ Открытое письмо работников Китайской филармонии – советским музыкантам // Советская музыка. – 1941. – № 2. – С. 99.

китайских композиторов. С ее членами, Чжао Фыном, Цюй Вэйем и Ма Ке, встретился генеральный секретарь Союза советских композиторов Т. Н. Хренников. Китайским гостям, прибывшим в Москву в качестве официальных представителей Объединенного комитета организации китайских музыкантов и Китайского союза композиторов, были вручены сборники песен советских композиторов и музыкально-педагогическая литература, пользующаяся большим спросом в Китае.

В конце апреля – мае 1950-го года в Китае побывала ответная молодежная делегация из СССР, в том числе – группа молодых советских артистов¹⁰⁵. Среди них был студент Московской консерватории, ученик Д. Ф. Ойстраха В. А. Пикайзен и пианист (впоследствии известный концертмейстер) А. П. Ерохин. Делегация посетила Пекин, Тяньцзинь и Аньшань, в каждом из городов давая концерты и устраивая дружеские встречи с китайцами.

Такие контакты на высоком уровне были в 1950-х годах регулярными. В Китае побывали композиторы Д. Б. Кабалевский, М. И. Чулаки, Б. А. Арапов, Э. М. Мирзоян, музыковеды М. С. Друскин, В. Ф. Кухарский, хоровой дирижер А. И. Анисимов, скрипач С. М. Микитянский, оперные певцы Б. Р. Гмыря, Г. В. Олейниченко и др.¹⁰⁶ В 1957 году Китай посетил С. Т. Рихтер. В начале 1960-х годов в зале Национального дворца в Пекине выступал В. К. Мержанов. Ранее заведующий кафедрой фортепианного факультета Центральной консерватории в Пекине Ду Тайханг вспоминал о том, что поездки Мержанова в Китай в 1950-х годах были неоднократными, причем он не только концертировал, но и преподавал¹⁰⁷. В беседе с автором диссертации В. К. Мержанов сказал: «Вообще Китай сейчас – это очень перспективная страна. Это все знают, об этом все говорят. В Китае есть народная музыка. <...> В Китае есть композиторы, для которых народная музыка является источником. Это современная перспектива»¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Анисимов А. Поездка в Китайскую народную республику // Советская музыка. – 1950. – № 8. – С. 91.

¹⁰⁶ См.: Пасечник В. По страницам зарубежных журналов [«Народная музыка»] // Советская музыка. – 1956. – № 6. – С. 152; Чулаки М. И. В Новом Китае // Советская музыка. – 1953. – № 6. – С. 95-104.

¹⁰⁷ 杜泰航. 伟大的心灵独具一格的教学 — 向前苏联钢琴教育家维克多·麦沙诺夫学琴之心得[J]. 钢琴艺术, 1997, 1: 15. [Ду Тайханг. Большое сердце и уникальное преподавание – опыт педагога по фортепиано из бывшего СССР Виктора Мержанова // Фортепианное искусство. – 1997. – № 1. – С. 15.]

¹⁰⁸ Интервью автора диссертации с В. К. Мержановым (2 июня 2010 г.). См. Приложение 1, с. 188.

Фрагменты воспоминаний Ду Тайханга говорят о впечатлении, произведенном на В. К. Мержанова музыкой, природой и культурой Китая. В частности, Тайханг вспоминал слова Мержанова о фортепианной пьесе «Осенняя луна над тихим озером» (речь идет о первой половине 1990-х годов, когда Ду Тайханг учился у Мержанова): «После того, как я сыграл, – говорит китайский пианист, – он долго смотрел на меня, не говоря ни слова (слезы блестели у него на глазах), а затем сказал: “Пожалуйста, сделайте мне побыстрее ксерокс этой пьесы. Вы знаете, я был на озере Сиху, и у меня все еще висит дома китайская картина с изображением этого озера. Когда я был на озере Сиху, я сидел за деревянным столом с чашкой лонцзинского чая и видел, как красивая девушка плыла по озеру на лодке с веслами». «Теплые воспоминания всемирно известного фортепианного педагога вдруг заставили меня почувствовать мою любовь и гордость за свою Родину», – писал Ду Тайханг¹⁰⁹.

Настоящей просветительской акцией стали гастролы в Китае Государственного симфонического оркестра Союза ССР во главе с дирижером Н. П. Аносовым, длившиеся больше месяца – с 15 мая по 24 июня 1958 года. За это время оркестр дал 30 концертов в Пекине, Шанхае, Ханчжоу, Тяньцзине и Харбине. Торжественным финалом гастролей стали два концерта в Пекине и Шанхае. На концерте в пекинском Дворце Спорта в Пекине совместными усилиями двух оркестров – Государственного симфонического оркестра Союза ССР и китайского Центрального Военного оркестра) и четырех дирижеров Н. П. Аносова, К. К. Иванова, Ли Дэлуня, ученика Аносова, и Чжан Нинхе была исполнена увертюра «1812 год» П. И. Чайковского. В Шанхае на Площади Культуры вместе выступили три оркестра (вместе с советским – Шанхайский симфонический оркестр и Духовой оркестр профсоюзов) под управлением шести дирижеров – Н. П. Аносова, К. К. Иванова, С. Г. Деличиева¹¹⁰, Хуан Ицзюна, Чена Цуанси и Ли Хунена.

¹⁰⁹ 杜泰航.伟大的心灵独具一格的教学 — 向前苏联钢琴教育家维克·多·麦沙诺夫学琴之心得[J].钢琴艺术,1997,1:16. [Ду Тайханг. Большое сердце и уникальное преподавание – опыт педагога по фортепиано из бывшего СССР Виктора Мержанова // Фортепианное искусство. – 1997. – № 1. – С. 16.]

¹¹⁰ Дирижер Сергей Гаврилович Деличиев (1903–1981), выпускник Московской консерватории по классам фортепиано и дирижирования, в это время был педагогом Шанхайской консерватории.

Программы концертов включали более десяти крупных произведений русских композиторов, в том числе, 5 и 6 симфонии, «Франческу да Римини» и Концерт для скрипки с оркестром Чайковского. Заметный акцент в них был сделан на современной русской музыке, – сочинениях С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, Т. Н. Хренникова, Д. Б. Кабалевского. Дружбу двух народов символизировало включение в репертуар оркестра нескольких оркестровых миниатюр современных китайских композиторов – Ма Сыцуна, Хэ Лутина. В статье, написанной после поездки в Китай, Аносов свидетельствовал об особенном успехе у китайской публики новинки советской музыки – Одиннадцатой симфонии («1905 год») (1957) Д. Д. Шостаковича. Одной из причин успеха симфонии Шостаковича у китайцев было включение в нее цитат из революционных песен, которые были у них на слуху. По словам Аносова, «русские революционные песни широко известны и популярны в Китае. Это обстоятельство, несомненно, способствовало огромному успеху Симфонии»¹¹¹.

При преобладающем позитивном настрое, при очевидном желании поощрить активные усилия китайцев в развитии музыкальной культуры, выдающиеся русские музыканты и педагоги не могли не отмечать ее относительно слабого развития именно в области академического творчества и исполнительского искусства европейского типа. С восхищенными отзывами традиционным китайским искусством, массовым музыкальным воспитанием, быстрым развитием музыкальной педагогики соседствуют высказывания о наивности, относительной простоте творчества китайцев в жанрах европейской музыки. Такое отношение чувствуется, например, в официальном отчете о посещении Китая, написанном Друскиным. Он описывает студенческий концерт в Центральной консерватории Тяньцзиня: «Учащиеся исполнили произведения педагогов своей консерватории. Пусть эти пьесы не всегда художественно полноценны <...>, но какую хорошую инициативу проявляют китайские композиторы, обогащая педагогический репертуар национальными произведениями!»¹¹².

¹¹¹ В Одиннадцатой симфонии Шостакович цитирует несколько песен, в том числе, знаменитые «Славное море, священный Байкал» и «Смело, товарищи, в ногу».

¹¹² Друскин М. С. В Китае // Советская музыка. – 1957. – № 10. – С. 128.

В СССР было опубликовано множество отзывов советских музыкантов о поездках в Китай. Одной из первых и самых крупных таких публикаций стала книга Г. М. Шнеерсона «Музыкальная культура Китая» (Москва, 1952), а в 1958 году под его редакцией вышел сборник «О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов». Но большинство русских музыкантов оформляли свои впечатления о Китае и его музыкальной культуре в виде статей, выходивших в советской периодической печати. Известны публикации А. И. Анисимова, Н. А. Аносова, С. Г. Деличиева, М. С. Друскина, Д. Б. Кабалевского, Т. П. Кравченко и т. д.

К середине 1950-х годов китайские музыканты (главным образом, композиторы и общественные деятели) все чаще посещали СССР. Среди них были упомянутые выше Ма Сыцун, Хэ Лутин, Цюй Сисян, Хэ Шидэ и другие. В симфонических концертах в СССР 1950-х годов исполнялись сочинения Сянь Синхая, Ма Сычуна, Хэ Лутина, Цюй Сисяна, Ма Кэ. Значимым фактом стала постановка китайской оперы «Седая девушка» в Ташкентском театре музыкальной драмы и комедии имени Мукими в 1953 году.

Важную роль в сотрудничестве с СССР играли Центральное общество советско-китайской дружбы, Всекитайское Общество культурной связи с СССР, Всекитайская ассоциация музыкальных деятелей, Всекитайское радио, а с советской стороны – Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС) и Союз Советских композиторов. С июня 1951 года Всекитайское радиовещание систематически (четыре раза в месяц) проводило циклы передач, посвященных творчеству русских композиторов (в 1951–1952 в них звучала музыка Глинки, Даргомыжского, Балакирева, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова и др.).

Естественное отставание в области академической музыкальной культуры быстро преодолевалось китайцами на протяжении полутора десятилетий с 1950 по 1965 год. Качественный скачок в развитии, в частности, фортепианного исполнительства был сделан во многом за счет их обучения у европейских педагогов.

Одним из главных шагов правительства стало приглашение в Китай педагогов из зарубежных стран, главным образом, стран социалистического лагеря, – Польши, Чехословакии, ГДР, Румынии. Но большинство преподавателей приезжало из СССР. Иностранные педагоги работали в двух консерваториях, ставших образовательными музыкальными центрами – Шанхайской и Центральной в Пекине (в том числе, и в Тяньцзине, где она временно размещалась в 1950-х годах)¹¹³. В период 1950–1960-х годов очевидной стала еще одна важная тенденция: большинство музыкантов-педагогов, приезжавших в Китай, являлись выпускниками Московской консерватории. Среди них были представители нескольких специальностей.

Хоровой дирижер Лев Николаевич Тумашев (1919–2006) работал с 1954 по 1957 год музыкальным советником и хормейстером Центрального ансамбля песни и танца КНР в Пекине, а также организовал на базе этого коллектива курсы повышения квалификации для хормейстеров, не имевших специального образования. При поддержке руководителя ансамбля Ли Лина и Министерства культуры КНР Тумашев организовал в Пекине 25 новых любительских хоров, с которыми могли заниматься посетители его курсов повышения квалификации. После окончания командировки Тумашев был награжден китайским орденом «Дружба». Творческие и дружеские связи Тумашева с учениками в Китае сохранялись впоследствии на протяжении нескольких десятилетий.

Впоследствии в Китае работали многие его ученики: главный дирижер Пекинского оперного театра, профессор, заведующая кафедрой симфонического дирижирования Центральной консерватории в Пекине Чжэн Сяоин¹¹⁴, главный дирижер хора Центрального радио КНР Не Цунмин, главный хормейстер Пекинского оперного театра Фан Сунфу, дирижер филармонического хора в Тяньцзине Ван Ган, руководитель детского хора в Гуанчжоу Ши Минсин, дирижер

¹¹³ В Китае преподавали польские пианисты Р. Бакст и Г. Черны-Стефаньска, Л. Кристьян из Румынии, Лангер из ГДР, Кроткова из Чехословакии и др. (*Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения.* – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1994. – С. 53).

¹¹⁴ Чжэн Сяоин в 1960–1963 годах стажировалась также в Московской консерватории в классах Н. П. Аносова и Г. Н. Рождественского.

Центрального музыкального ансамбля в Пекине Чу Ли, профессора композиции в Шанхае Сы Тухан, Чжэнь Юфон и Сяо Бай и др.

Выпускник Московской консерватории, пианист и симфонический дирижер Сергей Гаврилович Деличиев¹¹⁵ (1903–1981) в течение двух лет был главным дирижером Шанхайского симфонического оркестра и заведовал кафедрой симфонического дирижирования Шанхайской консерватории. В годы его работы в Китае (1956–1958) репертуар Шанхайского симфонического оркестра пополнился Первой и Пятой симфониями Шостаковича, а также кантатой «Александр Невский» Прокофьева. В исполнении кантаты, по сообщению самого дирижера, вместе с оркестром участвовал хор Шанхайской филармонии в составе 250 человек. Именно Деличиев был заведующим кафедрой симфонического дирижирования, когда в 1958 году Шанхайская консерватория выпустила первых выпускников по этой специальности.

В Китае преподавали и музыковеды из СССР. Так, в статье «Благодаря советско-китайской дружбе» (1959) У Цзюцян упоминает о работе в Шанхайской консерватории ученика С. С. Скребкова Федора Георгиевича Арзаманова (1925–1995). По свидетельству У Цзюцяна Арзаманов был в Китае более двух лет, и «Скребков отправил Арзаманову для работы в Китае рукописи своих лекций и Учебник по анализу музыкальных произведений, который только что был написан в то время»¹¹⁶. Кроме того, Скребков занимался с китайскими композиторами в Москве, преподавая им полифонию. Об этом с благодарностью вспоминал У Цзюцян: «Не могу забыть, – писал он, – разговор Скребкова со мной после моего выпускного концерта. Он проанализировал несколько моих работ и дал мне много ценных мнений и замечаний»¹¹⁷.

Непосредственно из СССР в Китай, благодаря студентам Московской консерватории У Цзюцяну и Ян Лянкуню, была доставлена в конце 1950-х годов

¹¹⁵ С. Г. Деличиев учился по фортепиано в классе В. Н. Аргамакова, а по симфоническому дирижированию – в классе Б. Э. Хайкина.

¹¹⁶ 吴祖强.“因为中苏友好”——留苏杂记[J].人民音乐,1959,5:12. [У Цзюцян. «Благодаря советско-китайской дружбе» – заметки об учебе в Советском Союзе // Пекин: Народная музыка. – 1959. – № 5. – С. 12.] Вероятно, речь идет об издании: Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений. – М.: Музгиз, 1958.

¹¹⁷ Там же.

«Учебная программа по курсу оркестровки». Эту программу, составленную Д. Р. Рогаль-Левицким и насчитывающую более 100 страниц, привез в Пекин Ян Лянкунь, ее перепечатал на машинке У Цзюцян. Благодаря им экземпляры программы появились как в Пекине, так и в Шанхае. По словам У Цзюцяна, «Рогаль-Левицкий любит Китай, он взял в свой класс на обязательный курс “Оркестровки” почти всех китайских студентов. Он внимательно изучал китайские национальные музыкальные инструменты и научился писать китайские иероглифы. Точная и красивая китайская каллиграфия на конверте его письма [посланного в Китай] удивила многих товарищей»¹¹⁸.

Главным пропагандистом трудов Рогаль-Левицкого в Китае стал Цзян Тинсэн. По его инициативе в Пекине в 1958–1959 была издана книга «Техника современного оркестра» Шарля-Мари Видора в редакции и с дополнениями Рогаль-Левицкого. Глубокий интерес и почтение к личности и творчеству Рогаль-Левицкого выразились в издании на китайском языке его работ, в переводе которых участвовала целая группа китайских музыкантов, среди которых был и его непосредственный ученик У Цзюцян. Так, в 1980 году в пекинском «Издательстве Народной музыки» вышли «Беседы об оркестре» Рогаль-Левицкого в переводе Ян Мин Вана, а в 1984-м там же был опубликован первый том фундаментального его исследования «Современный оркестр» в переводе Хо Вэя, Ву Ле, Ма Чжифу, У Цзюцяна, Гу Ляньли, Ян Минван.

2.3. Преподавание в КНР советских пианистов: Д. М. Серов, А. Г. Татулян и Т. П. Кравченко

Для нас особенный интерес представляет деятельность в Китае педагогов-пианистов – Дмитрия Михайловича Серова, Арама Георгиевича Татуляна и Татьяны Петровны Кравченко. Подчеркнем, что все они были выпускниками Московской консерватории.

О высоком уважении к русским педагогам свидетельствует характерное наименование, которое было принято среди китайских студентов: русских

¹¹⁸ Там же.

педагогов они называли «экспертами». В таком отношении к педагогам из России (тогда еще молодым специалистам, в недавнем времени завершившим обучение) нашло проявление свойственное китайцам почитание учителей, их мудрости и опыта. Начало общения между начинающими китайскими пианистами и их советскими педагогами запечатлено в воспоминаниях ученицы А. Г. Татуляна и Т. П. Кравченко Чжоу Гуанжэнь. Она вспоминала о возмущении и недоумении, которые испытал Татулян, впервые увидев пианино в Центральной консерватории Тяньцзиня. Руководители консерватории сделали все возможное, чтобы быстро улучшить положение с инструментами. Они сразу же купили в Восточной Германии два кабинетных рояля – один для экспертов, другой – для самостоятельных занятий студентов.

Д. М. Серов, А. Г. Татулян и Т. П. Кравченко проявили себя в Китае не только как музыкальные педагоги, но и как концертирующие пианисты. Они выступали в концертах, удивляя и вдохновляя своих китайских учеников и коллег исполнительским мастерством. Например, Чжао Пинго вспоминал, как потрясло его исполнение Татуляном сочинений Ф. Листа и А. Н. Скрябина: «Хотя все слышали это произведение [“Грёзы любви”] бесчисленное количество раз, в его руках оно выглядит как “заколдованное”, сразу становится очаровательным, имеет такое красивое дыхание, которое можно ощутить и почувствовать! Когда мы, “старички”, вспоминаем концерты г-на Татуляна, мы до сих пор восторгаемся тому, насколько незабываемо играл он сонату Скрябина!»¹¹⁹. Он же с восхищением вспоминал, как играла Т. П. Кравченко Второй концерт для фортепиано с оркестром Рахманинова с Центральным оркестром в Пекине¹²⁰.

О пребывании в Китае первого из названных педагогов, *Дмитрия Михайловича Серова* (1924–1991), известно мало. Молодой пианист закончил Московскую консерваторию в 1949 году по классу В. С. Белова (ученика Ф. М. Blumenфельда), а затем аспирантуру по классу Л. Н. Оборина (1952).

¹¹⁹ 赵屏国. 我的钢琴之路[J]. 钢琴艺术, 2021, 7:39. [Чжао Пинго. Мой фортепианный путь // Фортепианное искусство. – 2021. – № 7. – С. 39.]

¹²⁰ Там же. С. 41.

Серов приехал в Китай с первой группой советских специалистов. Он преподавал в Шанхайской консерватории с 1954 по 1956 год. Здесь среди его учеников были молодые пианисты, впоследствии получившие признание: Гу Шэнин, Ли Жуйсин, Инь Ченцзун и др.

Китайские ученики Серова вспоминали, что он был строг и педантичен в своей педагогической работе. Он мог быстро обнаружить слабые стороны учеников и, используя традиционные методы обучения, исправить и скорректировать ошибки, закладывая прочную основу для их будущих достижений. Сложности в работе Серова были связаны с выбором репертуара, который мог слишком сильно превышать возможности ученика. Например, он дал задание выучить этюды Шопена 12-летнему Инь Ченцзуну, который только что поступил в музыкальное училище и научился играть на фортепиано¹²¹.

Сам Инь Ченцзун в интервью автору диссертации вспоминал о том, как на уроки Серова приезжали педагоги со всего Китая. Он отмечал, что за короткий период молодой педагог из СССР познакомил студентов и преподавателей со стилем игры и моделью преподавания советской фортепианной школы¹²². Причину прекращения работы Серова в Китае Инь Ченцзун прямо не называет. По его словам, молодой педагог «допустил небольшую ошибку и вернулся домой»¹²³. Это произошло в марте 1956 года¹²⁴.

После возвращения в СССР Д. М. Серов преподавал в Саратовской консерватории, а с 1974 по 1985 год возглавлял кафедру камерного ансамбля и концертмейстерского класса Петрозаводской государственной консерватории.

Большое значение для становления китайского пианизма имела деятельность *Арама Георгиевича Татуляна* (1915–1974). Ученик Е. Ф. Гнесиной и А. Б. Гольденвейзера, лауреат Первого Всесоюзного конкурса пианистов-исполнителей (1937), Татулян был чрезвычайно одаренным пианистом. В его

¹²¹ 刘小龙. 中国钢琴艺术发展 60 年 (三) [J]. 钢琴艺术, 2009, 5: 29. [Лю Сяолун. 60 лет развития китайского фортепианного искусства (3) // Фортепианное искусство. – 2009. – № 5. – С. 29.]

¹²² См. Приложение 1, с. 255–256.

¹²³ Там же.

¹²⁴ 刘小龙. 中国钢琴艺术发展 60 年 (三) [J]. 钢琴艺术, 2009, 5: 29. [Лю Сяолун. 60 лет развития китайского фортепианного искусства (3) // Фортепианное искусство. – 2009. – № 5. – С. 29.]

исполнении «при совершенстве его технического аппарата» критики отмечали «лирическую взволнованность», «тонкость», «интеллигентность»¹²⁵. Его талант высоко ценили К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз, С. Е. Фейнберг. В 1940–1950-х годах Татулян приобрел в Москве авторитет как фортепианный педагог. После окончания Великой отечественной войны он возглавлял фортепианный отдел Музыкального училища им. Гнесиных.

Татулян преподавал в Центральной консерватории Тяньцзиня и проводил мастер-классы в других городах Китая в 1955–1957 годах¹²⁶. Ценными документальными источниками, свидетельствующими о преподавании Татуляна в Китае, являются обнаруженные нами статьи его учеников – Ли Жуйсина (1930–2024) «Некоторые представления об обучении у советского эксперта, товарища Татуляна» и Чжао Пинго (1934–2021) «Мой фортепианный путь». Статья Ли Жуйсина была опубликована в 1957 году в китайском журнале «Народная музыка». В ней дается подробнейшая характеристика методов работы Татуляна.

Китайские пианисты обращают внимание на особенную роль художественных, смысловых установок Татуляна. «Разумеется, каждый пианист должен стремиться к совершенству техники, – но это не главная цель», – пишет Ли Жуйсин¹²⁷. «Любые продолжительные скучные тренировки без музыкального содержания бессмысленны, невозможно решать техническую проблему отдельно от него, без связи с ним»¹²⁸.

Эта характеристика педагогических установок Татуляна свидетельствует о его принадлежности к русской фортепианной школе и, в частности, к школе А. Б. Гольденвейзера. Как известно, Гольденвейзер придерживался мнения, что технические упражнения лучше строить на материале самого сочинения, извлекая из него самые трудные места. Механическая тренировка техники вне художественных задач им не приветствовалась. Гольденвейзер считал

¹²⁵ Дроздов А. Шопен и советские исполнители // Советская музыка. – 1946. – № 8. – С. 82.

¹²⁶ После возвращения в СССР до конца жизни он был доцентом кафедры специального фортепиано в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных.

¹²⁷ 李瑞星.向苏联专家塔吐良同志学习的一些体会[J].人民音乐,1957,11:21. [Ли Жуйсин. Некоторые представления об обучении у советского эксперта, товарища Татуляна // Народная музыка. – 1957. – № 11. – С. 21.]

¹²⁸ Там же.

необходимым игру гамм и арпеджио на ранних этапах обучения пианиста: «Музыкант-педагог знает, что тот, кто не работал над гаммами, наталкиваясь на гаммообразные пассажи у классиков и романтиков, вынужден учить эти пассажи как частные случаи. А для тех, кто с детских лет хорошо владел техникой гамм и арпеджий, такого рода пассажи являются привычными и специальной работы не требуют»¹²⁹.

Чжао Пинго вспоминает о том, как Татулян проходил с ним один из этюдов Черни. Занятия этюдом не были лишь механическим разучиванием. Для того, чтобы добиться свободы в игре и гибкости пальцев, педагог просил ученика транспонировать этюд в другие тональности (в том числе, в неудобные тональности, например: Dis-dur), замечая, что игра в разных тональностях «с одинаковой аппликатурой и в одинаковом темпе увеличивает сложность, но также учит преодолевать трудности»¹³⁰.

Такой подход был традиционен для московской школы пианизма. Его аналоги мы находим у учеников А. Б. Гольденвейзера, в частности, у С. Е. Фейнберга. Об этом свидетельствует глава о технике из книги Фейнберга «Пианизм как искусство». Не отрицая пользы от игры гамм и арпеджио, пианист считает, что такие элементарные упражнения необходимы на начальном этапе обучения. В дальнейшем само понятие техники и туше, по его мнению, следует воспринимать более дифференцированно в зависимости от стиля исполняемых произведений. По словам Фейнберга, «абстрактных рациональных движений не существует <...>. Не только интерпретация каждого автора – Бетховена, Шопена, Скрябина, но исполнение каждой пьесы этих авторов, даже каждого эпизода в их сочинениях требует особой настроенности и особой системы движений. Поэтому ошибочно предполагать, что все богатейшие свойства и оттенки музыки могут быть выполнены одними и теми же “рациональными” движениями»¹³¹.

По мнению В. К. Мержанова, такие методические установки

¹²⁹ Гольденвейзер А. Б. О музыкальном исполнительстве // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – М.: Музыка, 1966. – С. 60.

¹³⁰ 赵屏国. 我的钢琴之路[J]. 钢琴艺术, 2021, 7:39. [Чжао Пинго. Мой фортепианный путь // Фортепианное искусство. – 2021. – № 7. – С. 39.]

¹³¹ Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / ред. Л. Е. Фейнберга и В. А. Натансона. – М.: Музыка, 1969. – С. 255-256.

Гольденвейзера – Фейнберга близки методам пианистической работы Рахманинова. Для подтверждения своей мысли он приводит воспоминание о Рахманинове его подруги писательницы Мариэтты Шагинян. По ее словам, «Сергей Васильевич перед выходом на эстраду до последнего момента проигрывал в артистической трудные места из исполнявшихся в концерте сочинений. Причем он соединял эти трудности в своеобразной цепочке и проигрывал их по всей клавиатуре вверх и вниз. Нет сомнений, что раз он играл эти упражнения перед выходом на эстраду, значит, готовились они дома и это был один из методов работы над совершенствованием мастерства – нечто новое в методике упражнений»¹³².

Ценным комментарием к сказанному может служить фрагмент беседы автора диссертации с учеником Фейнберга Лю Шикунем. Лю Шикунь считает игру гамм и арпеджио необходимой, прежде всего, на начальном этапе обучения: «После игры гамм вам не придется думать над аппликатурой в этюдах, где есть гаммообразные элементы. Поэтому время на изучение этюда сокращается: вам не нужно разбирать текст на протяжении двух недель»¹³³. Игра гамм и арпеджио важна, по мнению Лю Шикуня, и по другой причине: он считает, что сейчас самая большая проблема при обучении фортепиано в Китае – это «правильная постановка рук».

Ли Жуйсин обращает внимание на еще одну базовую характеристику русской фортепианной школы: представление о фортепианной игре как о «пении на фортепиано». Эта установка была непривычной для молодого китайского пианиста. Ли Жуйсин объясняет свое понимание такого стиля игры так: «Раньше я думал, что “пропевать мелодию” – это значит выделять ее, при этом звук должен быть мягким, чтобы она получилась связной. Но для эксперта этого недостаточно. Нужны также взлеты и падения, *crescendo* и *diminuendo*, дыхание и т. д., подражание человеческому голосу»¹³⁴. Далее он говорит о способах достижения такого впечатления единства мелодии: «Каждая нота в мелодии занимает определенное место и связана с предшествующими и последующими нотами. Если одна из нот в

¹³² Мержанов В. К. Музыка должна разговаривать. Сб. статей / ред.-сост. Г.В. Крауклис. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. – С. 59.

¹³³ Интервью автора диссертации с Лю Шикунем (24 августа 2018 г.). См. Приложение 1, с. 240.

¹³⁴ 李瑞星.向苏联专家塔吐良同志学习的一些体会[J].人民音乐,1957,11:22. [Ли Жуйсин. Некоторые представления об обучении у советского эксперта, товарища Татуляна // Народная музыка. – 1957. – № 11. – С. 22.]

мелодии сыграна резко или слишком легко, то нарушит ровность мелодии. Чтобы хорошо сыграть мелодию, полезно спеть ее»¹³⁵.

Чтобы выработать красивый звук и умение «петь» за фортепиано советский педагог просил Ли Жуйсина включать в репертуар транскрипции песен Шуберта, сделанные Листом: «Серенаду», «Ты мой покой» и «Маргариту за прялкой». По словам ученика, это помогло ему «преодолеть недостаток. Чтобы я лучше понял эти произведения, специалист требовал меня “спеть” мелодию, так же как это делает певец. Эксперт считает, что исполнение этой музыки не должно терять изначальное вокальное певческое качество и не должно звучать слишком громко и резко»¹³⁶. Важным дополнением к сказанному является еще одно требование к ученику: «понимать содержание слов песен», а соответственно и образ исполняемого произведения. По словам Ли Жуйсина, такие занятия помогли выработке красивого звука и певучести.

Разучивание в процессе занятий программных пьес было важно не только с точки зрения освоения «пения» на фортепиано. В китайской культуре большую роль играет образное мышление. Татулян обращал большое внимание на эмоциональное богатство и разнообразие исполнения. Благодаря им методика преподавания Татуляна была понятна и нравилась его китайским ученикам. Ли Жуйсин рассказывает о том, что Татулян объяснял характер исполнения того или иного фрагмента через эмоциональные состояния, «такие как победные крики, шепот, грустные вздохи, болезненные стоны, ликующее пение, меланхолическую задумчивость, размышление, мечту, волнение и т. д.»¹³⁷. Это, по словам Ли Жуйсина, не только помогало яснее понять образ исполняемого произведения, но и «вдохновляло студентов». Важно заметить, что такой метод преподавания, ориентированный на образно-ассоциативное ощущение музыки, соответствовал мировосприятию китайских учеников Татуляна. Китайцам свойственно «целостное и гармоническое мирозерцание», ассоциативное богатство и символизм

¹³⁵ Там же.

¹³⁶ Там же.

¹³⁷ Там же.

мышления¹³⁸. Возможно, именно по этой причине эмоциональность и богатство образов в преподавании Татуляна особенно запомнились его ученику.

Ли Жуйсин обращает внимание и на другие особенности педагогического метода Татуляна. Одним из главных его достоинств китайский ученик называется планомерность: «Преподавание эксперта Татуляна идет по плану и поэтапно, хотя он мало говорит на уроках. Студенты должны четко понимать свои основные недостатки каждый раз, когда они покидают класс, и знать как выполнить требования»¹³⁹.

Как правильный, эффективный в обучении прием китайский ученик упоминал характерную для Татуляна привычку слушать произведение в исполнении ученика целиком. По свидетельству Ли Жуйсина, это помогало понять, насколько ученики усвоили «содержание и жанр музыки». В педагогическом показе Татуляну было присуще чувство меры. Ли Жуйсин говорит о том, что он никогда не исполнял на уроке пьесу целиком, а только ее фрагменты. Этот показ всегда объяснялся определенной целью: «Музыку трудно описать словесным языком, исполнение часто облегчает понимание [задачи] учащимся»¹⁴⁰. Китайский ученик оценил правильность метода педагога: если бы он показывал пьесу целиком, «то это ограничило бы мышление и изобретательность студентов»¹⁴¹.

Особенный интерес вызывают сообщения Ли Жуйсина о конкретных приемах работы над фортепианной техникой, запомнившихся ему на уроках Татуляна. Многие советы педагога были направлены на то, чтобы избежать зажатости и сохранить свободу рук во время игры. Татулян следил за тем, чтобы при игре ученик не производил лишних движений, в особенности после того, как звук уже издан: «Потому что в это время, независимо от того, как вы двигаетесь, вы не можете изменить звук. Он старался контролировать и то, чтобы «в процессе

¹³⁸ Иззетова Э. Философское осмысление символа и символического мировосприятия как основы эстетической культуры Китая // Востокведение. – 2021. – № 1. – С. 170.

¹³⁹ 李瑞星. 向苏联专家塔吐良同志学习的一些体会[J]. 人民音乐, 1957, 11: 21. [Ли Жуйсин. Некоторые представления об обучении у советского эксперта, товарища Татуляна // Народная музыка. – 1957. – № 11. – С. 21.]

¹⁴⁰ Там же. С. 22.

¹⁴¹ Там же.

исполнения локти не были слишком напряжены, поэтому это мешает применить силу плеч, из-за чего звук становится недостаточно полным, а руки – напряженными»¹⁴².

Одним из главных предметов для обсуждения на уроках Татуляна была педализация. Ли Жуйсин запомнились советы, дававшиеся его педагогом по поводу запаздывающей педали. Для него было открытием, что этот элемент фортепианной техники можно использовать не только для продления звучания консонансов. По его признанию, поучившись у эксперта он понял, что запаздывающая педаль играет большую роль в изменении звука. Если до встречи с Татуляном он «использовал запаздывающую педаль практически только в консонансах», то после занятий с ним он понял, что педализация может сопровождать и диссонансы, что «делает музыку более красочной»¹⁴³.

Ли Жуйсин завершает рассказ о запаздывающей педали интересным наблюдением: «Иногда для того, чтобы звук был полнее, вы можете сначала нажать на педаль, а затем сыграть так, чтобы все обертоны звука воспроизводились как можно сильнее, а тон казался более полным»¹⁴⁴. Его слова почти дословно повторяют утверждение на ту же тему, высказанное Фейнбергом, учеником Гольденвейзера, в книге «Пианизм как искусство»: «При заранее нажатой педали аккорд будет звучать наиболее мягко, при этом призвуки резонирующих струн появляются одновременно со взятием аккорда»¹⁴⁵.

Деятельность Татуляна в значительной мере сформировала первое поколение китайских пианистов, получивших успех на международной сцене. Учениками Татуляна были Лю Шикунь (как уже упоминалось, – лауреат II премии Первого международного конкурса им. П. И. Чайковского, 1958), Гу Шенин (1937–1967) – лауреат I премии и золотой медали на Первом международном фестивале молодежи и студентов в Москве (1957), Инь Ченцзун (р. 1941) – лауреат II премии Второго международного конкурса им. П. И. Чайковского (1962) и другие.

¹⁴² Там же.

¹⁴³ Там же. С. 23.

¹⁴⁴ Там же.

¹⁴⁵ *Фейнберг С. Е.* Пианизм как искусство / ред. Л. Е. Фейнберг и В. А. Натансон. – М.: Музыка, 1969. – С. 343.

Большую роль в китайском фортепианном образовании второй половины XX века сыграла ученица А. Г. Татуляна, пианистка и педагог Чжоу Гуанжэнь (1928–2022).

Татьяна Петровна Кравченко (1916–2003) происходила из семьи музыкантов. Все годы ее учебы в Московской консерватории (1934–1945), сначала в качестве студентки, потом аспирантки, были связаны с Л. Н. Обориным (учеником и продолжателем школы К. Н. Игумнова). Кравченко была одной из первых его учениц. В послевоенное время она приобрела известность в Москве как солистка филармонии, замечательная исполнительница произведений Бетховена, Шопена, Листа, Шумана, Грига, Дебюсси, Мусоргского, Скрябина, Рахманинова.

В первый раз Т. П. Кравченко приехала в Китай с советской делегацией в 1949 году по случаю празднования создания КНР. Подробное описание впечатлений от этой поездки в Китай она опубликовала в начале 1950 года в журнале «Советская музыка»¹⁴⁶. Кроме Пекина выступления группы советских артистов, в числе которых была Т. П. Кравченко, состоялись в Тяньцзине, Шанхае, Цзиннине. В состав группы советских артистов входили также скрипачка Галина Барина, артисты балета Наталия Дудинская и Константин Сергеев, эстрадный певец Иван Шмелев и другие.

Кравченко с интересом описывала различные подробности, подмеченные ею во время гастролей. Непосредственность и наивность реакции китайской аудитории на исполнение произведений академических жанров ее не смущали. В этом очевидно сказывались душевное расположение молодой пианистки к китайским слушателям: «Каждое выступление советских артистов сопровождалось несмолкаемыми овациями, криками восторга и выливалось в грандиозную демонстрацию дружбы наших народов. Интересная особенность восприятия китайской аудитории: во время исполнения, на высокой ли ноте у певцов или в технически трудном месте у инструменталистов или танцоров, публика разражалась аплодисментами, не дожидаясь окончания номера, порой совершенно заглушая исполнение. Наибольшим успехом пользовались произведения

¹⁴⁶ *Кравченко Т.* Поездка в Китай // Советская музыка. – 1950. – № 1. – С. 107.

темпераментные, жизнерадостные. “Коньками” Бариновой в этих концертах были “Русский танец” и “Неаполитанская песенка” Чайковского и “Китайский тамбурин” Крейсера. В моем репертуаре наибольшим успехом пользовались “Русское скерцо” Чайковского, “Токката” Хачатуряна и “Шествие гномов” Грига»¹⁴⁷.

Во время первой поездки в Китай Т. П. Кравченко не удалось услышать ни одного китайского пианиста. Однако она получила возможность ознакомиться с фортепианными произведениями китайских композиторов. Их ноты были подарены Кравченко авторами. Сочинения Ло Динхо и Ма Сычуна она охарактеризовала кратко, как пьесы, «основанные на народных мотивах, гармонизованных на европейский лад»¹⁴⁸.

Т. П. Кравченко приехала работать в Китай в 1957 году на смену А. Г. Татуляну. С 1957 по 1960 год она преподавала в Центральной консерватории Пекина. У нее продолжили занятия талантливые молодые пианисты Лю Шикунь, Гу Шэнин, Инь Ченцзун, Чжао Пинго, которые до того учились в классе Татуляна. Среди воспитанников Кравченко были и другие пианисты, ставшие известными, например, Ли Минцянь¹⁴⁹ и Бао Хуэйцяо¹⁵⁰.

Успеху преподавания Кравченко в Китае и ее продолжительным связям с китайскими учениками, сохранявшимися буквально на протяжении всей ее жизни, способствовали как обаяние ее личности, так и ее педагогическая методика, в которой явно ощущалась школа ее учителей, прежде всего, Льва Николаевича Оборина.

Т. П. Кравченко не раз писала о своих педагогических принципах. Интересно, что одну из самых подробных авторских характеристик своей фортепианной методики она опубликовала именно на китайском языке. В ее лекции «Как вести урок фортепиано», записанной в Китае и вышедшей в Пекине в 1989 году¹⁵¹, дана

¹⁴⁷ Там же. С.108-109.

¹⁴⁸ Там же. С. 110.

¹⁴⁹ Ли Минцянь (р. 1936) – пианист, педагог, бывший проректор Шанхайской консерватории. В настоящее время музыкально-общественный деятель в Гонконге.

¹⁵⁰ Бао Хуэйцяо (р. 1940) – пианистка и педагог. Опубликовала ряд учебных пособий и книг.

¹⁵¹ 塔·彼·克拉芙琴柯.如何上好钢琴课[J].中央音乐学院学报,1989,4:53 - 56. [Кравченко Т. П. Как вести урок фортепиано // Журнал Центральной консерватории. – 1989. – № 4. – С. 53-56.]

обстоятельная характеристика многих важнейших аспектов фортепианной педагогики.

Первое, на что она обращает внимание – это необходимость воспитания не пианиста, а музыканта в широком смысле, то есть профессионала, способного посредством звуков передать «художественный замысел и образ»¹⁵². Принципиальной была и другая педагогическая установка Т. П. Кравченко – стремление воспитать в учениках самостоятельного артиста со своим почерком и индивидуальностью. Кравченко говорила о том, что «ученики должны развивать свою музыкальную индивидуальность, музыкальное “я” и благородную страсть, необходимую в искусстве. Для этого нужно способствовать лишь их независимости в процессе обучения. Если вы исследуете себя вместо того, чтобы послушно и не задумываясь следовать инструкциям других (даже более опытных, талантливых и уважаемых музыкантов), вы найдете способы раскрыть свою собственную уникальную, интересную и ценную точку зрения»¹⁵³.

Начиная с первых уроков она требовала от студентов, чтобы они по мере возможности «готовили новые произведения самостоятельно». Другой ее принципиальной установкой была необходимость прослушать всё произведение целиком, не прерывая исполнение. «Конечно, первое исполнение, подготовленное учеником, – говорила она, – содержит много неправильных, неуклюжих, наивных или даже плохих моментов с точки зрения раскрытия содержания и приемов, которые необходимо исправить, а иногда и переделывать»¹⁵⁴. И всё же, она настаивала на том, что учитель должен прослушать всё, что подготовил ученик: это «отнюдь не простой и легкий процесс. Иногда ученики играют плохо, и учителям бывает трудно удержаться от того, чтобы прерывать игру учеников, когда они слышат ошибки! Но <...> это нужно для того, чтобы понять намерения учеников и перспективы каждого ученика. Найти ценные и уникальные вещи. Из-за различий личности каждого человека его (или ее) спонтанная и вдумчивая трактовка произведений или их отдельных частей интуитивно понятна, хотя и противоречит

¹⁵² Там же. С. 53.

¹⁵³ Там же.

¹⁵⁴ Там же.

традиции. Иногда, даже если ученик не очень талантлив, у него (нее) все же мелькают уникальные и чудесные находки, которые нужно сохранить»¹⁵⁵.

Основная часть лекции Кравченко была посвящена конкретным проблемам исполнения произведения. Одним из первых вопросов, который она затронула, являлась относительность ощущения темпа: «Скорость относительна. Нас часто удивляют интерпретации мастеров, они уравновешенные, четкие, ясные, ритмичные и спокойные, а быстрый темп с остановками в игре студентов кажется очень медленным»¹⁵⁶.

Особое внимание на занятиях Кравченко уделялось аппликатуре. Ее отношение к этой проблеме было вдумчивым и гибким. Выбор аппликатуры, по ее мнению, зависел от нескольких факторов. Первым из них была различная сила пальцев рук: кульминацию в мелодии невозможно сыграть насыщенно и певуче «тонким сухим мизинцем»; а повторение мотива одной и той аппликатурой могло, по ее мнению, казаться «однообразным и невыразительным»¹⁵⁷. Кравченко обращала внимание и на другую закономерность: аппликатура, которая удобна в медленном и среднем темпах, может оказаться не только неуместна, но и непригодна для быстрых: иногда она «делает невозможным исполнение пассажа»¹⁵⁸. Признавая важность изучения авторской аппликатуры (в случае ее наличия), педагог просила учеников обращать внимание и на варианты различных редакторов: «Редактор – обычно отличный музыкант, отличный исполнитель или учитель, который намного выше студентов консерватории по знаниям, таланту и опыту»¹⁵⁹. И лишь после изучения всех этих вариантов она позволяла ученику осознанно выбрать такой вариант аппликатуры, который подойдет ему лучше других.

Многие занятия Т. П. Кравченко, начиная с ее первых уроков, переводились на китайский язык, стенографировались, а затем публиковались в сборниках для внутреннего пользования преподавателями и студентами Центральной

¹⁵⁵ Там же.

¹⁵⁶ Там же. С. 54.

¹⁵⁷ Там же. С. 55.

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ Там же.

консерватории Пекина. Примером является издание записей ее занятий 1957 года¹⁶⁰, в котором подробнейшим образом зафиксирована характеристика сочинений и дан потактный исполнительский анализ каждого из них. В числе этих сочинений – Прелюдия и fuga es-moll № 8 из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, Соната для фортепиано c-moll № 8 op. 13 («Патетическая») Л. ван Бетховена, Скерцо № 1 op. 20 h-moll Ф. Шопена, Этюд-картина op. 39 № 5 es-moll С. В. Рахманинова и др.

В начале занятия Т. П. Кравченко всегда называла редакцию и издание сочинения, которое использовалось на уроке. Например, «Хорошо темперированный клавир» она проходила с учениками по изданию в редакции К. Черни, считая ее «наиболее доступной»¹⁶¹. Упомянула она также о редакциях Ф. Бузони и Б. Муджеллини, замечая, что ни одна из редакций не может претендовать на абсолютную полноту, а в процессе подготовки собственной интерпретации необходимо сравнивать их. На уроке по «Патетической сонате» Бетховена использовалось издание под редакцией Ф. Ламонда.

Особенно интересны в стенограммах занятий Т. П. Кравченко указания относительно выразительности звука и качества туше. «Стремитесь к красоте звука независимо от эпохи, национальности, автора или стиля», – напутствовала она учеников¹⁶². Говоря о Прелюдии es-moll Баха, она говорила: «Звучание должно быть мягким, но не в смысле нежности, как у Шопена или Дебюсси. Это скорее яркий, чистый, тонкий и характерный звук, достигаемый за счет точного контроля над движением руки»¹⁶³.

Очень часто Т. П. Кравченко пробуждала воображение учеников, говоря о необходимости и увлекательности поиска оркестровых красок в звучании фортепиано. Так, в связующей партии 1 части «Патетической сонаты» она слышала тембры валторн: «Эти аккорды играют важную роль, так как они служат

¹⁶⁰ 塔·彼·克拉芙琴柯. 塔·彼·克拉芙琴柯讲课记录(上辑)[Z]. 北京: 中央音乐学院编译丛书(内部资料), 1957:121. [Кравченко Т. П. Записи лекций. Сб. 1. / Т. П. Кравченко. Сборник переводов Центральной консерватории. – Пекин, 1957.]

¹⁶¹ Там же. С. 10.

¹⁶² Там же. С. 51.

¹⁶³ Там же. С. 10.

модуляциями тональности. Их звучание напоминает тембр трех валторн, передавая ощущение тяжести и напряжения» (Рис. 1).

Рис. 1.



Анализируя побочную партию 1 части той же сонаты, она предупреждала учеников от замедления темпа: «Важно поддерживать темп, не замедляя его. Этот раздел является побочной партией и требует контраста. Партия баса должна быть более сдержанной и глубокой, напоминая тембр фагота. Верхний голос же должен звучать беззаботно, как кларнет. Постарайтесь имитировать оркестровое звучание и экспериментируйте с различными тембрами»¹⁶⁴. Таким образом, в диалоге нижнего и верхнего голосов, ведущих мелодию побочной партии, она слышала дуэт деревянных духовых инструментов – фагота и кларнета (Рис. 2).

Рис. 2.



В первых двух диссонирующих, длящихся аккордах Скерцо № 1 Т. П. Кравченко слышала тембр русских колоколов. Хотя на первый взгляд искать тембр русских колоколов в этом сочинении могло бы показаться парадоксальным, но его действительно можно услышать. Эту ассоциацию дает, в частности, некоторое сходство начала пьесы Шопена с колокольным звоном из Пролога «Бориса Годунова» Мусоргского, написанного почти на 40 лет позже (год создания Скерцо № 1 Шопена – 1832, первой редакции «Бориса Годунова» – 1869).

¹⁶⁴ Там же. С. 51.

Впечатление их сходства создает не только соотношение двух делящихся аккордов разных регистров, но и строение второго из них (и у Шопена, и у Мусоргского это малый мажорный квинтсектаккорд; Рис. 3, 4; ср. т. 5-8 на Рис. 3 и т. 3 на Рис. 4).

Рис. 3



Рис. 4



Анализируя каждое из сочинений, педагог акцентировала именно те средства музыкальной выразительности, которые в данном случае казались ей самыми значимыми. Так, в связи с Прелюдией *es-moll* из «Хорошо темперированного клавира» речь шла, главным образом, о темпе, ритме и исполнении украшений, (напомним, что сочинение исполнялось в редакции К. Черни): «Исполнение требует особой строгости, сдержанности, интимности и выразительности, при этом звук должен быть ярким и чистым. Короткие ноты (например, тридцать вторые), трели (tr) и морденты (w) следует играть плавно, без излишней стремительности. Слишком быстрое их исполнение придаст музыке излишнюю бодрость, что будет диссонировать с характером произведения»¹⁶⁵. При подготовке интерпретации

¹⁶⁵ Там же. С. 11.

Этюда-картины es-moll op. 39 № 5 Рахманинова педагог выделяла три ключевых аспекта: сложность, чрезвычайная насыщенность фактуры (1), динамическое развитие в соответствии с авторскими указаниями (2) и выразительность второстепенных мелодических линий (3)¹⁶⁶.

Особое внимание на своих занятиях Т. П. Кравченко уделяла педализации, говоря о ней в связи с каждым проходимым на уроке произведением. Важное указание было сделано ей в связи с началом «Патетической сонаты»: она предлагала начать исполнение с нажатия правой педали для того, чтобы после взятия аккорда «раскрыть» его обертоны (Рис. 5).

Рис. 5.



В своем преподавании Кравченко проявляла себя и как доброжелательно настроенный по отношению к ученикам человек, и как настоящий психолог. «Следует прилагать усилия к тому, чтобы учащиеся чувствовали себя счастливыми благодаря пониманию и успехам в классе, избегая ощущения ими собственного бессилия и унижения из-за того, что они не могут делать то, что они не могут сделать сразу»¹⁶⁷. По этой же причине педагог предоставляла студентам возможность участвовать в выборе программы, способствуя их заинтересованности исполняемыми произведениями. При этом иногда она разрешала выбирать даже те произведения, которые «они хотят играть, но не могут». Здесь она рассчитывала на восторженное увлечение, энтузиазм, который помогает делать качественный скачок в развитии, замечая, что «такие

¹⁶⁶ 塔·彼·克拉芙琴柯. 塔·彼·克拉芙琴柯讲课记录 (下辑) [Z]. 北京: 中央音乐学院编译丛书 (内部资料), 1957. [Кравченко Т. П. Записи лекций. Сб. 2. / Т. П. Кравченко. Сборник переводов Центральной консерватории. – Пекин, 1957. С. 32.]

¹⁶⁷ 塔·彼·克拉芙琴柯. 如何上好钢琴课 [J]. 中央音乐学院学报, 1989, 4: 55. [Кравченко Т. П. Как вести урок фортепиано // Журнал Центральной консерватории. – 1989. – № 4. – С. 55.]

восхитительные вещи случаются нечасто, и учителя должны внимательно и чутко руководить выбором репертуара».

Сказанное делает понятным причины уважения и любви к Кравченко ее китайских учеников. За три года работы в Пекине Татьяна Петровна стала без преувеличения другом Китая. Одним из свидетельств тому явилось ее награждение летом 1960 года китайским Орденом Дружбы. Награда была вручена ей по инициативе премьер-министра Чжоу вице-премьер министром Чэнь И на прощальном банкете, устроенном министром культуры Шэнь Яньбин¹⁶⁸. Таким образом заслуги пианистки и педагога перед КНР были отмечены на самом высоком правительственном уровне.

Много лет спустя, уже после завершения Татьяной Петровной педагогической деятельности, в 2002 году китайские ученики общались, переписывались с ней. Приводим выдержку из письма Кравченко к Дяо Пейхуа: «Теперь, когда я оглядываюсь в прошлое, я искренне чувствую, что годы, которые я провела в Китае, были лучшим временем моей интересной и счастливой жизни. <...> Я очень рада, что китайское фортепианное искусство стремительно расцветает, что за одними талантливыми пианистами идут другие, те, кто теперь входит в число лучших пианистов мира. Я горжусь своим скромным вкладом в развитие китайской фортепианной школы на первом этапе ее существования»¹⁶⁹.

2.4. Китайские студенты в Московской консерватории: 1950-е – начало 1960-х годов

Наряду с приглашением педагогов из-за рубежа, в 1950-х годах большое значение для развития академической музыкальной культуры Китая приобрели стажировки китайских студентов за границей, в том числе и в СССР. Перед

¹⁶⁸ 刁培华. 50 年的中国情缘 – 记苏联专家克拉夫琴柯 [J]. 钢琴艺术, 1999, 5:15. [Дяо Пейхуа. Пятьдесят лет любви к Китаю – записка советского эксперта Кравченко // Фортепианное искусство. – 1999. – № 6. – С. 15.]

¹⁶⁹ 刁培华. 永远怀念克拉夫琴柯[J]. 钢琴艺术, 2003, 5:56. [Дяо Пейхуа. Вечная память Кравченко // Фортепианное искусство. – 2003. – № 5. – С. 56.] Сведения о преподавательской деятельности Т. П. Кравченко содержатся также в лекции О. А. Скорбященской, прочитанной к столетию пианистки в Санкт-Петербургской филармонии им. Д. Д. Шостаковича ([Электронный ресурс] // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rDEe2ezYY2g> (дата обращения: 12.08.2025)).

поездкой лучшие студенты проходили в Китае строгий отбор. Большинство из них приезжали на учебу в Москву, а также в Ленинград.

Согласно собранным нами в Архиве Московской консерватории сведений, в период с 1953 по 1964 год в ней получал образование 30 китайских граждан. Сведения о них собраны в Приложении 4.

Большинство китайских студентов, приехавших на учебу в Московскую консерваторию в 1950-х – начале 60-х годов, в прошлом учились в Шанхайской консерватории и Центральной консерватории в Пекине. Отбор будущих студентов и стажеров проводился в Пекине. Перед тем как выехать в СССР все студенты и стажеры изучали русский язык в Пекинском институте русского языка. В беседе с автором диссертации одна из первых китайских студенток МГК, Ни Хунцин, вспоминала, что учила русский язык на протяжении семи месяцев. Благодаря этому обучение в МГК было возможно с первых месяцев нахождения в СССР и все-таки было затруднено, потому что знание русского языка оказывалось недостаточным¹⁷⁰.

Сведения о китайских музыкантах, направленных на обучение в СССР, содержит статья музыковеда Хуана Сяо Хэ. По его словам, группа студентов, направленных в Москву в 1954 году, состояла из семи человек: «в нее вошли Ян Лянкунь (хоровой дирижер), Ду Минсинь (композитор), Хуан Сяохэ (скрипка), Линь Инжун (виолончель), Лю Чжиган (фагот), Ни Хунцзин (фортепиано) и Сюй И (вокал)»¹⁷¹. Кроме них он называет учившихся в Московской консерватории «стажера-кадровика» Цюй Вэя, композиторов Чжу Цзянэра и Цзоу Лу (последний, по словам Хуана Сяо Хэ, был «из внутренней Монголии “Мэйциге”»); симфонических дирижеров Цао Пэна, Чжэн Сяоин и Хуана Сяотуна; стажера-вокалиста Чжун Вэя; арфистов Цао Чэньюнь и Цзо Инь; виолончелистов Шэн Миньяо и Ситу Чживэнь; стажер-скрипача Хан Ли; пианиста Ли Миндо; скрипача У Фейфэй, а также проходивших в МГК подготовку к Международному конкурсу им. П. И. Чайковского и оставшихся после него на краткосрочное обучение пианиста Лю Шикуня, скрипачей Шэн Чжун Го и Линь Яо Цзи. Сообщенные им

¹⁷⁰ Интервью автора диссертации с Ни Хунцин (26 и 31 июля 2019 г.). См. Приложение 1, с. 277.

¹⁷¹ 黄晓和. 难忘的留苏岁月[J]. 艺术评论, 2009, (6): 41. [Хуан Сяо Хэ. Незабываемые годы в Советском Союзе // Художественная критика. – 2009. – № 6. – С. 41.]

сведения в основном совпадают с материалами о китайских студентах, найденными нами в Архиве МГК им. П. И. Чайковского. Различие в написании фамилий объясняется их вариабельностью в русском языке. Некоторые расхождения сведений¹⁷² могут быть связаны как в отсутствием соответствующих личных дел в Архиве МГК, так и с неточностью информации Хуана Сяо Хэ. В любом случае, они дают возможности для продолжения исследования.

Личные дела китайских студентов из Архива МГК им. П. И. Чайковского помогают дополнить эти сведения. Изучая эти документы можно получить уникальную информацию о музыкантах и педагогах, впоследствии сыгравших важнейшую роль в становлении, развитии и утверждении академической музыкальной культуры европейской традиции на китайской почве. Рассмотрим несколько таких документов, продолжая рассказ о каждой из персоналий в перспективе последующих лет творческой, педагогической и просветительской деятельности.

1. Личное дело студента Цзоу Лу¹⁷³ (1927–1972).

Судя по материалам личного дела, Цзоу Лу окончил в Китае Сычуаньский музыкальный институт. В Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского он учился с 1955 по 1960 год в классе композиции профессора С. А. Баласаняна. В характеристике, данной китайскому студенту, Баласанян писал: «Цзоу Лу был принят на композиторский факультет осенью 1955 года. Он прибыл из Китая с очень слабой музыкальной подготовкой. Прилично зная основы музыкальной грамоты, он имел довольно смутное представление о гармонии. Творческие данные его были более чем скромные». Далее профессор отмечал высокую трудоспособность и мотивированность китайского студента в учебе. По словам Баласаняна, «в первые два года своего обучения в Консерватории, работая над мелкими формами, Цзоу Лу достиг определенных успехов. Ряд его вокальных и инструментальных пьес привлекали хорошим тематическим материалом,

¹⁷² Например, в Архиве МГК им. П. И. Чайковского отсутствует личное дело виолончелистки Ситу Чживэнь.

¹⁷³ Цзоу Лу. Личное дело студента. Архив МГК имени П.И. Чайковского. Ф. 2. Опись личных дел иностранных студентов. Ед. хр. 378.

своеобразной гармонией и фактурой. <...> [В дальнейшем] несмотря на то, что он довольно хорошо знал гармонию, писал интересные полифонические работы, свободно анализировал самые разнообразные музыкальные произведения, в своем же творчестве допускал много нелепостей». В итоге, поощряя и поддерживая своего ученика, Баласанян все же вынужден был констатировать, что не рекомендовал Цзоу Лу продолжать свою деятельность в качестве композитора. Однако, по мнению педагога, Цзоу Лу мог бы стать хорошим музыковедом: «Полагаю, что Цзоу Лу в Китае может принести пользу на педагогической работе по теоретическим дисциплинам, – писал Баласанян. – В области же творчества он сможет проявить себя лишь в небольших формах».

Оценка творческих возможностей Цзоу Лу Баласаняном в целом оказалась справедливой. После возвращения в Китай Цзоу Лу сделал обработки китайских песен для голоса с фортепиано в русском переводе, которые были опубликованы. Однако впоследствии он получил известность не как композитор, а именно как педагог. Цзоу Лу преподавал сочинение музыки в Сычуане. Сын Цзоу Лу, Цзоу Сянпин вспоминал, что отец хранил конспекты занятий с Баласаняном и «очень дорожил советами», полученными от него и других иностранных учителей¹⁷⁴.

2. *Личное дело студента Чжу Цзян Эра*¹⁷⁵ (1922–2007). Не имея специального музыкального образования, Чжу Цзян Эр поступил в 1955 в Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского в класс композиции профессора С. А. Баласаняна и окончил ее в 1960 году. Баласанян писал о нем: «До поступления в консерваторию Чжу Цзян Эр имел некоторый опыт в области кино-музыки и песенного творчества. Однако, эти сочинения свидетельствовали о крайне слабой музыкальной подготовке автора – примитивное гармоническое мышление, слабое представление о полифонии и форме музыкальных произведений».

¹⁷⁴ Цзоу Сянпин. Воспоминания об отце – в память о Цзоу Лу к 75-летию со дня его рождения // Музыкальное исследование. – 2002. – № 4. – С. 92.

¹⁷⁵ Чжу Цзян Эр. Личное дело студента. Архив МГК имени П.И. Чайковского. Ф. 2. Опись личных дел иностранных студентов. Ед. хр. 110.

За пять лет пребывания в Московской консерватории Чжу Цзян Эр сделал большие успехи в композиции. Сочетание редкой работоспособности и таланта (по словам Баласаняна, «несомненные творческие данные») позволили ему за стать настоящим профессиональным композитором.

Баласанян констатировал: «За время обучения им написаны – ряд инструментальных и вокальных сочинений <...>. Чжу Цзян Эр продемонстрировал солидную композиторскую технику. Сочинения его отмечены хорошим вкусом, тонким пониманием ладовых особенностей китайской национальной музыки, наличием своеобразного гармонического языка и хорошим владением оркестра».

Высокие профессиональные качества и яркая одаренность Чжу Цзян Эра подтверждаются в рецензии на исполнение его произведений, опубликованной в журнале «Советская музыка» одним из самых авторитетных советских музыковедов Ю. Н. Тюлиным. Тюлин хвалил Чжу Цзян Эра за «красочно-плакатную палитру» его оркестра, отмечая, в частности, его владение «весьма сложными приемами инструментовки, в которой широко использованы всякого рода звенящие инструменты, создающие своеобразный национальный колорит»¹⁷⁶.

В то же время, говоря одновременно Чжу Цзян Эре и Цзоу Лу (оба – ученики Баласаняна) Тюлин отмечал общие для их сочинений недостатки: «Мелодическое и гармоническое (особенно модуляционное) развитие – слабое место авторов (так же как и ритм, преимущественно “квадратный”, а поэтому и однообразный)». Причины появления этих недостатков музыковед видел в различиях китайской (восточной) и европейской музыкальных культур и в недостатке у молодых китайских композиторов опыта освоения академической музыки европейской традиции. «Видимо, им трудно еще, – замечал Тюлин, – не отрываясь от национальной интонационной почвы, выйти за пределы чистой диатоники (в основном пентатонической) и “чистых” мажорных трезвучий»¹⁷⁷.

Жизнь и творческий путь Чжу Цзян Эра сложились более ярко и счастливо, чем у его соученика по классу профессора Баласаняна Цзоу Лу. С середины 1970-х

¹⁷⁶ Тюлин Ю. Н. Новое поколение композиторов // Советская музыка. – 1960. – № 8. – С. 25.

¹⁷⁷ Там же.

годов на протяжении более 40 лет он был композитором в Шанхайском симфоническом оркестре, а также профессором Шанхайской консерватории. Чжу Цзян Эр написал множество сочинений (в частности, 10 симфоний), в которых жанры европейской классической традиции, как правило, соединены с характерными особенностями китайской национальной музыки.

3. *Личное дело стажера Ли Миндо*¹⁷⁸ (р. 1939). В прошлом студент Шанхайской консерватории, Ли Миндо учился в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского с 1960 по 1962 год в классе фортепиано профессора Я. И. Зака. Зак отзывался о нем так: «Ли Миндо – весьма одаренный пианист. Его игру характеризуют исключительная музыкантская чуткость, заражающая своей искренностью фантазия, тонкость художественных намерений, превосходное владение формой, большое разнообразие звуковых характеристик. Все это время он занимался активно, с большой ответственностью. Однако по характеру своего дарования (Ли Миндо – исполнитель камерного плана) и в связи с недостаточной подготовленностью в прошлом, он не может – я в этом глубоко убежден – участвовать в соревнованиях типа конкурса им. Чайковского или конкурса им. Королевы Елизаветы в Брюсселе».

После окончания Московской консерватории Ли Миндо сделал карьеру как концертирующий пианист, но еще большее признание получил как педагог. До конца 1990-х годов Ли Миндо жил и работал, главным образом, в США. Он являлся, в частности, руководителем «Американского фонда китайской культуры». С 1999 он постоянно живет в КНР, являясь профессором Шанхайской консерватории. Заслуги Ли Миндо были высоко оценены на Родине, свидетельством чему стало присуждение ему Специальной награды как лучшему учителю (Шанхайский муниципальный партийный комитет, 2008) и Специальной награды Фонда Хэ Лутина (Шанхайская консерватория, 2008).

¹⁷⁸ Ли Миндо. Личное дело стажера. Архив МГК имени П.И. Чайковского. Ф. 2. Опись личных дел иностранных аспирантов, ассистентов-стажеров, стажеров. Ед. хр. 348.

В интервью автору диссертации Ли Миндо говорил о большом влиянии, оказанное на него профессором Яковом Израилевичем Заком. Он особенно отмечал ум и стратегическое мышление Зака: «Я считаю, что Зак был высоко интеллектуальной личностью. Он понимал, какие произведения подходят этому человеку, а какие не подходят. В своём письме ко мне он ясно сказал, что я не подхожу для конкурса имени П. И. Чайковского, но мне нужно поехать на конкурс Ф. Шопена, потому что ему казалось, что мне больше подходят произведения Шопена». По словам Ли Миндо, «Зак обладал очень широкими и глубокими знаниями, очень хорошо разбирался в литературе»¹⁷⁹. Одним из главных принципов Зака, которому китайский пианист постоянно следует, стало воспитание ученика «в двух направлениях: развивать его сильные стороны и компенсировать его слабости. Но что из этого важнее? Конечно, сначала нужно развивать сильные стороны ученика: так ученик будет радоваться и развиваться»¹⁸⁰.

Говоря о влиянии на них впечатлений, полученных во время обучения в России, особое внимание пианисты уделяют расширению своего репертуара. Об этом в интервью автору диссертации говорил и Ли Миндо: «Я был смелым, за что очень благодарен Заку. И он давал мне произведения, которые я раньше даже не слышал. Когда я начал учиться в СССР, музыка Прокофьева казалась мне диссонантной, в Китае она не исполнялась. Я познакомился с ней именно в СССР, и это было очень поучительно для меня»¹⁸¹. В связи с расширением своего музыкального кругозора Ли Миндо с благодарностью вспоминал и своего училищного преподавателя – К. И. Арзаманову (ученицу С. Е. Фейнберга). По словам китайского пианиста, «не только Яков Зак, но и Арзаманова, ученица Фейнберга (когда мне было 15 лет, я учился у неё), тоже давала мне играть произведения, отличающиеся от репертуара других педагогов: этюды Глазунова, Четвертую сонату Скрябина (она сама исполняла ее на концерте, когда я ее еще не играл). Еще я играл “Венский карнавал” Шумана, – она дала мне это произведение,

¹⁷⁹ Интервью автора диссертации с Ли Миндо (30 мая 2018 г.). Приложение 1, с. 226.

¹⁸⁰ Там же.

¹⁸¹ Интервью автора диссертации с Ли Миндо (30 мая 2018 г.). Приложение 1, с. 228.

когда мне было 16 лет. В Китае такие произведения тогда еще не исполнялись. Можно сказать, что после них у меня “открылись глаза”»¹⁸².

Став педагогом, сам Ли Миндо так же увлеченно знакомит своих учеников с редко исполняемой в Китае музыкой. В нашей беседе он с гордостью говорил о том, что первым в Китае дал ученику играть «Вариации на тему Корелли» Рахманинова: «“Вариации на тему Корелли” Рахманинова я давал играть Мао Вэйфею в 1981 году! В то время здесь ещё никто не играл это произведение. Назову также Концерт для фортепиано с оркестром Аренского и Второй концерт Прокофьева для фортепиано с оркестром. Концерт Прокофьева я давал Ван Цзюэ примерно в 2006 году. Сыграв этот концерт, он выиграл несколько престижных конкурсов. Кроме этих произведений упомяну Третий концерт Прокофьева».

4. *Личное дело студента Хуана Сяо Хэ*¹⁸³ (р. 1935). Хуан Сяо Хэ учился в Московской консерватории с 1954 по 1961 год, сначала как скрипач, а позже (с 1957 года) как музыковед-теоретик. Занятия на скрипке он оставил в 1957 году вследствие болезни рук.

В характеристике, подписанной заместителем директора МГК А. Б. Лапчинским и деканом теоретико-композиторского отделения Т. Ф. Мюллером, Хуан Сяо Хэ назывался «очень способным серьезным музыковедом-теоретиком с ясно выраженными педагогическими склонностями». Далее говорилось, что он «сознательно готовится к педагогической работе у себя на Родине в Пекинской консерватории по курсу анализа музыкальных произведений». С целью подготовки к ней была выбрана тема дипломной работы Хуан Сяо Хэ в МГК «Лекции по курсу анализа музыкальных произведений (простая одночастная форма)». В рукописном отзыве Т. Ф. Мюллера на дипломную работу Хуана Сяо Хэ говорилось, что «результат этого исследования оказался выше ожиданий», а ее несомненными достоинствами являются «а) полнота охвата проблемы, б) хорошая классификация, в) ряд очень хорошо аргументированных

¹⁸² Там же.

¹⁸³ Хуан Сяо Хэ. Личное дело стажера. Архив МГК имени П.И.Чайковского. Ф. 2. Опись личных дел иностранных студентов. Ед. хр. 141, 142.

новых обобщений <...>, г) точность изложения мысли, д) широчайший охват литературы, е) огромное количество рассмотренных примеров, среди которых (и это особенно ценно) большой процент хорошей современной музыки». Общая оценка дипломной работы была «отличной».

Хуан Сяо Хэ вернулся в Китай в июле 1961 года. После возвращения в КНР он преподавал в Центральной консерватории Пекина. Как и предполагал его профессор Т. Ф. Мюллер, Хуан Сяо Хэ стал одним из самых ярких педагогов-теоретиков Китая. Он читал лекции по «Анализу музыкальных форм и произведений», «Теории стиля», «Всеобщей истории западной музыки», «Истории советской музыки». Названия и направленность его курсов «Слушание шедевров советской музыки», «Шедевры зарубежной музыки» прямо восходили к традиционным для СССР и России (вплоть до нашего времени) предметам, посвященным ознакомлению и анализу ключевых сочинений истории западноевропейской, русской и китайской музыки.

Его лекции нашли обобщение в многочисленных опубликованных работах: «История советской музыки» (1917–1953), «Художественное обучение – признание [понимание] китайской и зарубежной музыки и искусства», «Отголоски души – слушание знаменитых произведений», «Китайские и зарубежные симфонические произведения», «Краткая история зарубежной музыки»; в статьях о западноевропейской, русской и советской музыке для «Китайской энциклопедии музыки и танцев», корпусе статей о зарубежной музыке для «Всемирного словаря знаний», статьях о советских композиторах и их произведениях «Словаря современной музыки» и др. Важное значение имели его доклады «Похоронный звон старого режима, триумфальная песня рождения нового века – обзор русских пролетарских революционных песен», «Голос русских героев – Советский Союз», «Комментарий к коллективному сочинению [китайских композиторов] – опере “Зори здесь тихие”», «Время, жизнь, мысль, творчество – к 100-летию со дня смерти Чайковского», «“Идоменей” – первоначальное воплощение принципов сочинения оперы Моцарта», «“Музыкальный шедевр” – рожденная в огне войны Седьмая “Ленинградская” симфония Шостаковича», «Анализ Седьмой

“Ленинградской” симфонии Шостаковича» и др. Хуан Сяо Хэ часто выступал (выступает и до сих пор!) на радио и телевидении с разнообразными темами по истории зарубежной (в том числе, русской и советской) музыки, а также проводит популярные лекции в колледжах, университетах и государственных организациях.

В 1980–2000-х годах он неоднократно приезжал в Советский Союз и Россию (в том числе, как член официальных делегаций). Его деятельность получила и более широкое международное признание, о чем свидетельствовали участие в музыкальных симпозиумах и семинарах в Лондоне и Глазго.

5. Личное дело стажера Чжэн Сяоин¹⁸⁴ (р. 1929).

Значительного успеха во время учебы в Москве достигла Чжэн Сяоин – первая китайская женщина-симфонический и оперный дирижер. В начале 1960-х годов она была стажером в МГК в классах выдающихся дирижеров Н. П. Аносова и Г. Н. Рождественского. Самым значительным творческим достижением в период учебы стало ее выступление 1 октября 1961 года (в день 12-й годовщины образования КНР) в Московском академическом музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко: она дирижировала оперой Дж. Пуччини «Тоска». Впоследствии Чжэн Сяоин вспоминала, что инициативу в организации этого выступления взял на себя ее наставник, дирижер театра Исаак Борисович Байн¹⁸⁵. Выбор театра для ее дебюта был связан и с гастрольями Московского академического музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в КНР. (Чжэн Сяоин рассказывала о показанных им в 1950-х годах в Китае спектаклях «Лебединое озеро» и «Евгений Онегин».)

По возвращении Чжэн Сяоин стала одной из самых значительных фигур в академической музыкальной жизни КНР. Она возглавляла Центральный государственный оперный театр в Пекине и Женский филармонический оркестр, была главным дирижером Сямыньского филармонического оркестра. Преподавала

¹⁸⁴ Чжэн Сяоин. Личное дело стажера. Архив МГК имени П.И. Чайковского. Ф. 2. Опись личных дел иностранных аспирантов, ассистентов-стажеров, стажеров. Ед. хр. 902а.

¹⁸⁵ Исаак Борисович Байн (1896-1990) – советский дирижер еврейско-румынского происхождения. В 1942-1963 работал в Московском академическом музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

дирижирование в Центральной консерватории Пекина и являлась там деканом факультета дирижирования. Она стала лауреатом многих наград и премий КНР.

Чжэн Сяоин получила известность и за пределами Китая. Она гастролировала во многих странах мира: в Австралии, Японии, Германии, Италии, Франции, Финляндии, США, Канаде, на Тайване и др. Чжэн Сяоин неоднократно выступала и в России, в том числе, 18 октября 2012 года – в Большом зале Московской консерватории, исполняя с Сямыньским филармоническим оркестром программу из сочинений китайских композиторов и П. И. Чайковского.

6. Личное дело студентки Цзо Ин¹⁸⁶ (р. 1940).

Судя по информации из Личного дела, Цзо Ин происходила из семьи пекинской интеллигенции. Ее отец работал в библиотеке, а мать – в музыкальном издательстве. До приезда в СССР Цзо Ин училась в Центральной консерватории Пекина, окончив всего два курса обучения.

В 1960 году Цзо Ин получила направление на учебу в Московскую консерваторию имени П. И. Чайковского в класс арфы профессора В. Г. Дуловой. В 1965 году она закончила Московскую консерваторию с отличием и вернулась в Центральную консерваторию Пекина, где работает до сих пор.

В течение нескольких десятилетий Цзо Ин воспитала большое количество выдающихся учеников, которые в настоящее время преподают в разных музыкальных заведениях Китая, а также работают в симфонических оркестрах Китая и за рубежом, они внесли важный вклад в развитие арфы.

Цзо Ин была директором училища при Центральной консерватории Пекина, проректором Центральной консерватории Пекина и заместителем начальника симфонического оркестра Китая и т. д.

¹⁸⁶ Цзо Ин. Личное дело студента. Архив МГК имени П.И. Чайковского. Ф. 2. Опись личных дел иностранных студентов. Ед. хр. 1412.

7. *Личное дело стажера Лю Шикуня*¹⁸⁷ (р. 1939).

Личное дело Лю Шикуня из Архива МГК им. П. И. Чайковского содержит только краткие сведения о нем. Здесь указано место, где он получил образование: Центральная консерватория Пекина (3 курса). Примечательна также информация о его отце – сотруднике Музгиза в Шанхае.

Дополним эти сведения о Лю Шикуне, одном из самых известных китайских пианистов современности. Как говорилось выше, *Лю Шикунь* был учеником нескольких выдающихся русских педагогов. Начав заниматься с Б. С. Захаровым в Шанхае, он продолжил обучение у А. Г. Татуляна и Т. П. Кравченко. Завершением его образования стала двухлетняя стажировка в классе С. Е. Фейнберга в Московской консерватории.

После окончания консерватории Лю Шикунь начал преподавать на кафедре фортепиано Центральной консерватории. К сожалению, в годы «культурной революции» он пережил непростой период в своей жизни. С 1967 по 1972 год он находился в заключении. Его исполнительская и педагогическая деятельность возобновилась после окончания «культурной революции» – в 1979 году.

В 1991 его просветительская «миссия» в Китае вышла на новый уровень в форме создания собственных учебных музыкальных заведений. В 1992 году он открыл «Художественный центр фортепианной музыки имени Лю Шикуня» в Гонконге. Этот центр за десятилетия своего существования приобрел большой успех и популярность. Лю Шикунь решил еще открыть несколько филиалов этого центра. В настоящее время в Китае функционируют более сорока таких в Пекине, Сиане, Фучжоу, Хайкоу и других городах. Лю Шикунь считает, что фортепианное образование в стране «должно рассматриваться как неременная сторона всестороннего качественного образования личности»¹⁸⁸.

В настоящее время Лю Шикунь много занимается общественной и педагогической деятельностью: он является членом Политического

¹⁸⁷ Лю Шикунь. Личное дело стажера. Архив МГК имени П.И. Чайковского. Ф. 2. Опись личных дел иностранных аспирантов, ассистентов-стажеров, стажеров. Ед. хр. 661.

¹⁸⁸ *Цинь Цинь*. Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзунцзян: три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности): автореферат дисс. канд. искусствоведения. – СПб.: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2013. – С. 15–16.

консультативного совета Китая, заместителем председателя постоянного комитета Союза китайских музыкантов, председателем Союза писателей и музыкантов Гонконга, а также почетным профессором Центральной консерватории Пекина. Лю Шикунь постоянно участвует в жюри конкурсов, в том числе Международного конкурса им. П. И. Чайковского в Москве.

8. *Личное дело студентки Ни Хунцин*¹⁸⁹ (р. 1935).

Как и в случае Лю Шикуня, личное дело Ни Хунцин содержит только краткую информацию о молодой пианистке. А именно: дату ее поступления на первый курс фортепианного факультета МГК им. П. И. Чайковского – 30 августа 1954 года и размер стипендии – 500 рублей в месяц. Эти сведения дополняет краткая автобиография, в которой сообщается, что ее отец работает музыкантом, а брат учится в училище при Пекинской консерватории. Ни Хунцин указывает также годы своего обучения в [Пекинской] консерватории: 1947–1953. Как и большинство будущих китайских абитуриентов до поступления в МГК она на протяжении года изучала русский язык в Пекинском институте русского языка.

Эти сведения можно дополнить богатым материалом из опубликованных воспоминаний пианистки, а также из интервью, которое она дала автору диссертации. Уточняя информацию о периоде своей жизни до приезда в Москву, в интервью она говорит об отце как музыканте, который сам научился играть на китайской скрипке хуцине¹⁹⁰. Однако он смог настолько хорошо освоить инструмент, что аккомпанировал известному актеру пекинской оперы в Шанхае Мэй Ланьфану. Из-за увлечения этим занятием ее отец даже оставил свою основную работу художника-чертежника. Семья не могла позволить себе купить пианино, поэтому юная Ни Хунцин начала играть на инструменте, беря уроки у студента-вокалиста Шанхайской специальной музыкальной школы (нынешняя Шанхайская консерватория). (За эти деньги сам студент оплачивал аренду пианино.) Эта история важна тем, что дает представление о трудностях молодых

¹⁸⁹ Ни Хунцин. Личное дело студента. Архив МГК имени П.И. Чайковского. Ф. 2. Опись личных дел иностранных студентов. Ед. хр. 141.

¹⁹⁰ Интервью автора диссертации с Ни Хунцин (26 и 31 июля 2019 г.). См. Приложение 1, с. 270.

китайцев, которые мечтали стать музыкантами. Ни Хунцин вспоминала, что три первых года занятий она занималась сольфеджио, а также изучала гаммы и «Школу игры на фортепиано» op. 101 Ф. Байера, которую так и не смогла пройти до конца¹⁹¹. Следующим ее педагогом стала Чэн Инчжэнь, ученица Бориса Матвеевича Лазарева. Она говорила о довольно быстром прогрессе в занятиях с Чэн Инчжэнь, с благодарностью вспоминала и своего русского педагога по фамилии Штейн.

Ее общая жизненная ситуация улучшилась после поступления в Шанхайскую консерваторию, где было бесплатное обучение, а иногда даже питание¹⁹². Среди консерваторских педагогов по фортепиано Ни Хунцин особенно отмечала Чжоу Гуанжэнь, занятия у которой были групповыми. Вместе с тем, именно Ни Хунцин часто выбирали для показа другим ученикам. В это время в репертуаре молодой пианистки появились этюды К. Черни op. 299, все двухголосные инвенции, Партита, Английская сюита И. С. Баха¹⁹³, рондо «Ярость по поводу потерянного гроша» op. 129 Л. ван Бетховена. Одним из итоговых произведений в ее программе стали Третий концерт для фортепиано с оркестром op. 37 Бетховена, Концерт для фортепиано с оркестром op. 54 Р. Шумана и «Полет шмеля» Н. А. Римского-Корсакова. Все это говорит о большем таланте пианистки, ее стремлении заниматься и значительном прогрессе в обучении. Говоря о методике преподавания Чжоу Гуанжэнь Ни Хунцин вспоминала как одно из главных требований «использование веса при игре на фортепиано»¹⁹⁴. Это, по ее словам, способствовало свободе игры, избавлению от плохой привычки зажимать руку при опускании ее на клавишу.

Как говорилось выше, в интервью автору диссертации Ни Хунцин назвала имя своего профессора в МГК: Владислав Михайлович Эпштейн, ученик К. Н. Игумнова. Она вспоминала, как играла на вступительном экзамене в МГК Концерт для фортепиано с оркестром Шумана. Партию оркестра исполнял Яков Владимирович Флиер, он же направил ее в класс Эпштейна.

¹⁹¹ Там же.

¹⁹² Там же.

¹⁹³ Какие именно Партита и Английская сюита, Ни Хунцин не называет.

¹⁹⁴ Интервью автора диссертации с Ни Хунцин (26 и 31 июля 2019 г.). См. Приложение 1, с. 275.

Ценны ее воспоминания о принципах методики Эпштейна, например, об использовании веса всей руки («весовая игра»). Ее репертуар с МГК охватывал произведения различных эпох и стилей. Показательна программа ее государственного экзамена: Второй концерт для фортепиано с оркестром ор. 18 и два «Музыкальных момента» Рахманинова, 31-ая соната ор. 110 и рондо «Ярость по поводу утерянного гроша» ор. 129 Бетховена, Чакона И. С. Баха – Ф. Бузони и одна из Прелюдий и фуг Баха¹⁹⁵, 4 этюда из ор. 10 Ф. Шопена, Двенадцатая рапсодия Листа, «Простые вариации» ор. 43 № 3 Н. Я. Мясковского. В консерватории она исполняла также одно из сочинений китайского композитора Чжу Цзян Эра (Цзянэра), своего соученика по МГК, а также пьесу «Танец с барабанами» Цао Вэя и мн. др. Репертуар говорит об очень высоком уровне ее профессиональной подготовки и мотивированности в освоении профессии. В Личном деле сохранилась характеристика, подписанная членами дирекции МГК, где указано, что во время учебы она приняла участие «более чем в 300 концертах-встречах с самыми широкими слоями трудящихся столицы», а в 1958 году работала вместе с советскими студентами на целине¹⁹⁶.

По словам Ни Хунцин, в период обучения в МГК она занималась по 10 часов в день¹⁹⁷. Запомнилось ей также исполнение музыки барокко, Д. Скарлатти и И. С. Баха, а также Ф. Шопена¹⁹⁸. Но особенное внимание уделялось русской музыке: пьесам П. И. Чайковского («Времена года») и С. В. Рахманинова («Музыкальный момент»). Впоследствии Ни Хунцин включала эти и другие сочинения русских композиторов (например, «Соловья» А. А. Алябьева в транскрипции Ф. Листа, «Жаворонка» М. И. Глинки в транскрипции М. А. Балакирева) в свои программы, давала разучивать ученикам.

Как было принято в Московской консерватории в 1950-1960-х годах, Ни Хунцин посещала занятия других педагогов, С. Е. Фейнберга и Г. Г. Нейгауза. В одной из ее статей опубликованы ее воспоминания об их уроках. Занятия

¹⁹⁵ Точных сведений об этом сочинении нет.

¹⁹⁶ Ни Хунцин. Личное дело студента. Архив МГК имени П.И. Чайковского. Ф. 2. Опись личных дел иностранных студентов. Ед. хр. 141.

¹⁹⁷ Интервью автора диссертации с Ни Хунцин (26 и 31 июля 2019 г.). См. Приложение 1, с. 279.

¹⁹⁸ Там же.

Фейнберга она воспринимала как продуктивные и, одновременно, полные юмора и мудрости, свидетельствующей о «многолетней практике и желании поделиться опытом с каждым»¹⁹⁹. Китайская ученица уловила и надолго запомнила один из базовых принципов преподавания традиции Гольденвейзера – Фейнберга: технические упражнения не должны исполняться механически, в них всегда должна быть музыкальная выразительность, художественная цель. Много лет спустя после возвращения в Китай Ни Хунцин вспоминала: Фейнберг «выступал за то, чтобы базовые технические занятия были целенаправленными. Если вы рассеяны, бесцельно и механически занимаетесь каждый день, это будет бесполезно, – вы не сможете улучшить свои навыки». Далее Ни Хунцин цитирует педагога: «Если вы будете ежедневно повторять текст Священного Писания, вы не сможете попасть на небеса». По словам Ни Хунцин, «это замечание вызвало рев смеха», хотя лицо Фейнберга «осталось серьезным»²⁰⁰.

Окончив Московскую консерваторию с красным дипломом, Ни Хунцин вернулась в КНР для того, чтобы преподавать в Центральной консерватории Пекина. Времена «культурной революции» были тяжелыми, в частности, она не могла выступать в концертах. С конца 1970-х годов ее деятельность как педагога, методиста и музыкального просветителя возобновилась. Ни Хунцин выпустила ряд своих уроков – исполнительских анализов сочинений для фортепиано в виде аудиозаписей, читала на радио и в университетах лекции на темы как исполнять Шопена, Бетховена, современных зарубежных и китайских композиторов и др. Она также сама занималась композицией: сборник «Избранные сочинения Ни Хунцин» вышел в Шанхайском музыкальном издательстве (2005) под редакцией Тона Даоджина и Ван Циняня.

¹⁹⁹ 倪洪进. 不应被遗忘的传奇钢琴家 —— 记米尔然诺夫[J]. 钢琴艺术, 2006, 5:15. [Ни Хунцин. Легендарный пианист, которого нельзя забывать – память о Мерджанове // Фортепианное искусство. – 2006. – № 5. – С. 15.]

²⁰⁰ Там же.

9. Личное дело стажера Шэн Чжун Го²⁰¹ (1941–2018).

Шэн Чжун Го был потомственным музыкантом. Его отец преподавал скрипку в Нанкинском институте искусств. Согласно Личному делу, до поступления в МГК он окончил Музыкальное училище при Центральной консерватории в Пекине. Он учился в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского с 1960 по 1964 год в классах скрипки профессоров Л. Б. Когана и Б. Е. Кузнецова. Принимая в свой класс нового студента, Кузнецов дал ему следующую характеристику: «У него есть техн[ический] аппарат. Красивый звук. Он много переиграл литературы. Ему нужно некоторое время поработать над основами игры на скрипке. Отсутствие правильных установок мешает его дальнейшему развитию. Он очень прилежен, трудолюбив, и это является залогом его хороших успехов в дальнейшем». По завершении обучения профессор Кузнецов отзывался о нем как об «очень трудолюбивом, аккуратном, влюбленном в свое дело» музыканте, который умеет усердно и успешно работать над преодолением своих недостатков. В процессе обучения в его репертуаре были, в частности, Соната № 1 g-moll И. С. Баха и Концерт для скрипки с оркестром op. 35 П. И. Чайковского.

Шэн Чжун Го был одним из последних китайских студентов, учившихся в Московской консерватории в 1950–1960-х годах. В связи с ухудшившейся политической обстановкой он не смог пройти полного курса обучения. Хотя первоначально его учеба в МГК должна была продолжаться с 1 сентября 1960 по 1 июля 1965-го, он был отчислен из МГК 1 сентября 1964 года и вернулся в Китай. Основанием для этого была просьба посольства КНР в СССР.

Рассмотренные выше личные дела китайских студентов и стажеров из Архива МГК им. П. И. Чайковского позволяют сделать несколько выводов. В них, как и в большинстве других известных нам характеристик китайских студентов и стажеров, учившихся в Московской государственной консерватории в 1950-х – начале 60-х годов, часто говорится о слабой начальной подготовке по специальности, необходимости исправления технических недостатков. Однако

²⁰¹ Шэн Чжун Го. Личное дело стажера. Архив МГК имени П.И. Чайковского. Ф. 2. Опись личных дел иностранных аспирантов, ассистентов-стажеров, стажеров. Ед. хр. 710.

также систематически в этих характеристиках отмечен большой талант китайской молодежи, ее мотивированность и невероятная работоспособность.

Свидетельством этому стали победы молодых китайских музыкантов на международных фестивалях и конкурсах. Например, Ни Хунцзин – на 6-м Всемирном фестивале молодежи и студентов (4-е место, 1957); Лю Шикуня – на 4-м Международном конкурсе пианистов им. Ф. Листа в Будапеште (2-е место и специальная награда за исполнение Венгерской рапсодии, 1956) и на 1-м Международном конкурсе им. П. И. Чайковского (2-я премия, 1958); Инь Ченцзуна²⁰² – на 2-м Международном конкурсе им. П. И. Чайковского (2-я премия, 1962); Ли Цифана – на 8-м Всемирном фестивале молодежи и студентов (2-е место, 1962) и 3-м Международном конкурсе им. Дж. Энеску (3-е место, 1964).

Такие высокие результаты представляются закономерными по нескольким причинам. Первой из них был эмоциональный подъем, который переживали как молодое китайское государство, так и его граждане. Из сказанного выше очевидно, что государственная поддержка развития культуры в КНР во всех значимых направлениях (в том числе, и в области классической музыки европейской традиции) в 1950-х – начале 1960-х годов была постоянной и целенаправленной.

Не менее важной причиной успеха молодых китайских музыкантов, учившихся в СССР в это время, было высокое педагогическое мастерство их русских педагогов. Как известно, именно это время – середина XX века – стало своего рода «золотым веком» московской фортепианной школы. В Московской консерватории в период расцвета было четыре кафедры во главе с легендарными музыкантами-профессорами: А. Б. Гольденвейзером, К. Н. Игумновым, С. Е. Фейнбергом, Г. Г. Нейгаузом.

²⁰² Через Инь Ченцзуна (ученика Т. П. Кравченко) с русской фортепианной школой знаком Ланг Ланг. Ланг Ланг участвовал в мастер-классе Инь Ченцзуна, при поддержке которого приехал в США, где впоследствии закончил Кёртис-институт. Ощукая в игре своего старшего коллеги русскую школу, Ланг Ланг сказал в одном из интервью об Инь Ченцзуне: «Он мастерски владел русским методом игры на фортепиано – великолепным, богатым, звуком с широкой фразировкой и сильными эмоциями. Русская манера кладёт в основу движения руки, в то время как немецкая делает акцент на твёрдых пальцах и отводит более значительную роль кисти» (цит. по: Цзо Чжэньгуань. «Пусть фортепиано говорит по-китайски». О китайском пианисте Инь Ченцзуне // PianoФорум. – 2023. – № 1 (53). – С. 47).

Кафедры мэтров были сильны. Среди членов кафедры работало много выдающихся музыкантов-педагогов. В 1950 – 1960-х годах в консерватории преподавали ученики Игумнова — Я. В. Флиер, Л. Н. Оборин, В. М. Эпштейн, Я. И. Мильштейн, Б. М. Давидович, Л. Н. Власенко; ученики Гольденвейзера — Г. Р. Гинзбург, Т. П. Николаева, С. Е. Фейнберг, Д. А. Башкиров, Д. Д. Благой, Л. В. Берман, О. М. Жукова; ученики Фейнберга — В. А. Натансон, В. К. Мержанов, Н. П. Емельянова, Л. В. Рощина, З. А. Игнатьева; ученики Нейгауза — Я. И. Зак, С. Г. Нейгауз, Л. Н. Наумов, Е. В. Малинин, Э. Г. Гилельс, Т. Д. Гутман, В. В. Горностаева.

Профессора, чьи имена стали легендарными, работали и на других кафедрах. Так, среди педагогов китайских студентов и стажеров были арфистки В. Г. Дулова и К. А. Эрдели, скрипачи Б. В. Беленький, Л. Б. Коган, Б. Е. Кузнецов, виолончелист С. Н. Кнушевицкий, композиторы Баласанян и В. Я. Шебалин, дирижеры А. В. Гаук, Н. П. Аносов, Г. Н. Рождественский и др.

Учившиеся в СССР студенты отмечали также необычайно теплое отношение к себе всех сотрудников консерватории, от ректора и профессоров до гардеробщиц и диспетчеров²⁰³. Их личные впечатления от Москвы и консерватории были отражены в нескольких публикациях 1950-х и более поздних лет. Среди них — статьи У Цзюцзяна «Мы в Московской консерватории» в китайском журнале «Народная музыка»²⁰⁴ и Хуана Сяо Хэ (соученика У Цзюцзяна) «Незабываемые годы в Советском Союзе»²⁰⁵.

Статья У Цзюцзяна «Мы в Московской консерватории»²⁰⁶ ярко передает впечатления и эмоции молодых китайских музыкантов, поступивших на учебу в Московскую консерваторию. Молодой музыкант говорит, что для него и для всех

²⁰³ «Я очень благодарна диспетчеру, Наталье Алексеевне. Она очень хорошо относилась к китайским студентам» — говорила в интервью автору диссертации Ни Хунцин. (Интервью автора диссертации с Ни Хунцин (26 и 31 июля 2019 г.). См. Приложение 1, с. 279.)

²⁰⁴ 吴祖强.留苏莫斯科音乐学院全体中国同学,我们在莫斯科音乐学院[J].人民音乐,1955,Z1:59-60. [У Цзюцзян. Мы в Московской консерватории // Пекин: Народная музыка. — 1955. — № 11–12. — С. 59–60.]

²⁰⁵ 黄晓和. 难忘的留苏岁月[J]. 艺术评论, 2009, (6): 41-47. [Хуан Сяо Хэ. Незабываемые годы в Советском Союзе // Художественная критика. — 2009. — № 6. — С. 41–47.]

²⁰⁶ 吴祖强.留苏莫斯科音乐学院全体中国同学,我们在莫斯科音乐学院[J].人民音乐,1955,Z1:61-62. [У Цзюцзян. Мы в Московской консерватории // Пекин: Народная музыка. — 1955. — № 11–12. — С. 59–60.]

китайских студентов большая честь учиться в Московской консерватории им. П. И. Чайковского – высшем музыкальном заведении с мировым именем.

От своего имени и имени других китайских студентов У Цзунян признается в том, что их «музыкальные знания недостаточны для требований»²⁰⁷ Московской консерватории. Поэтому всем китайцам нужны дополнительные уроки. Трудности, которые возникают с русским языком, китайским студентам помогают решить профессора и однокурсники.

Из-за необходимости в дополнительных пояснениях китайские студенты занимаются, главным образом, индивидуально. Об этом факте У Цзунян сообщает с большой благодарностью: «Большинство наших занятий проводится индивидуально, что доставляет господам преподавателям бесчисленные проблемы. Мы часто думаем о том, что каждый наш шаг вперед пропитан кровью и потом советских преподавателей, исполненных чувством большой интернациональной дружбы. <...> Они заботятся о нас, как о собственных детях»²⁰⁸. Благодаря за помощь соучеников по консерватории, китайский композитор называет их «братьями и сестрами».

Он рассказывает и о бытовых обстоятельствах жизни консерваторских китайских студентов: «Ректор, профессор Свешников всегда заботится об учебе и условиях жизни иностранных студентов, о том, чтобы сделать для них все, что может сделать консерватория. Лучшие комнаты в общежитии отведены иностранным студентам, иностранные студенты имеют приоритет во многих вещах <...>. Бабушки, работающие в гардеробе, могут подать нам пальто без номерочка; старушка в пекарне рядом со школой тоже хорошо нас знает, и она болтает с нами, когда мы что-нибудь у нее покупаем; мы привыкли к климату и еде Москвы. Москвичи смотрят на нас так, как будто мы им родные, и действительно мы как будто находимся в собственном доме»²⁰⁹.

Немаловажной была материальная поддержка в виде стипендий, оказываемая им советским правительством. На основании личных дел китайских студентов,

²⁰⁷ Там же. С. 59.

²⁰⁸ Там же.

²⁰⁹ Там же. С. 60.

аспирантов и стажеров можно сделать вывод, что выплата стипендии в таком размере производилась всем им. Она прерывалась только в случае временного прекращения учебы (в частности, по болезни).

По словам У Цзюцзяна, с благодарностью воспринимая поддержку со стороны руководства консерватории, профессоров и соучеников, китайские студенты должны были подчиняться жестким требованиям: «Педагоги строгие. Они не дают нам расслабиться, замечая все погрешности, которые не соответствуют их требованиям. Иногда они ругают нас, иногда злятся, но это хорошо, потому что это значит, что они относятся к нам не как к гостям, а как к своим людям. Это именно то, что мы хотим». О высокой мотивации и ответственности китайских студентов говорит следующее утверждение У Цзюцзяна: «Мы понимаем, что <...> мы должны быть строгими с самими собой. Мы учимся усердно, и мы стараемся постоянно поддерживать такое добросовестное отношение. Когда получаем хороший результат благодаря напряженной работе, когда нас хвалят наши соученики и педагоги, мы чувствуем особенно счастливо и радостно. <...> Мы хотим, чтобы они говорили о нас: “Все китайские студенты усердно учатся. Китайцы действительно трудолюбивы!”»²¹⁰.

Можно было бы подумать, что слова студента-композитора У Цзюцзяна создают в какой-то мере идеализированный собирательный образ китайских студентов: ответственных, трудолюбивых, настойчиво стремящихся преодолеть отставание от их советских соучеников. Вместе с тем, как было показано на примерах личных дел отдельных студентов, большинство китайских учеников в Московской консерватории на самом деле были именно такими.

Обобщая сказанное, трудно переоценить влияние советской высшей школы на становление китайских музыкантов в первые десятилетия существования КНР. Очевидно, что большинство тех, кто добился заметных успехов и признания, были непосредственными учениками русских педагогов. А среди них заметно преобладали представители Московской консерватории.

²¹⁰ Там же. С. 59-60.

Все сказанное свидетельствует о профессиональных успехах молодых китайских музыкантов. База для них постепенно формировалась у них на родине. Повышались критерии отбора для абитуриентов, поступающих в училища и вузы, при обучении «на первое место ставилось специальное мастерство, техническое совершенство, но при этом должное внимание уделялось всесторонней общей культуре студентов. <...> Опытные специалисты помогали будущим молодым преподавателям постигать секреты мастерства»²¹¹.

Обучение у московских профессоров быстро давало впечатляющие результаты. Не случайно, как уже говорилось, несколько китайских стажеров-пианистов, Лю Шикунь и Инь Ченцзун, получили награды первого и второго Международного конкурса им. П. И. Чайковского.

В Китае в эти годы велась работа по созданию методической базы для профессионального обучения студентов в музыкальных вузах. Вехой на этом пути стало создание в 1961 году по поручению Министерства культуры КНР «Сборника произведений для обучения в вузах» в пяти томах. Его подготовили члены группы из восьми педагогов (И Кайцзи, Чжу Гуни, Чжоу Гуанжэнь, Лао Чжичэн, Чжан Цзюньвэй, Ян Тиле, Ху Болян, Хун Далин). В частности, «Сборник произведений для обучения в вузах» включал: I том «Сборник китайских фортепианных произведений», II том «Сборник восточноевропейских фортепианных произведений», III том «Сборник русских фортепианных произведений», IV том «Сборник западноевропейских фортепианных произведений» и V том «Сборник фортепианных произведений Азии, Африки и Латинской Америки». Среди произведений, вошедших в III том, преобладала музыка Чайковского, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича, Кабалевского. «Событием огромной важности, узаконившим определенный подход к фортепианному репертуару» назвал появление этого издания современный исследователь Сюй Бо²¹².

²¹¹ Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1994. С. 41.

²¹² Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова, 2011. – С. 11.

Несмотря на поддержку правительством развития академической музыкальной культуры, в 1950-х–60-х годах отсталость КНР в этом отношении еще была очевидной. Ее констатировал в 1957 году немецкий музыковед Гарри Гольдшмидт: «Сравнительно с цветущими китайскими музыкальными традициями, развертывающимися сегодня в каждой провинции огромной страны, “интернациональный сектор” занимает пока еще довольно скромное место. В этой диспропорции явственно проступают как светлые, так и темные стороны прошлого китайской культуры: ее несравненная цельность и верность национальным традициям и в то же время – ее вековая изолированность»²¹³. Продолжая рассуждать о возможностях развития китайской музыки с опорой на европейские традиции, Гольдшмидт приводит показательную и интересную аналогию. По его мнению, преобразования в китайской музыке могут наследовать «опыту советских республик – Армении, Туркменистана, Казахстана, Узбекистана, где успешно решаются аналогичные проблемы»²¹⁴.

Однако после этих побед, говорящих об устойчивом росте китайской фортепианной школы, имена китайских музыкантов надолго исчезли не только из конкурсных программ, но и из списков учеников русских консерваторий. Причиной прекращения культурного сотрудничества между КНР и СССР явилась последующая «культурная революция», происходившая в Китае с 1966 по 1976 год. Политика властей КНР в это время привела к тому, что развитие системы профессионального музыкального образования европейского образца, как и вообще музыкальной жизни в концертных залах и на оперной сцене остановилось.

В годы «культурной революции» на длительное время прервался творческий путь многих китайских музыкантов, расцвет деятельности которых пришелся на 50-е – начало 60-х годов. Начиная с 1969 года, в соответствии с инструкциями председателя КНР Мао Цзэдуна, производственные бригады профессиональных музыкантов направлялись в отдаленные приграничные и сельские районы для перевоспитания крестьян-бедняков. Творчество, композиторское и

²¹³ Гольдшмидт Г. Становление нового // Советская музыка. – 1957. – № 2. – С. 203.

²¹⁴ Там же. С. 204.

исполнительское, в это время развивалось, главным образом, в направлении традиционных жанров и форм китайской музыки, адаптированных к политическим нуждам «культурной революции». Эта ситуация касалась всех областей китайской культуры и образования. Была нарушена хорошо отлаженная до середины 1960-х годов система школьного образования, многие общеобразовательные школы оказались закрыты. В области музыкального образования, ориентированного на европейские традиции, ситуация была еще хуже. Музыкальные образовательные учреждения просто прекратили свое существование на время «культурной революции».

Академическая инструментальная традиция европейского образца на это время (особенно в начале этого периода, в 1960-х годах) фактически прекратила развитие в Китае. По словам У Цзунзиня, творчество «в различных жанрах инструментальной музыки, процветавшее в 1950-х и начале 1960-х годов, было уничтожено в первые дни Культурной революции. О китайской инструментальной музыке конца 1960-х годов можно сказать только то, что нет каких-либо существенных произведений, на ее месте – пустота»²¹⁵.

²¹⁵ 吴紫蓁. 文革音乐研究初探[J]. 艺海, 2013, 6: 70-71. [У Цзунзинь. Первоначальное исследование музыки культурной революции // И Хай. – 2013. – № 6. – С. 70-71.]

ГЛАВА III.

Роль русских педагогов в развитии китайской музыкальной культуры и образования конца XX – первой четверти XXI века

3.1. Возрождение высшего музыкального образования в КНР после китайской «культурной революции»

Возобновление концертной жизни и музыкального образования в Китае произошло постепенно после окончания «культурной революции» в 1976 году. Несколько лет, последовавших после окончания «культурной революции» (1977–1978), были отмечены в китайской музыкальной культуре активнейшим организационным и методическим развитием, подготовившим наступивший через несколько десятилетий всплеск интереса к классической музыке европейской традиции. Знаковым событием стал Первый национальный музыкальный конкурс «Шанхайская весна» (две номинации: пипа и фортепиано), состоявшийся в 1980 году. Местом его проведения был город Шанхай, куда прибыли участники из девяти городов Китая – Пекина, Шанхая, Гуанчжоу, Тяньцзиня, Шэньяня, Нанкина, Ухани, Чэнду и Тайюаня.

В конце 1970-х – начале 1980-х годов постепенно восстанавливалась система профессионального музыкального обучения в Китае. В самых крупных городах, таких как Пекин и Шанхай, при его организации стремились к разделению процесса обучения на уровни начального, среднего и высшего образования по советскому образцу, как нами это ранее уже отмечалось. Советская система музыкального образования была одним из главных ориентиров для создания музыкальных школ, училищ и вузов во всем Китае. Продолжилась активная работа по формированию методической базы для обучения. В итоге на протяжении 1980-х годов трехступенная система музыкального образования (школа – училище – вуз) утвердилась в пяти государственных консерваториях Китая: Центральной, Шанхайской, Шэньянской, Тяньцзиньской и Уханьской. Обучение в четырех других – Китайской, Сианьской, Сычуаньской, Гуанчжоуской имени Синхая – делилось на два этапа – училище и вуз.

Со второй половины 1980-х годов сотрудничество китайских и русских музыкантов вышло на принципиально новый уровень. Этому способствовали многие позитивные события, происходившие на уровне правительств СССР и Китая в 1983–1987 годах. Но непосредственными инициаторами возобновления постоянного сотрудничества между Московской консерваторией и Центральной консерваторией в Пекине стали участники программы обучения китайских студентов в МГК 1950–1960-х годов: композитор, теоретик и педагог У Цзюцян и Чжоу Гуанжэнь, пианистка и педагог, ученица А. Г. Татуляна. В возобновлении культурных контактов между КНР и СССР принял участие и член первой группы китайских студентов, обучавшихся в Московской консерватории – Хуан Сяо Хэ. В сентябре 1984 года он побывал в Советском Союзе в составе китайской музыкально-хореографической делегации; он приезжал в Россию с рабочими визитами и позднее – в 1995 и 2000-м году.

Все эти музыканты, речь о которых шла во второй главе, в 1980-х годах заняли ведущие позиции в музыкальном образовании КНР. Об У Цзюцяне и Хуан Сяо Хэ уже было сказано выше. У Цзюцян в 1980-х годах приобрел большой авторитет в Китае. В 1982 году он стал ректором Центральной консерватории в Пекине, в 1991 году был избран членом комитета по образованию и культуре Национального комитета. В 1997 году вышел «Сборник Сяхуэй», в котором было собрано около двухсот его статей, написанных за период с 1945 по 1997 год. В Китае широко исполнялась и исполняется музыка У Цзюцяна: оркестровые пьесы, концерты, танцевальные драмы, кантаты, камерные инструментальные и вокальные произведения и др. У Цзюцян участвовал в создании коллективных сочинений: музыку к балетам «Рыба-красавица» и «Красный отряд женщин» он написал совместно с Ду Минсином, Концерт для пипы с оркестром «Маленькие сестры степи» – совместно с Лю Дэхаем и т. д.

О другом выпускнике Московской консерватории, музыковед-е Хуан Сяо Хэ, профессоре Центральной консерватории Пекина, авторе множества трудов по истории и теории музыки, речь шла выше. Остановимся подробнее на биографии пианистки Чжоу Гуанжэнь, третьей участницы инициативной группы по

возобновлению сотрудничества Центральной консерватории Пекина и Московской консерватории.

Чжоу Гуанжэнь получила первые уроки фортепиано в Шанхае у ученика Захарова Дин Шаньдэ. Большое влияние оказало на нее также общение с упомянутым ранее дирижером Шанхайского симфонического оркестра Марио Пачи. В марте 1951 года она заняла третье место на фортепианном конкурсе Третьего Берлинского международного фестиваля молодежи и студентов. Таким образом, она стала первой китайской пианисткой, выигравшей международный конкурс. Поступив на учебу к советскому специалисту А. Г. Татуляну, Чжоу Гуанжэнь была уже довольно опытной пианисткой и педагогом. В 1956 году она участвовала в Первом международном фортепианном конкурсе имени Роберта Шумана в Берлине, получив восьмую премию. «Критика нашла ее звук прекрасным и чистым, технику мощной, стиль аутентичным, образное содержание драматичным»²¹⁶.

Педагогическая деятельность Чжоу Гуанжэнь началась в Шанхае еще в начале 1940-х годов. Сразу после окончания обучения она была приглашена как педагог на работу в Центральную консерваторию Пекина. Еще до начала «культурной революции» она стала заместителем декана этого учебного заведения. После восстановления работы Центральной консерватории с конца 1978 года пианистка была уже деканом фортепианного факультета Центральной консерватории. Вскоре она приобрела международную известность, выступая в США и европейских странах с лекциями и концертами. В них Чжоу Гуанжэнь проявила себя как универсальный с точки зрения репертуара музыкант, исполняя музыку европейской традиции и сочинения современных китайских композиторов. В ее репертуар, в частности, входили сочинения соотечественников Хэ Лутина, Ли Инхая, Чэнь Пэйсюня и др. Она исполняла также свое собственное сочинение «Вариации на Хэбэйскую тему».

²¹⁶ *Цинь Цинь*. Феномен универсализма творческой личности на примере жизни и деятельности Чжоу Гуанжэнь // Общество. Среда. Развитие. (Terra Humana). – 2012. – № 4 (25). – С. 199.

В 1983 году к работе пианистки в Центральной консерватории добавилось преподавание в Синьхайской юношеской фортепианной школе, основанной ею вместе с несколькими коллегами. Чжоу Гуанжэнь получила известность и благодаря выступлениям (а затем и публикациям) на Китайском образовательном телеканале. Она прочла более ста лекций о фортепианном искусстве. Впоследствии, в 1990–2000-х годах, она стала основателем и руководителем еще нескольких учебно-исполнительских центров.

Из сказанного мы видим, насколько глубокими были связи Чжоу Гуанжэнь с русской фортепианной школой, и как значима оказалась ее деятельность для китайской музыкальной культуры. Не случайно, именно она воспитала нескольких блестящих исполнителей, ярко проявивших себя на рубеже XX и XXI столетий. Среди ее учеников – известные пианисты Ни Хунцзин, Дан Чжаойи, Ян Юньлинь, Шэн Юан и другие. И закономерно, что она, вместе с У Цзунцян стала своего рода «послом» китайской музыкальной культуры в СССР после восстановления отношений между странами в 1980-х годах.

Таким образом, оба представителя Центральной консерватории, приехавшие в СССР для организации сотрудничества с Московской консерваторией, были прямыми наследниками русских педагогов. И их инициатива к усилению связей между музыкантами Пекина и Москвы имела глубокие профессиональные и личные основания.

С целью заключения соглашения между двумя консерваториями в середине 1980-х годов состоялся обмен официальными делегациями. В конце 1983 года У Цзунцян посетил Московскую консерваторию. В мае 1985 года ответный визит в Пекин нанес ректор Московской консерватории Б. И. Куликов. Во время следующего визита Бориса Ивановича Куликова (1932–2018) и профессора, декана фортепианного факультета МГК Сергея Леонидовича Доренского (1931–2020) в Пекин в мае 1987 года руководству Центральной консерватории был уже официально представлен «протокол о намерениях» Московской консерватории и Центральной консерватории Пекина для межуниверситетского сотрудничества. После консультаций с министерствами культуры обеих стран в течение полугода

этот протокол был готов к подписанию. Церемония подписания состоялась в декабре 1987 года во время визита в Москву У Цзюцзяна и Чжоу Гуанжэнь.

Непосредственный участник событий У Цзюцзян подробно описал свою поездку в СССР в публикации 1988 года, вскоре после возвращения в Китай. По его словам, протокол о намерениях был подписан 15 декабря 1987 года в 11 часов утра в кабинете ректора Куликова в присутствии его и четырех проректоров Московской консерватории. Во время этой церемонии дирекции Московской консерватории был передан китайский музыкальный инструмент – пипа, а также записи сочинений китайских композиторов – выпускников Центральной консерватории. У Цзюцзян замечает также, что перед церемонией подписания протокола стороны обсудили «вопросы кадрового обмена и обмена материалами в 1988 году».

Дальнейшая программа пребывания У Цзюцзяна и Чжоу Гуанжэнь в Москве включала посещения ими уроков композиции и фортепиано, и изучение учебных программ. Они побывали также в ЦМШ и училище при Московской консерватории.

У Цзюцзян сделал в Московской консерватории доклад о китайской музыке и Центральной консерватории, встретился с руководителями Союзов композиторов СССР и РСФСР Т. Н. Хренниковым и Р. К. Щедриным. По словам У Цзюцзяна, он и Щедрин были товарищами еще в годы учебы и, вспоминая о прошлом, обсудили возможности для творческого обмена между композиторами двух стран.

Кроме того, У Цзюцзян встречался в Москве с Альфредом Шнитке, их беседа состоялась дома у композитора. Надпись Шнитке на совместной фотографии – «единственному товарищу, который смог встретиться со мной спустя 30 лет» – стала напоминанием об их общении в годы учебы и одновременно намеком на трудные годы, пережитые китайскими музыкантами в период «культурной революции»²¹⁷. Во время своей поездки У Цзюцзян вместе с Б. И. Куликовым нанесли дружеский визит также профессору МГК Б. Г. Тевлину. По словам китайского музыканта он встречался с Борисом Григорьевичем Тевлиным и в

²¹⁷ 吴祖强.开展学院之间的交流与合作—莫斯科纪行[J].中央音乐学院学报,1988,3:90. [У Цзюцзян. Осуществление обменов и сотрудничества между консерваториями – поездка в Москву // Центральная консерватория. – 1988. – № 3. – С. 90.]

предыдущий свой приезд в СССР, в 1983 году. Впоследствии Камерный хор Московской консерватории под руководством Б. Г. Тевлина приезжал на гастроли в Китай.

Пребывание У Цзюцяна и Чжоу Гуанжэнь в СССР в декабре 1987 года сопровождалось другими масштабными событиями значимыми для культуры двух стран. Одним из центральных мероприятий стало гастрольное выступление в Концертном зале им. П. И. Чайковского Китайского молодежного симфонического оркестра 14 декабря 1987 года под управлением Чень Цзохуана. Талантливый молодой дирижер был недавним (1981) выпускником Центральной консерватории в Пекине, а впоследствии стал учеником знаменитого японского дирижера Сейджи Озава. Концерт Китайского молодежного симфонического оркестра под его управлением был частью европейского турне, включавшего также Польшу и Германию.

Во время приема в Обществе дружбы Китая и СССР Чжоу Гуанжэнь дала небольшой концерт. По словам У Цзюцяна, они с Чжоу были «глубоко тронуты дружелюбием и энтузиазмом» хозяев вечера²¹⁸. У Цзюцян упоминал также встречу Чжоу Гуанжэнь с пианисткой, профессором МГК Татьяной Петровной Николаевой, длившуюся около трех часов, и свои встречи с профессором по композиции Николаем Николаевичем Сидельниковым (его давним знакомым еще со времен учебы в МГК, соучеником по классу композиции Е. И. Месснера).

Из описания У Цзюцяном его поездки в СССР и встреч с русскими музыкантами очевидно, что будущему развитию сотрудничества между двумя консерваториями очень поспособствовала его учеба в Московской консерватории в 1950-х годах. Это было важно, прежде всего, с точки зрения понимания им ценности системы образования в СССР и России, на традиции которой он стремился ориентироваться. А в развитии отношений с руководством Московской консерватории и русскими музыкантами большое значение имели его личные и дружеские связи. Как уже было сказано, еще со времени учебы он был знаком со многими композиторами, составившими славу Московской консерватории в 1980-

²¹⁸ Там же. С. 89.

х годах и позднее. Причем, уважение и симпатия между ним и русскими коллегами были взаимными.

Ректор Центральной консерватории Пекина констатировал, что преподавательский состав Московской консерватории очень сильный, состоит из известных музыкантов, и все они очень ответственны в работе. В 1980-е годы преемственность традиций в обучении воспитании студентов на фортепианном факультете продолжалась. Так, например, по консерваторскому приказу № 380 от 14 ноября 1985 года заведующими кафедрами специального фортепиано стали: Татьяна Петровна Николаева, ученица А. Б. Гольденвейзера; Лев Николаевич Власенко, ученик Я. В. Флиера (в свою очередь – ученика К. Н. Игумнова); Евгений Васильевич Малинин, ученик Г. Г. Нейгауза; Виктор Карпович Мержанов, ученик С. Е. Фейнберга.

Чжоу Гуанжэнь, после посещения уроков в Московской консерватории, свидетельствовала, что, по ее мнению, «консерватории Европы и Америки не могут сравниться с Московской консерваторией, а разрыв между нами еще больше»²¹⁹. «Хотя мы добились значительного прогресса в области музыкального образования в течение последнего десятилетия, <...> потребуется еще много времени, – дополнял ее У Цзюцян, – для того, чтобы заложить прочный фундамент для его подлинной прочности»²²⁰.

В контексте сказанного выглядит не случайным, что именно с 1987 года китайские студенты снова стали поступать на учебу в Московскую консерваторию. С этого года здесь учились пять граждан КНР: оперно- симфонический дирижер У Линфэнь, композитор Сюй Юань, музыковед Лю Канхуа, виолончелистка Цзянь Хун и пианисты Пань Чунь и Ин Шичжэнь.

С двумя из них, виолончелисткой Цзянь Хун (ученицей проф. И. И. Гаврыша) и пианистом Пань Чунем (учеником проф. С. Л. Доренского), У Цзюцян и Чжоу Гуанжэнь встретились во время визита в Москву в декабре 1987

²¹⁹ Цит. по: 吴祖强.开展学院之间的交流与合作—莫斯科纪行[J].中央音乐学院学报,1988,3:89. [У Цзюцян. Осуществление обменов и сотрудничества между консерваториями – поездка в Москву // Центральная консерватория. – 1988. – № 3. – С. 89.]

²²⁰ Там же.

года. Разговоры с ними и посещения занятий русских педагогов помогли представителям Центральной консерватории сделать выводы относительно различий китайского и советского (русского) музыкального образования. У Цзюцян писал о том, что «недавно поступившие в МГК» Цзянь Хун и Пань Чунь «усердно учились, учителя их хвалили. Языковой барьер и привыкание к новым методам занятий, их слабое начальное развитие, естественно, создали трудности, и они продемонстрировали традиционную для китайских студентов настойчивость»²²¹.

Совместные усилия, предпринятые руководством МГК им. П. И. Чайковского и Центральной консерватории в Пекине, привели к количественным и качественным изменениям в области обучения китайских студентов, аспирантов и стажеров. Рассмотрим их в двух ракурсах, намеченных в нашей работе выше. Первый из них – влияние русской системы музыкального образования на китайскую, второй – обучение китайских студентов непосредственно в России.

3.2. Сравнительный анализ учебных планов фортепианных факультетов ведущих музыкальных вузов Китая и Московской консерватории

Наглядное подтверждение связи русской и китайской традиций в области музыкального образования на современном этапе дает сравнение вузовских учебных планов. Материалом нашего исследования стали учебные планы по специальности «фортепиано» трех консерваторий: Центральной консерватории в Пекине, Шанхайской и Московской. Все эти планы являются актуальными в настоящее время.

Сравнивая учебные планы трех вузов, мы видим, что во всех них приоритетным является воспитание пианиста как разностороннего профессионала высокого художественного уровня. Общее гуманитарное образование является неотъемлемой частью музыкального для трех консерватории. Такой взгляд на обучение пианиста (как и музыканта любой другой специализации) традиционен и принципиально важен как для российской образовательной системы, так и для

²²¹ Там же.

китайской. Вместе с тем, как покажет дальнейшее сравнение планов, пропорция между специальными и общегуманитарными дисциплинами в российской и китайских консерваториях различна.

Цели и задачи обучения зафиксированы в программах обучения всех трех консерваторий. Так, в учебной программе Центральной консерватории (Пекин) по специальности «фортепиано» в качестве цели обучения названо «воспитание в студентах навыков профессионального исполнения на фортепиано и повышение их исполнительского искусства» и достижение ими такого уровня мастерства, который позволит «после окончания консерватории выступать сольно, в камерном ансамбле, работать концертмейстером и педагогом»²²². При изложении основных принципов обучения акцент делается на необходимости целенаправленного изучения наиболее значимых произведений зарубежных композиторов различных исторических периодов и внимательного усвоения выдающихся произведений китайских композиторов прошлого и настоящего.

В программе Шанхайской консерватории в качестве цели обучения указана «подготовка пианиста и педагога высокого уровня, универсального исполнителя способного к высоким художественным достижениям»²²³. Далее излагаются задачи, которые требуется выполнить на пути к этой цели: оптимизировать структуру знаний; обогащать практический опыт ради того, чтобы воспитать строителей и продолжателей социалистических культурных начинаний; всесторонне развиваться нравственно, интеллектуально и эстетически». В программе Шанхайской консерватории акцент делается на практической деятельности пианиста в период обучения. В частности, говорится о привлечении студентов к участию в различных мероприятиях «в области искусства <...> и ко всем видам социально ориентированной музыкальной деятельности»²²⁴.

²²² Действующая программа по специальности «фортепиано (индивидуальные занятия)» Центральной консерватории (Пекин) предоставлена автору диссертации профессором Чжао Лин. Утверждена в 2000 г., пересмотрено в 2007 г., вторично пересмотрено в 2017 г.

²²³ Действующая программа «Сольное исполнительство на фортепиано» Шанхайской консерватории предоставлена автору диссертации деканом фортепианного факультета, профессором Цзян Чэн. Утверждена в июле 2017 г.

²²⁴ Там же.

В учебном плане Московской консерватории в качестве цели обучения названа «подготовка квалифицированных исполнителей, обладающих высоким исполнительским уровнем и художественным мастерством»²²⁵. На пути к этой цели ставятся задачи «воспитания художественного вкуса, умения воспринимать музыку как вид искусства»; «высокохудожественного и выразительного донесения содержания исполняемого музыкального произведения до слушательской аудитории»; «развития умения самостоятельно работать над музыкальным произведением»; «развития широкого музыкального кругозора»²²⁶.

Таким образом, содержание установочных документов китайских и российского вузов в основном совпадает. Обратим внимание на некоторые отличия. В определении целей и задач обучения по специальности «фортепиано» в Московской консерватории (по сравнению с китайскими) заметно внимание к эстетической стороне: «воспитанию художественного вкуса», умения «воспринимать музыку как вид искусства» и донести «содержание исполняемого музыкального произведения до слушательской аудитории». В китайских консерваториях цели и задачи локализованы вокруг выработки практических навыков пианиста. В то же время, установки Шанхайской консерватории имеют явную социально-политическую направленность, которая выражается, в частности, в традиционном для Китая «привлечении студентов к участию в различных мероприятиях в области искусства <...> и всем видам социально ориентированной музыкальной деятельности»²²⁷.

Обучение по специальности «искусство концертного исполнительства (фортепиано)» в Московской консерватории длится 5 лет (10 семестров). Аналогичные курсы в Шанхайской и Пекинской Центральной консерваториях рассчитаны на 4 года (8 семестров). Список предметов (дисциплин) индивидуальных занятий во всех трех вузах фактически совпадает.

²²⁵ Рабочая программа дисциплины «Специальный инструмент (фортепиано)». Уровень высшего образования «Специалитет». Специальность 53. 05. 01 Искусство концертного исполнительства». МГК им. П. И. Чайковского. Утверждена 27 сентября 2016 г.

²²⁶ Там же.

²²⁷ Действующая программа «Сольное исполнительство на фортепиано» Шанхайской консерватории предоставлена автору диссертации деканом фортепианного факультета, профессором Цзян Чэн. Утверждена в июле 2017 г..

Сопоставим количество часов, изучаемых дисциплин по специальности «фортепиано» (Таблицы № 1–4).

Таблица № 1.

<i>Специальность</i>				
Курс	Семестры	Часы в неделю		
		Центральная консерватория (Пекин)	Шанхайская консерватория	Московская консерватория
Первый курс	I	2 ч. в неделю	2 ч. в неделю	3 ч. в неделю
	II	2 ч. в неделю	2 ч. в неделю	3 ч. в неделю
Второй курс	III	2 ч. в неделю	2 ч. в неделю	3 ч. в неделю
	IV	2 ч. в неделю	2 ч. в неделю	3 ч. в неделю
Третий курс	V	2 ч. в неделю	2 ч. в неделю	3 ч. в неделю
	VI	2 ч. в неделю	2 ч. в неделю	3 ч. в неделю
Четвертый курс	VII	2 ч. в неделю	2 ч. в неделю	3 ч. в неделю
	VIII	2 ч. в неделю	2 ч. в неделю	3 ч. в неделю
Пятый курс	IX	нет	нет	3 ч. в неделю
	X	нет	нет	3 ч. в неделю

Таблица № 2.

<i>Камерный ансамбль</i>				
Курс	Семестры	Часы в неделю		
		Центральная консерватория (Пекин)	Шанхайская консерватория	Московская консерватория
Первый курс	I	нет	нет	нет
	II	нет	нет	нет
	III	1 ч. в неделю	нет	2 ч. в неделю

Второй курс	IV	1 ч. в неделю	нет	2 ч. в неделю
Третий курс	V	1 ч. в неделю	2 ч. в неделю	2 ч. в неделю
	VI	1 ч. в неделю	2 ч. в неделю	2 ч. в неделю
Четвертый курс	VII	нет	нет	2 ч. в неделю
	VIII	нет	нет	2 ч. в неделю
Пятый курс	IX	нет	нет	2 ч. в неделю
	X	нет	нет	2 ч. в неделю

Таблица № 3.

<i>Концертмейстерский класс</i>				
Курс	Семестры	Часы в неделю		
		Центральная консерватория (Пекин)	Шанхайская консерватория	Московская консерватория
Первый курс	I	2 ч. в неделю	нет	1 ч. в неделю
	II	2 ч. в неделю	нет	1 ч. в неделю
Второй курс	III	2 ч. в неделю	2 ч. в неделю	1 ч. в неделю
	IV	2 ч. в неделю	2 ч. в неделю	1 ч. в неделю
Третий курс	V	2 ч. в неделю	2 ч. в неделю	2 ч. в неделю
	VI	2 ч. в неделю	2 ч. в неделю	2 ч. в неделю
Четвертый курс	VII	нет	нет	2 ч. в неделю
	VIII	нет	нет	2 ч. в неделю
Пятый курс	IX	нет	нет	2 ч. в неделю
	X	нет	нет	2 ч. в неделю

Таблица № 4.

<i>Педагогическая практика</i>		
Курс	Семестры	Часы в неделю

		Центральная консерватория (Пекин)	Шанхайская консерватория	Московская консерватория
Первый курс	I	нет	За весь период обучения 20 ч.	нет
	II	нет		нет
Второй курс	III	нет		1 ч. в неделю
	IV	нет		1 ч. в неделю
Третий курс	V	2 ч. в неделю		1 ч. в неделю
	VI	2 ч. в неделю		1 ч. в неделю
Четвертый курс	VII	нет		1 ч. в неделю
	VIII	нет		1 ч. в неделю
Пятый курс	IX	нет		нет
	X	нет		нет

В приведенных выше таблицах основную дисциплину «фортепиано» мы определяем как «специальность», хотя в учебных планах консерваторий их названия несколько разнятся. Так, в Центральной консерватории Пекина «специальность» называется «фортепиано (основной предмет)», в Шанхайской консерватории – «сольное исполнение», а в Московской – «специальный инструмент».

Дисциплина «камерный ансамбль» обозначена одинаково во всех трех консерваториях. Дисциплина, обозначенная нами в Таблице № 3 как «концертмейстерский класс» в Центральной консерватории называется «Практика аккомпанемента», а в Шанхайской консерватории – «фортепианный аккомпанемент». В Московской консерватории эта дисциплина называется «концертмейстерский класс».

В четвертой таблице «педагогическая практика» – это название дисциплины в Московской консерватории. В Центральной консерватории Пекина она называется «методика преподавания на фортепиано и педагогическая практика». В Шанхайской консерватории – «самостоятельная педагогическая практика».

Количество часов индивидуальных занятий для вышеуказанных дисциплин во всех консерваториях разнится. Так, для занятий по специальности в Московской консерватории выделено по три часа в неделю на протяжении всех лет обучения. В обеих китайских консерваториях – по два часа в неделю на протяжении всего периода обучения.

Значительно меньшее количество часов в обеих китайских консерваториях уделено камерному ансамблю и концертмейстерскому классу. Так, в Центральной консерватории Пекина занятия по камерному ансамблю проходят на втором и третьем курсах по часу в неделю; в Шанхайской консерватории – только на третьем курсе по два часа в неделю. В Московской консерватории занятия по камерному ансамблю начинаются со второго курса и длятся до пятого курса включительно по 2 часа в неделю.

«Практика аккомпанемента» (концертмейстерский класс) в Центральной консерватории ведется с первого по шестой семестр по два часа в неделю. В Шанхайской консерватории «фортепианный аккомпанемент» (концертмейстерский класс) изучается на втором и третьем курсах по два часа в неделю. В Московской консерватории концертмейстерский класс ведется с первого курса по второй курс по одному часу в неделю, а с третьего курса по пятый курс – два часа в неделю.

В Центральной консерватории «методика преподавания на фортепиано и педагогическая практика», т. е. «педагогическая практика» (так эта дисциплина обозначена нами в Таблице № 4), ведется на третьем курсе по 2 часа в неделю. В Шанхайской консерватории конкретное количество часов для «самостоятельной педагогической практики» не обозначено. Студент самостоятельно определяется, где он ее проходит, но должен отчитаться за 20 часов работы за весь период обучения. Студенты фортепианного факультета Московской консерватории проходят «педагогическую практику» со второго по четвертый курс по 1 часу в неделю.

Ощутима разница в количестве теоретических и общеэстетических предметов, которые проходят пианисты в Китае и в России, а также количество

часов, отведенных на прохождение общественно-политических наук. Последним в китайских консерваториях уделяется довольно много времени.

Сравним количество часов, выделяемых для изучения предметов философско-эстетической и историко-теоретической направленности. По учебному плану Московской консерватории изучаются следующие дисциплины: «История» (144 часа ²²⁸), «Философия» (288), «Эстетика» (144), «История искусств» (144), «История зарубежной музыки» (432), «История русской музыки» (216), «История русской музыки XX века» (216), «Современная музыка» (72), «Гармония» (144), «Полифония» (108), «Анализ музыкальных произведений» (144), «Музыкальная психология» (108), «История исполнительских стилей» (72), «Основы государственной культурной политики РФ» (72), «Экономика» (72), «Правоведение» (72).

В вариативную часть учебного плана входят «История исполнительского искусства» (252), «Теория музыкального содержания» (108), «Репертуар XX века» (144), «Основы интерпретации клавирной музыки барокко» (72), «Ремонт и обслуживание инструмента» (108); элективные дисциплины по физической культуре и спорту (328): «Общая физическая подготовка» (328), «Гимнастика» (328), «Лечебная физическая культура» (328). Имеются также дисциплины по выбору: «Менеджмент в музыкальном искусстве» (144), «Практическая электроакустическая композиция» (144), «Современная музыка и новые исполнительские техники» (108), «Современная нотация» (108), «Орнаментика и импровизация» (108), «Генерал-бас» (108). Таким образом, одновременно с обучением по специальности «фортепиано» студент МГК получает максимально детализированную информацию практически по всем вопросам философии и эстетики, психологии искусства, истории музыки и исполнительства, разных отраслей теории музыки и истории музыки.

Состав предметов философско-эстетической, исторической и теоретической направленности и количество отведенных на них часов в Центральной Пекинской консерватории значительно меньше: «Введение в китайский

²²⁸ В скобках указаны часы отведенные для изучения дисциплины за весь период обучения.

музыкальный фольклор» (64), «История западноевропейской музыки» (64), «История музыки Китая» (64), «История фортепианного искусства» (64), «Общий курс гармонии» (64), «Сольфеджио» (128), «Общий курс анализа формы» (64), «Базовая полифония» (32), «Введение в искусство» (32), «Английский язык» (128), «Идеологическое и моральное совершенствование и правовая основа» (48), «Концептуальные принципы марксизма» (48), «Обзор современной китайской истории» (32), «Теория Мао Цзэдуна и теоретические системы социализма с китайской спецификой» (96). При точном (либо вариантном) совпадении названий учебных дисциплин число часов, посвященных их изучению в Московской консерватории, как правило, в несколько раз больше. Например:

Дисциплина	Московская консерватория	Центральная консерватория (Пекин)
История зарубежной музыки	432 часа	64 часа
Гармония	144 часа	64 часа
Полифония	108 часов	32 часа
Анализ музыкальных произведений	144 часа	64 часа
История фортепианного искусства	252 часа	64 часа

Тенденция к сокращению числа часов по теоретическим предметам еще сильнее выражена в учебном плане по специальности «фортепиано» Шанхайской консерватории. Здесь мало предметов философско-эстетического направления и сравнительно мало – всего 10 – историко-теоретического направления. Среди них: «История музыки Китая» (72 часа), «Традиционная китайская теория музыки» (72), «История западноевропейской музыки» (72), «Сольфеджио» (144), «Теория музыки» (36), «Гармония» (72), «Полифония» (36), «Музыкальная форма» (72), «История фортепианного искусства» (72), «Анализ фортепианной музыки» (72). В качестве факультативных дисциплин студентам-пианистам предлагаются также «Введение в искусство» (64 часа) и «Филология» (64).

Заметим, что в учебных планах Шанхайской и Центральной консерваторий по специальности «фортепиано» имеется предмет «сольфеджио» в то время, как в Московской консерватории этот предмет не изучается. (Очевидно, считается достаточным время, уделенное ему в музыкальных школах, училищах и колледжах России.) По этой причине студенты-пианисты Московской консерватории сразу приступают к изучению гармонии. Абитуриенты, поступающие в китайские консерватории, как правило, подготовлены слабее, и для них изучение сольфеджио необходимо.

Отмеченные выше различия в планах российской и китайских консерваторий свидетельствуют, в том числе, об особенностях менталитета и исторического развития двух наций. Если китайцы склонны концентрироваться на специальности, особенно на технической стороне овладения фортепиано, необычайно упорно совершенствуя ее, то русские традиционно тяготеют к более широкому взгляду на фортепианное искусство в историческом и общекультурном контексте. Кроме того, сильной стороной российского музыкального образования является его основа, закладываемая на его начальном и среднем уровнях (школа и училище/колледж). Хотя в этом отношении Китай следует за Россией, но отставание в качестве начального и среднего образования еще заметно.

Преимущество китайского образования от советского (российского) проявляется в выборе репертуара, рекомендованного студентам для занятий в консерваториях. Накопление интереса к русской музыке и опыта ее исполнения в течение столетия наглядно отражено в программах китайских консерваторий. В репертуаре пианистов Шанхайской консерватории представлены имена многих русских композиторов: М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, А. Н. Скрябин, И. Ф. Стравинский, А. Н. Черепнин, Д. Д. Шостакович, С. С. Прокофьев, Д. Б. Кабалевский, Р. К. Щедрин, но особенно широко – любимые в Китае П. И. Чайковский и С. В. Рахманинов. Среди сочинений, рекомендуемых к изучению, – фортепианные концерты Чайковского (№ 1), Рахманинова (№ 1–3, «Вариации на тему Паганини»), Прокофьева (№ 1–3), Шостаковича (№ 1, 2); прелюдии и фуги Шостаковича и Щедрина; сонаты Скрябина (№ 4, 5, 7, 9, 10),

Рахманинова (№ 2), Прокофьева (№ 6–8), Кабалевского (№ 3), другие произведения крупной формы, фортепианные циклы, множество фортепианных миниатюр. Внимание привлекает присутствие в репертуаре китайских пианистов имен некоторых советских и русских композиторов, чьи произведения редко можно услышать в России – например, А. Н. Черепнина и Д. Б. Кабалевского.

Соответствующая программа Центральной Пекинской консерватории расширена за счет добавления имен других русских композиторов: М. И. Глинка, Н. Я. Мясковский, А. И. Хачатурян, А. А. Бабаджанян, Н. П. Раков, Ю. А. Левитин и др. И здесь проявляется та же тенденция: познакомившись с творчеством советских композиторов А. А. Бабаджаняна, Н. П. Ракова, Ю. А. Левитина и др. в середине – второй половине XX века, китайцы продолжают исполнять их музыку, в то время как в России она почти забыта.

Списки имен композиторов, приведенные выше, свидетельствуют, во-первых, о пристальном внимании в Китае ко многим явлениям в русской музыке, во-вторых, о прекрасном знакомстве китайцев с творчеством советских композиторов. Последнее объясняется мощным влиянием педагогов из СССР на становление китайской фортепианной школы второй половины XX века, а также насыщением Китая советской нотной литературой в 1950–1960-х годах.

Обратим внимание на еще одну значимую тенденцию. Большая часть упомянутых в приведенном выше списке композиторов относится к XX веку. Эта закономерность проявляется в программах китайских консерваторий и более широко. В них традиционная для академического образования музыка барокко и классико-романтической эпохи представлена наравне с музыкой композиторов XX века. Причем в перечень упомянутых в программах сочинений входит не только ставшая традиционной музыка первой половины XX века, но и произведения композиторов его второй половины. Это особенно характерно для Шанхайской консерватории, в программе которой фигурируют имена П. Хиндемита, О. Мессиаана, А. Шёнберга, А. Веберна (2 курс), позднее к ним добавляются Д. Лигети, С. Барбер, А. Берг (3 курс), П. Булез, А. Дютийё (4 курс) и др. В программе Центральной консерватории (Пекин) современная музыка представлена

в заметно меньшем объеме (П. Хиндемит, А. Шёнберг, О. Мессиян, А. Копленд, С. Барбер и др.).

Органичной частью репертуара студентов китайских консерваторий является музыка китайских композиторов: Хэ Лутин, Дин Шаньдэ, Цзян Динсян, Чэнь Пэйсюнь, Чжу Цяньэр, Ван Цзяньчжун, Ли Инхай, Ши Фу, Ду Минсинь, У Цзюцян и мн. др. (Как говорилось выше, многие из них являются воспитанниками русских педагогов.) Их творчество изучается в максимальном разнообразии и объеме.

В рекомендуемый репертуар Московской консерватории, также как Шанхайской и Центральной Пекинской, входит множество произведений композиторов XX века. Однако появление их имен в числе рекомендуемых для включения в программу происходит более постепенно и только на старших курсах. Первыми вводятся имена русских композиторов XX века и лишь в четырех последних семестрах – зарубежных. Например, в III семестре (2-й курс) список имен, расположенных согласно хронологии, завершают С. В. Рахманинов и Н. К. Метнер. В следующем, IV семестре к нему добавляются А. С. Аренский, И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Н. Я. Мясковский, С. Е. Фейнберг, А. Н. Александров, С. А. Губайдуллина, А. Г. Шнитке. В VI семестре (3 курс) репертуар дополняется именами Н. А. Рославца, А. В. Мосолова, А. И. Хачатуряна, С. М. Слонимского, Э. В. Денисова, Р. К. Щедрина, Г. В. Свиридова, Б. А. Чайковского...

Сочинения западноевропейских и американских композиторов XX века предлагаются для изучения на последних курсах Московской консерватории. В программу VII семестра (4 курс) вводятся имена Э. Сати, И. Альбениса, М. де Фальи, Э. Гранадоса, П. Хиндемита, А. Шёнберга, А. Веберна, А. Берга, О. Мессияна, Б. Бартока и др. На 5 курсе к ним добавляется Д. Лигети. Программа МГК, что естественно для российского вуза, демонстрирует широкий охват творчества русских композиторов от М. И. Глинки до Р. К. Щедрина, С. А. Губайдуллиной и других, чья творческая активность продолжается в наше время. При сопоставлении ее с программами китайских консерваторий обращает на себя внимание и более точное и систематическое следование хронологии

истории музыки.

Таким образом, мы констатируем, что цели задачи обучения пианистов в МГК в целом совпадают с целями и задачами обучения китайских музыкантов. Они ориентированы как на подготовку специалистов с высоким уровнем мастерства, так и на воспитание музыканта в широком смысле слова, который должен обладать широким музыкальным кругозором и художественным вкусом, способствующим «высокохудожественному и выразительному» исполнению.

Сравнивая учебные планы трех вузов, мы видим, что во всех них приоритетным является воспитание пианиста как разностороннего профессионала высокого художественного уровня. Общее гуманитарное образование является неотъемлемой частью музыкального образования для трех консерваторий. Такой взгляд на обучение пианиста (как и музыканта любой другой специализации) традиционен и принципиально важен как для российской образовательной системы, так и для китайской.

Вместе с тем, для студентов и аспирантов-стажеров из Китая, обучающихся в Московской консерватории, дисциплины теоретической и обще-эстетической направленности слишком сложны – их освоению в большинстве случаев мешает языковой барьер. Даже к последнему курсу консерватории китайские студенты зачастую владеют русским языком недостаточно для того, чтобы полноценно, наравне с русскими соучениками усваивать весь объем знаний. Это в какой-то мере нивелирует для них те преимущества, которые заложены в учебных программах МГК.

3.3. Обучение китайских студентов в Московской консерватории (конец XX – первые десятилетия XXI века)

Рассмотрим динамику развития отношений России и Китая в области музыкального образования за период с 1987 по 2016 год. В это время обучение

китайцев в МГК им. П. И. Чайковского велось по нескольким специализациям (направлениям):

Представляем ряд графиков, составленных нами на основе данных, представленных Архивом и Деканатом по работе с иностранными учащимися МГК им. П. И. Чайковского.

На Графиках № 1 и № 2 представлена динамика роста количества китайских студентов, ассистентов-стажеров, стажеры и аспирантов за период с 1987 по 2016 год. В их число входят учащихся подготовительного отделения и студенты всех курсов (5 лет обучения).

График № 1. Количество китайских обучающихся, поступивших в МГК в 1987-2001 гг.

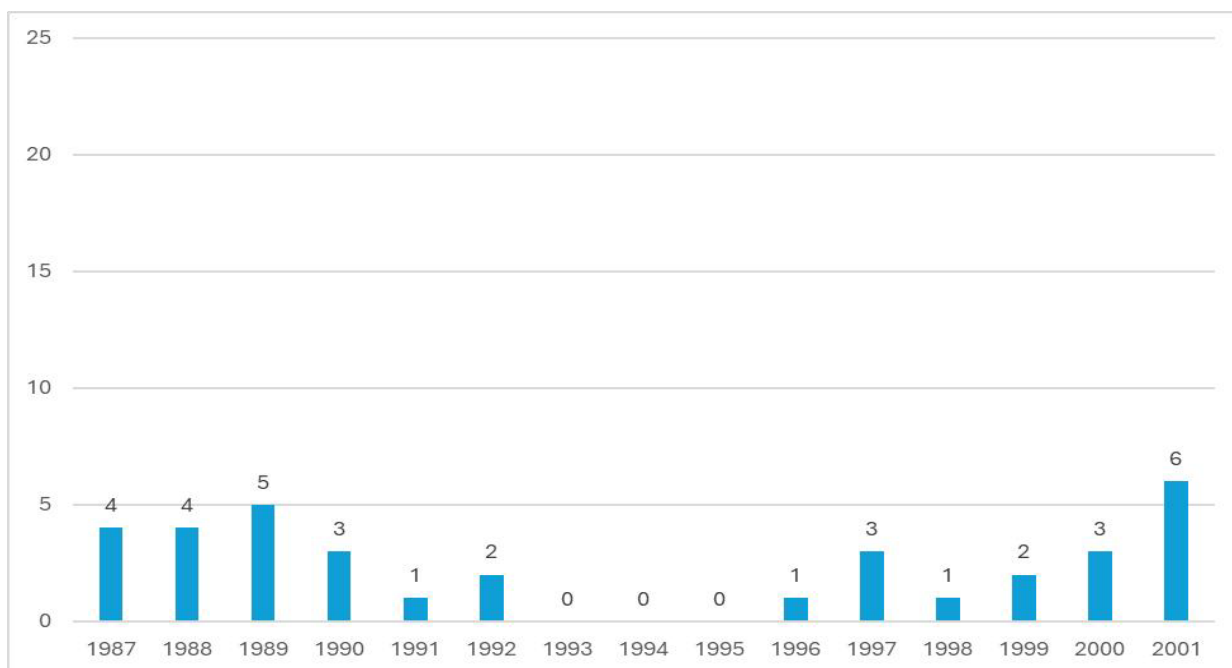
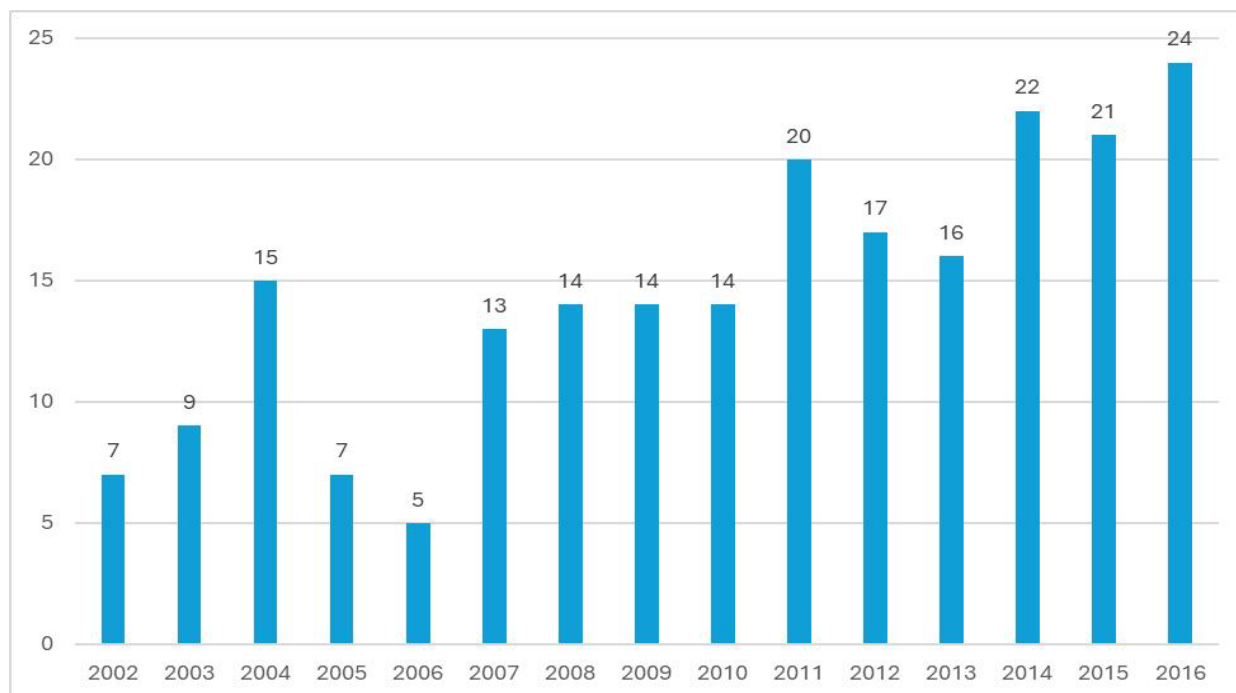


График № 2. Количество китайских обучающихся, поступивших в МГК в 2002–2016 гг. (см. с. 134)



На представленных графиках № 1 и № 2 наглядно показана динамика изменения количества китайских студентов всех специальностей.

Ниже представлены Графики № 3 и № 4 по гражданам из Китая, обучающимся на фортепианном факультете (учащиеся подготовительного отделения, студенты, ассистенты-стажеры, аспиранты, стажеры).

График № 3. Количество китайских пианистов – студентов, аспирантов, стажеров, поступивших в МГК в 1987-2001 гг.

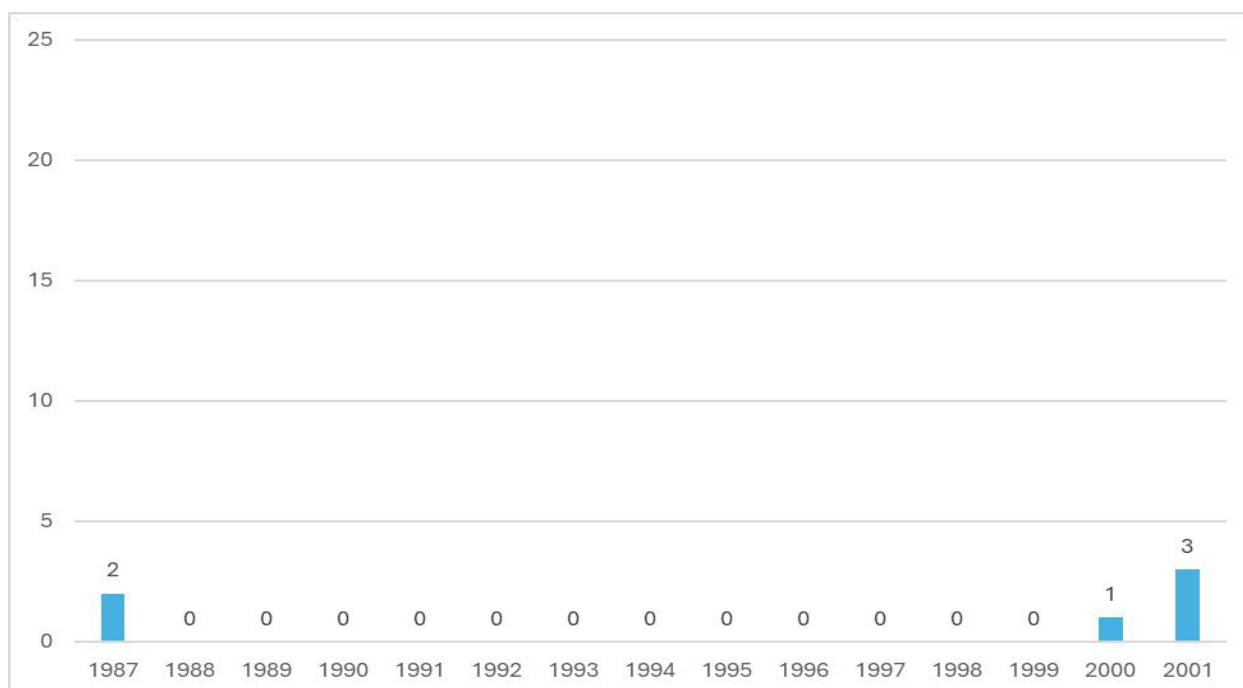
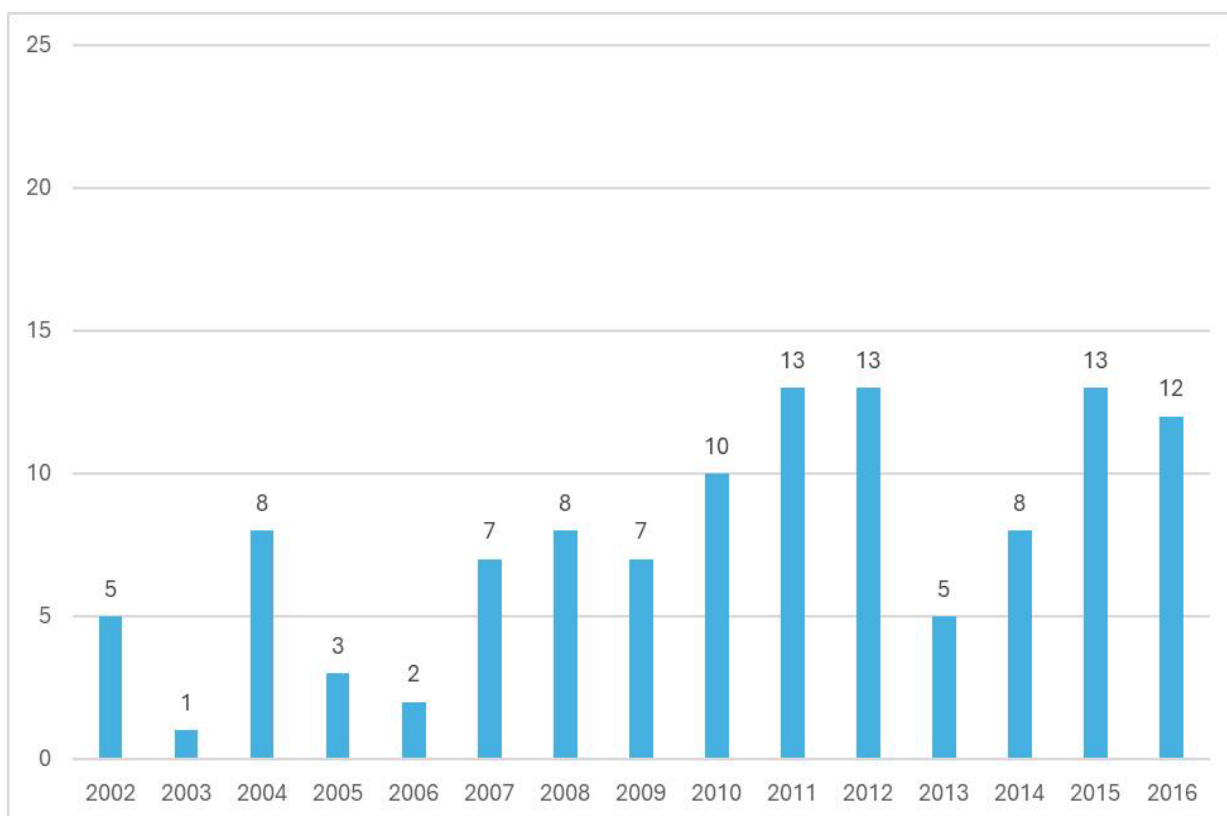


График № 4. Количество китайских пианистов – студентов, аспирантов и стажеров, поступивших в МГК в 2002–2016 гг.



Эту статистику завершают данные о китайцах, которые обучались в МГК им. П. И. Чайковского в сентябре 2023–2024 учебного года. (Статистика суммирует сведения об всех учащихся из КНР – от студентов подготовительного отделения до аспирантов-стажеров.) В это время по специальности (направлению подготовки) 53.05.01 «Искусство концертного исполнительства» (ФГОС²²⁹) в МГК учились 111 пианистов (специализация 1), 21 исполнителей на струнных инструментах (специализация 3) и 13 исполнителей на духовых и ударных инструментах (специализация 4). По специальности 53.05.04 «Музыкально-театральное искусство» (специализация 1 – «Искусство оперного пения») в МГК было 48 учащихся из КНР. По специальности 53.05.06 «Композиция» – 13 учащихся. По специальности 53.05.02 «Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром и академическим хором» учились 4 человека: 2 оперно-симфонических (специализация 1) и 2 хоровых (специализация 2) дирижера.

²²⁹ Федеральные государственные образовательные стандарты РФ.

Исходя из представленных сведений, мы можем сделать следующие выводы:

1. Изменение количества китайских учащихся в МГК с 1987 по 2016 годы позволяет разделить этот время на два периода. Первый из них – с 1987 по 2001 год, а второй – с 2001 по 2016 год.

2. Количественная динамика за весь период в целом была неравномерной. Увеличение обучающихся, наметившееся в конце 1980-х, было приостановлено в кризисные для России 1990-е годы. Так, с 1993 по 1995 год китайские граждане в Московскую консерваторию не поступали. Количество китайских студентов начало постепенно расти во второй половине 1990-х годов. В 2000 году в МГК поступили 3 учащихся из КНР, а в 2001 году число зачисленных китайских учащихся достигло 6 человек. Важным обстоятельством увеличения количества студентов, аспирантов и стажеров из Китая явился экономический рост КНР, приведший к уменьшению уровня бедности и увеличению благосостояния населения.

3. Второй период, с 2002 по 2016 год, в целом характеризуется в количественном отношении тенденцией к более устойчивому росту числа обучающихся. Если в первый период (1987–2021) общее число обучающихся, поступивших в МГК, составляло 35 человек, то во второй (2002–2006) – 218 человек. Причем в 2010-х годах оно стало в несколько раз выше, чем в начале 2000-х. Количественный пик поступающих в этот период пришелся на 2016 год – 24 человека. На представленных графиках № 3 и № 4 мы видим, что количество учащихся китайских пианистов значительно выросло как в первый период с 1987 по 2001 гг., так и во второй — с 2002 по 2016 гг.

Сведения за сентябрь за 2023–2024 года можно воспринять как промежуточный итог этого процесса. Они наглядно подтверждают обозначенные выше тенденции. Первая из них – это увеличение общего количества китайских учащихся в МГК в геометрической прогрессии. Если с 2012 по 2016 (в течение пяти лет) в МГК поступили и учились всего 100 граждан КНР, то в сентябре 2023 общее количество учащихся всех курсов достигло 210.

Отметим и другую тенденцию. Собранные нами данные дают возможность наблюдать изменения на протяжении изучаемого периода (30 лет) приоритетных специальностей, избираемых китайцами, поступающими в МГК. В первый из выделенных нами периодов (1987–2001) специализация китайских студентов распределялась более или менее равномерно. Так, в число 35 учащихся входило 7 скрипачей, 6 вокалистов («сольное пение»), 6 пианистов, 4 композитора, 4 музыковеда, 3 оперно-симфонических дирижера, 2 дирижера хора, 1 виолончелист, 1 контрабасист, 1 исполнитель на ударных инструментах.

Таким образом, самыми популярными специальностями среди поступающих в Московскую консерваторию из КНР в 1987–2001 годах были фортепиано, скрипка и сольное пение. В этом более или менее равномерном распределении специальностей ситуация была подобна периоду 1950-х – начала 1960-х годов, в связи с чем можно выдвинуть предположение, что выбор специальностей в какой-то мере мог определяться целевой программой или заказом китайского правительства²³⁰.

Второй период характеризуется явным предпочтением нескольких специальностей. Эта тенденция заметна с самого его начала и усиливается к концу. Приоритетной среди китайских учащихся Московской консерватории специальностью в это время становится фортепиано. С 2001 по 2016 на фортепианное отделение МГК поступило 115 пианистов, то есть 52,75 % от общего количества учащихся из Китая. (Напомним, в МГК за все это время училось всего 218 граждан Китая). Следующими по популярности специальностями были:

²³⁰ Такие программы, финансируемые правительством КНР, широко распространены и в наше время. Студенты и аспиранты, обучающиеся в рамках этих программ получают государственную поддержку в виде оплаты за обучение, ежемесячной стипендии и субсидии на проживание (см., например: [Электронный ресурс] // URL: <https://education-in-russia.com/> (дата обращения: 12.08.2025). Существуют также российско-китайские правительственные стипендии, выплачиваемые по «Соглашению о сотрудничестве в области образования между Министерством образования Китайской Народной Республики и Министерством образования и науки Российской Федерации» (2017) и по согласованию с Российским агентством по гуманитарному сотрудничеству. Согласно этому документу КНР ежегодно проводит отбор стипендиатов для обучения, повышения квалификации или участия в научных исследованиях в российских университетах. При поступлении на в российские вузы они освобождаются от платы за обучение и получают российскую стипендию, а Китайский совет по стипендиям в свою очередь предоставляет им стипендию по обмену, субсидию на обучение за рубежом и возмещает один взнос за международную поездку туда и обратно. См.: [Электронный ресурс] // URL: http://www.csc.edu.cn/attached/file/20170323/20170323142933_6401.pdf?webview_progress_bar=1&push_animated=1&show_loading=0&theme=light (дата обращения: 12.08.2025).

искусство оперного пения (49), композиция (10), хоровое дирижирование (7), скрипка (6), гобой (6), виолончель (4), альт (4), кларнет (4), труба (3), музыковедение (2), оперно-симфоническое дирижирование (2), валторна (2), туба (2), флейта (1), ударные инструменты (1). Соответственно, второй по популярности специализацией стало искусство оперного пения – 22,47 % от общего числа учащихся из КНР.

На современном этапе (2023–2024 учебный год) развивается и усиливается та же тенденция. Из 210 китайских учащихся МГК им. П. И. Чайковского 111 выбрали специализацию «фортепиано» и 48 – «искусство оперного пения». Таким образом, доля пианистов в общем количестве учащихся их Китая составила 52,8 % (больше половины), а вокалистов – 22,8 % (больше 1/5). На основе этих данных можно констатировать как общий рост числа китайских учащихся в МГК, так и устойчивость процентной доли приоритетных специальностей – «фортепиано» и «искусство оперного пения». Причем интерес китайцев к специальности «фортепиано» явно преобладает.

Итак, приоритетной специальностью китайских студентов, аспирантов и стажеров в Московской консерватории в 2000-х – начале 2020-х годов было и остается «фортепиано». Этот факт подтвержден и в музыковедческой литературе, где этот период назывался периодом китайского «фортепианного бума»²³¹. Действительно, в это время в фортепианную культуру вошло одновременно множество китайских пианистов, приобретших мировую известность. Среди них – упомянутые выше Ван Юйцзя, Шэн Юан, а также Чэнь Са, Ланг Ланг, Ли Юньди и многие другие. Отметим особо самого выдающегося ученика Ли Миндо Ван Цзюэ, который может по праву считаться продолжателем русской фортепианной школы. Все они родились в конце 1970-х, в 1980-х и начале 1990-х годов и начали мировую карьеру на рубеже XX и XXI столетий.

Ту же тенденцию показывает статистика побед в международных конкурсах китайских пианистов – учащихся и выпускников МГК им. П. И. Чайковского за

²³¹ Сюй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX-XXI веков: исполнительские достижения и система обучения // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2011. № 1(8). – С. 59 // Южно-российский музыкальный альманах. [Электронный ресурс] // URL: <https://musalm.ru/assets/almanac/2011-1/3/suibo.pdf> (дата обращения: 12.08.2025).

2013–2023 годы ²³². Общее число победителей (лауреатов и дипломантов) конкурсов из их числа составляет 36. Преобладают среди них ученики доцента Юрия Валерьевича Диденко (представителя школы В. К. Мержанова – С. Е. Фейнберга). Представлены в нем воспитанники многих других педагогов кафедры фортепиано МГК – Д. Г. Галынина, А. А. Гамалей-Воскресенской, А. Б. Диева, Д. А. Каприна, Д. А. Людкова, А. М. Малкуса, И. В. Осиповой, М. С. Петухова, А. Г. Севидова, Ю. С. Слесарева, В. М. Троппа, Н. В. Трулль, Д. В. Чефанова.

3.4. Актуальные проблемы китайского фортепианного образования в российском и общемировом контексте

Все сказанное выше наглядно свидетельствует не только о сохранении, но и об увеличении влияния русской системы музыкального образования и выдающихся русских педагогов на музыкальную культуру современного Китая. Другая важнейшая тенденция – приоритет специальности «фортепиано», который все более явно проявляется в последние десятилетия. Рассмотрим эти и другие актуальные проблемы становления китайской музыкальной культуры в современном российском и общемировом контексте.

Новым явлением в китайском музыкальном образовании с конца 1980-х годов этого времени стали поездки на учебу за рубеж не только в страны «социалистического лагеря»²³³ (как это было в 1950-60-х годах), но и в другие государства Европы и Америки. Возникла реальная альтернатива русской фортепианной школе, приводящая иногда и к отрицанию ее ценности. Вместе с тем, появление альтернативы показывает и устойчивость ее влияния.

О том, как реагируют на эту ситуацию выдающиеся выпускники МГК им. П. И. Чайковского Лю Шикунь и Ли Миндо, автору диссертации известно непосредственно от них, благодаря интервью и личному общению. Ли Миндо вспоминал в нашей беседе: «Ты знаешь? Позже в Китай приезжали мастера, они

²³² См. Приложение 3, с. 291.

²³³ Как известно, к ним относились государства, находившиеся после Второй мировой войны под влиянием СССР, в том числе, Болгария, Венгрия, Германская демократическая республика, Польша, Югославия и др.

хотели отрицать русскую школу. Я не хочу называть конкретные имена. Лю Шикунь говорил мне: “Ли Миндо, можем ли мы отрицать русскую школу? Отрицать самое драгоценное, что было нам дано?”»²³⁴. Благодаря занятиям с педагогами разных национальных школ, китайские студенты получили возможность сравнивать их. Такое сравнение позволило им более объективно оценить особенности и преимущества русской фортепианной школы на фоне современного состояния мирового пианизма.

При усилении в Китае влияния других фортепианных китайскими воспитанниками русских педагогов более отчетливо стали осознаваться особенности русской школы. Вьетнамский пианист, ученик В. А. Натансона и Д. А. Башкирова Данг Тхай Шон²³⁵ так же как и Чжоу Гуанжэнь отмечал как характерную для русской школы ориентацию на романтический репертуар и «пение» на фортепиано. О занятиях с В. А. Натансоном в конце 1970- годов Данг Тхай Шон вспоминал: «Он давал мне элементарные вещи: как делать фразировку, как добиться, чтобы рояль “пел”... Это важно как раз для исполнения Шопена. Мы с ним [были] очень похожи. Романтики, романтически [настроенные] люди»²³⁶.

Интересно уточнение Данг Тхай Шона относительно советской фортепианной школы 1970-х годов времени. По его словам, она «если можно так сказать, была более интеллектуальной». Говоря об этом новом для русской фортепианной школы качестве, Данг Тхай Шон имел в виду своего второго русского педагога Д. А. Башкирова. Его Данг Тхай Шон характеризовал как «очень современного, очень актуального пианиста», после занятий с которым становилось «больше равновесия интеллектуального и эмоционального»²³⁷. Вьетнамский пианист с глубокой благодарностью говорил об обоих своих педагогах (В. А. Натансоне и Д. А. Башкирове): «Для каждого этапа обучения я встретил идеального профессора»²³⁸. Как известно, после обучения у них в Московской

²³⁴ Интервью автора диссертации с Ли Миндо (30 мая 2018 г.). Приложение 1, с. 229.

²³⁵ Данг Тхай Шон является почетным профессором Китайской консерватории (2018), Центральной консерватории (2019) и Шанхайской консерватории (2023).

²³⁶ Интервью автора диссертации с Данг Тхай Шоном (13 июля 2017 г.). Приложение 1, с. 213.

²³⁷ Там же.

²³⁸ Там же.

консерватории во второй половине 1970-х годов, в 1980-м Данг Тхай Шон получил первую премию на Международном фортепианном конкурсе им. Ф. Шопена в Варшаве, после чего прославился именно как исполнитель романтической, в частности, шопеновской музыки.

Одним из главных достоинств русской исполнительской школы по мнению китайцев, как середины XX века, так и нашего времени, является стремление видеть за звучанием нечто большее чем просто сочетания звуков – звуковой образ, вызывающий ассоциации с природой, поэзией, живописью. Это устойчивая, сохраняющаяся на длительном временном протяжении характеристика русской музыкальной (в частности, фортепианной) педагогики и музыкальной культуры в целом.

Такой подход к пониманию музыки сближает русскую и китайскую культуры. Китайская культура и письменность символичны, параллелизм духовного и материального («взаимопроникновение духа и быта»²³⁹, человеческой цивилизации и природы) является важнейшим аспектом традиционного мировоззрения китайцев. Не случайно, эта – поэтическая, образная – сторона в преподавании русских учителей оказалась интуитивно понятной и близкой для их китайских учеников. «Если у вас нет воображения, вы не можете идти дальше»²⁴⁰, – говорил в интервью автору диссертации Ли Миндо.

Множество свидетельств родства двух культур в этом аспекте дают пересечения в области фортепианной интерпретации и педагогики. Говоря об уроках Мержанова, Ду Тайханг вспоминает о его трактовке Второго концерта для фортепиано с оркестром С. В. Рахманинова: «Помню, когда я играл Мержанову Второй фортепианный концерт Рахманинова, он прикоснулся к груди и сказал мне: “Тайханг, это не ненависть, а любовь”. Да, в этом произведении есть панихидное настроение, но все это основано на бесконечной любви композитора к земле и

²³⁹ *Малявин В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. – М.: «Дизайн. Информация. Картография», «Издательство Астрель», «Издательство АСТ», 2003. – С. 7.

²⁴⁰ Интервью автора диссертации с Ли Миндо (30 мая 2018 г.). С. 230.

русскому народу, а отнюдь не на <...> нарциссизме»²⁴¹. Тайханг приводит замечательные слова Мержанова о коде 2-ой части этого концерта: «Мержанов с горячими слезами на глазах сказал: “Как красиво! Солнце вот так постепенно садится”». Дальше китайский пианист говорит в связи этим эпизодом об интерпретации самого Рахманинова: «Когда он играл этот фрагмент, он специально уменьшал громкость фортепиано, позволяя струнным и деревянным духовым быть на первом плане, – это похоже на морские волны и закат солнца, сияющий на море, и захватывает сердце»²⁴².

Мы можем привести ряд примеров образной трактовки произведений бывших воспитанников Московской консерватории. Так, например, проводя мастер-класс, Лю Шикунь, настраивал ученика на исполнение сюиты Роберта Шумана «Бабочки», ор. 2. Он говорил: «Это драматическое произведение, не легкого характера. В нем нужны большие динамические контрасты, нужно показывать богатство красоты звуков, которые как бы переливаются разными цветами: красный, желтый, оранжевый, фиолетовый... Показывай это яснее»²⁴³. Об исполнении № 10 из того же цикла Лю Шикунь говорил: «Играй воодушевленно, как звучит духовой оркестр»²⁴⁴.

Вместе с тем, часто используя в работе с учениками образные характеристики, Лю Шикунь предостерегает от злоупотребления ими. В интервью автору диссертации он сказал: «Я часто говорю: “для всего нужен подходящий момент”». Продолжение его мысли акцентировало более гибкий подход к этой стороне исполнения и педагогики. По словам Лю Шикуня, «музыка – это абстрактное искусство, это не как живопись, литература, спектакль или кино. Музыка бывает программная и непрограммная, иногда можно говорить об образе, а иногда нет. Композиторы через названия произведения отображают содержание и тему. В

²⁴¹ 杜泰航.伟大的心灵独具一格的教学 — 向前苏联钢琴教育家维克·多·麦沙诺夫学琴之心得[J].钢琴艺术,1997,1:16. [Ду Тайханг. Большое сердце и уникальное преподавание – опыт педагога по фортепиано из бывшего СССР Виктора Мержанова // Фортепианное искусство. – 1997. – № 1. – С. 16.]

²⁴² Там же.

²⁴³ Лю Шикунь, его мастер-класс состоялся в Шанхайской консерватории 23 августа 2018 г. Расшифровка и перевод с китайского сделана автором диссертации, находится в личном архиве автора диссертации.

²⁴⁴ Там же.

преподавании использовать образность хорошо, но не говорите слишком конкретно. Иногда лучше описать ситуацию в целом»²⁴⁵.

По словам доцента МГК им. П. И. Чайковского И. И. Слуцкой, «формирование эстетических и этических идеалов сегодня являет собой одну из важнейших социокультурных задач, решение которой необходимо для духовного самоопределения личности, для обретения ею ценностных ориентиров, мировоззренческих установок и духовных приоритетов, определяющих стратегическую направленность в её дальнейший жизни и деятельности»²⁴⁶. Процесс формирования представления о художественном качестве исполнения необычайно сложен, фактически он продолжается на протяжении всей жизни музыканта.

В этом процессе важнейшая роль принадлежит знаниям по истории и теории музыки. При сравнительном анализе учебных планов Московской, Центральной Пекинской и Шанхайской консерваторий было показано, что для России установка на общегуманитарное образование для музыкантов более принципиальна, чем для Китая. Однако на самом деле ситуация многозначнее, поскольку мировоззренческая база китайцев, основанная на конфуцианстве, древних традициях и литературе очень сильна и богата.

Важность жизненного опыта, знаний, глубины мироощущения для создания в процессе исполнения художественного образа признают полезным все русские и китайские фортепианные педагоги. При этом для китайцев довольно сложно понять европейский контекст австро-немецкой, французской, итальянской, польской и др. музыки. По словам Ли Миндо, для того чтобы понимать музыкальное произведение, нужно знать эпоху, когда жил композитор. «Например, если вы играете Шопена, с точки зрения культурного просвещения, вы должны понять эпоху Шопена, стихи Мицкевича и даже книги Жорж Санд»²⁴⁷

²⁴⁵ Интервью автора диссертации с Лю Шикунем (24 августа 2018 год). С. 240.

²⁴⁶ *Слуцкая И. И.* Гуманитарная культура в формировании эстетических и этических идеалов личности. Монография. – Ставрополь: Логос, 2017. – С. 119.

²⁴⁷ Интервью автора диссертации с Ли Миндо (30 мая 2018 г.). Приложение 1, с. 231-232.

Проблемой современного фортепианного исполнительства в целом, актуальной как для русской, так и для китайской школ, является выдвигание на первый план техники в ущерб выразительности, стиливой выверенности и масштабному, цельному ощущению исполняемой музыки. Эта проблема проявляется, в частности, в тенденции играть всё в быстрых темпах, поражая слушателя энергичной, виртуозной, но маловыразительной, недостаточно стилистически верной игрой. Такая манера исполнения от собственно искусства уходит в сторону бизнеса или спорта. (Напомним олимпийский девиз: «Выше! Быстрее! Сильнее!»).

Традиции русской фортепианной школы во многом противостоят такой тенденции. На это многократно обращал внимание В. К. Мержанов. В беседе с автором диссертации (2010) он говорил: «Сейчас замечен упадок творческого начала во всех сферах искусства. Сейчас всё переведено на бизнес. Этот бизнес отражается и в искусстве. На чем зарабатывает бизнес? Для бизнеса характерно <...> увлечение быстрыми темпами и увлечение громкими звучаниями. И вот сейчас новое в искусстве проявляется в виде очень громких звучаний и очень быстрых»²⁴⁸.

Такого же рода мысли в разговоре с автором данного исследования, состоявшемся в 2018 году, высказывал декан фортепианного факультета, заведующий кафедрой специального фортепиано Сергей Леонидович Доренский. Сравнивая современное состояние пианизма с периодом 1950–60-х годов, он отмечал те же две тенденции, на которые обращал внимание и В. К. Мержанов: нивелирование в музыке содержания, смысла и усиление роли техники. По словам Доренского, «сейчас есть среди молодежи тенденция к превалированию техники: сыграть побыстрее, по сильнее, по громче, чем другой. Это нехорошо. Ведь сущность музыки – мелодия и выразительность. Это самое главное! Самое главное все-таки выразить эмоцию <...>. И тогда появляется результат, тогда вырастают большие музыканты»²⁴⁹.

²⁴⁸ Интервью автора диссертации с В. К. Мержановым (2 июня 2010 г.). Приложение 1, с. 191.

²⁴⁹ Интервью автора диссертации с С. Л. Доренским (30 сентября 2017 г.). Приложение 1, с. 222.

Однако говорить о повышении технического уровня только как о негативной тенденции нашего времени бы неверно. Им задаются другие критерии оценки не только современного исполнительства, но и записей великих пианистов прошлого. Об этом в интервью с автором диссертации говорил Данг Тхай Шон: «Иногда можно с удовольствием прощать фальшивые ноты, слушая музыку. Но сейчас критерии меняются. Сейчас очень трудно выжить без технического совершенства»²⁵⁰. Стремление артистов впечатлить слушателей именно своей техникой, безусловно, не может привести к настоящему художественному результату. Однако чистота техники является базовым условием для формирования профессионализма.

В связи с усилением роли «спортивных» (быстрота, сила, громкость) параметров в исполнительском искусстве Сергей Леонидович Доренский особенно подчеркивал отрицательное воздействие на формирование молодого пианиста индустрии конкурсов. По его мнению оно проявляется как в нацеленности на конкурсы формирования репертуара, так и в падении исполнительского уровня конкурсов из-за их слишком большого количества: «Молодые люди думают только о конкурсах: как бы сыграть, получить премию, начать гастролировать... На самом деле большинство из них обречены на то, чтобы играть одну и ту же программу на каждом конкурсе, немного ее изменяя»²⁵¹. Вместе с тем, по мысли С. Л. Доренского, нельзя не оценить положительное значение конкурсов как стимулов для совершенствования молодых музыкантов, для их стремления к развитию.

Современные китайские пианисты и педагоги осознают эту проблему во многом именно благодаря русскому влиянию. Так, Ду Тайханг свидетельствует о том, что задумался над ней, занимаясь у Мержанова. Он вспоминает о реакции педагога на исполнение сонаты Бетховена № 30 ор. 109: «Ты играешь слишком быстро. Это размер 6/8, а не 2/4. Так что ты должен чувствовать каждую восьмушку. Если ты чувствуешь каждую восьмушку, твой темп, естественно, будет не таким

²⁵⁰ Там же.

²⁵¹ Там же. С. 77.

быстрым, и музыка будет звучать активнее и увлекательнее»²⁵². Тайханг, в то время еще молодой пианист, по собственным словам, внутренне возмутился таким требованием педагога: «Я подумал: известные мастера Поллини и Гульд играли этот раздел очень быстро, почему я должен играть его медленно?»²⁵³. Позднее (по собственному признанию) он понял, что Мержанов учил его глубокому анализу нотного текста, тщательному исследованию формы, гармонии, ритма и других параметров музыки с целью понять намерения композитора; в конечном итоге вместо того, чтобы просто полагаться на так называемое «чувство», учил осознавать логику исполнения, «выдерживающую тщательную проверку». Только «такая интерпретация будет звучать очень убедительно и обладать настоящей индивидуальностью», – суммировал Ду Тайханг²⁵⁴.

Интересно, что преобладание техники над выразительностью игры часто связывают именно с исполнительской манерой пианистов из Азии. В интервью автору диссертации Данг Тхай Шон говорил даже о существовании понятия «азиатская игра», которая ассоциируется с бледным, «немножко механическим» исполнением. Вместе с тем, он замечал, что музыканты из Азии бывают разными: «Китайцы и корейцы отличаются от японцев. Есть географические причины. Японцы живут на островах. Они культивируют свою культуру, но в них меньше гибкости, меньше способности воспринимать влияние извне. Остальные азиаты – китайцы, корейцы, вьетнамцы – более гибкие». Кроме того, добавлял Данг Тхай Шон, «азиаты, которые учатся за границей <...> отличаются от тех, кто учится у себя дома»²⁵⁵.

Особенное внимание к технике игры закономерно для Китая по нескольким причинам. Одна из них – особенное внимание к методике обучения. Чжао Пинго, ученик А. Г. Татуляна и Т. П. Кравченко, а ныне один из знаменитых китайских педагогов, отмечает то, какую важную роль в современном китайском

²⁵² 杜泰航.伟大的心灵独具一格的教学 — 向前苏联钢琴教育家维克·多·麦沙诺夫学琴之心得[J].钢琴艺术,1997,1:15.
[Ду Тайханг. Большое сердце и уникальное преподавание – опыт педагога по фортепиано из бывшего СССР Виктора Мержанова // Фортепианное искусство. 1997. № 1. С. 15.]

²⁵³ Там же.

²⁵⁴ Там же.

²⁵⁵ Интервью автора диссертации с Данг Тхай Шоном (13 июля 2017 г.). Приложение 1, с. 220.

музыкальном образовании играет развитие методики. Это направление деятельности и в 1950–60-х годах, и позже являлось в Китае приоритетным. По словам Чжао Пинго, для него лично принципиально важна «пальцевая техника»: «Если ты работаешь только над пальцами, твои пальцы играют четко как машина, но они напряжены, и звук некрасивый. <...> В настоящее время ученики со всего мира обращают внимание не только на базовые навыки, но и на звук, и на пальцевую технику. Таким образом, <...> мастерство заметно улучшается»²⁵⁶.

Можно предположить, что особенное внимание к технике игры у азиатских пианистов связано и с молодостью их исполнительских школ. На начальном этапе обучения и становления всегда особенно важно обретение ощущения уверенности, силы, желания быть лучше других. Китайцы очень усердны в занятиях и прилагают максимальные усилия для достижения успеха. (Выше приводилось множество свидетельств тому.) Возвращаясь к основной линии нашего исследования, отметим, что залогом этого успеха были их занятия с русскими и советскими педагогами.

Таким образом, развивая музыкальную культуру страны, правительство Китая целенаправленно продолжает путь, начатый в 1950–1960-е годы и продолженный позднее, с конца 1970-х годов. На этом пути неизбежны трудности. В Китае пока не удастся наладить систему музыкального образования по советскому образцу. Одной из главных причин по-прежнему остается нехватка педагогов, связанное с отставанием Китая в области академической музыки от европейских стран и США. Страна должна пройти колоссальный путь, чтобы выйти в этой области на международный уровень. Еще одной причиной для отставания Китая явились большие масштабы страны, где лишь в нескольких городах в XX веке традиционно культивировалась академическая музыка.

Со стремлением к просветительской деятельности связана другая важная и для России, и для Китая особенность музыкальной жизни – совмещение музыкантами концертной и педагогической деятельности. Русские исполнители, как правило, ведут педагогическую работу. Так было с самого начала утверждения в России академической музыкальной культуры. Это свойство русской культуры

²⁵⁶ Интервью автора диссертации с Чжао Пинго (9 ноября 2018 г.). Приложение 1, с. 251.

оказалось близким и понятным для китайцев. Многочисленные изложенные выше факты подтверждают это.

Качеством, которое можно считать общим как для российского, так и для современного китайского музыкального образования, является его массовость. В советское время оно культивировалось целенаправленно и сохраняется в России до сих пор благодаря существованию множества музыкальных школ, училищ и вузов. Принципиальным является не только воспитание профессиональных музыкантов, но и людей, любящих и понимающих музыку.

Аналогичные задачи ставит перед собой правительство КНР. В настоящее время основой государственной стратегии КНР при обучении музыке является воспитание просвещенных любителей и музыкальных педагогов. Для этого разработана система сдачи экзаменов на получение сертификатов разных уровней (профессиональное исполнение, любительское исполнение и педагогика). «Наше музыкальное образование направлено в основном не на воспитание музыкальных мастеров и музыкантов, а на популяризацию, на то, чтобы люди получали больше удовольствия от музыки и ценили музыку», – обобщает эту тенденцию ректор Тяньцзиньской консерватории Ши Вэйчжэн²⁵⁷. При этом рост экономических возможностей населения Китая позволяет все большему числу желающих самим выбирать для своих детей музыкальное образование не только в китайских консерваториях, но и за границей – в Европе, в США и конечно, в России.

²⁵⁷ 石惟正.面对二十一世纪的我国音乐教育[J].人民音乐,1997,8(376): 33. [Ши Вэйчжэн. Музыкальное образование в XX веке в Китае // Народная музыка. – 1997. – № 8 (376). – С. 33.]

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное нами исследование подтверждает значение русской фортепианной школы для становления китайского пианизма на всем его протяжении вплоть до современного этапа. Роль русских музыкантов как основоположников китайской фортепианной была очевидной со времени образования фортепианного факультета первой в Китае Шанхайской консерватории, а со временем проявлялась все ярче. На современном этапе воздействие русской фортепианной школы на более молодую китайскую неоспоримо.

Многочисленные документы, приведенные в диссертации, свидетельствуют о том, что традиции русской (и советской) фортепианной школы и организации музыкального образования в целом были восприняты и развиты в Китае. На первоначальном этапе, когда была создана первая китайская консерватория в Шанхае (1927), русское влияние проявлялось через деятельность педагогов-эмигрантов, самыми известными среди которых стали Б. С. Захаров и Б. М. Лазарев (оба – выпускники Санкт-Петербургской консерватории). Деятельность их, а также множества других русских преподавателей фортепиано, прежде всего, в Харбине и Шанхае, заложила основу для будущего быстрого развития китайской фортепианной культуры, наступившего в 1950-х годах с началом активного взаимодействия КНР и СССР на уровне институций. Не случайно, именно в это время с интервалом в несколько лет одна за другой появлялись новые китайские консерватории – в Тяньцзине, Ухане, Гуанчжоу, Пекине.

В 1950-х годах китайцами были заимствованы многие элементы русской системы музыкального образования. Одним из главных его достоинств, оцененных китайцами, был широкий охват населения, которое приобщалось к академической музыке с раннего возраста. Важно, что на китайской (так и на русской) почве особенную популярность наряду с хоровым музицированием приобрело именно обучение игре на фортепиано. Эта тенденция проявилась на самой ранней стадии развития академической музыки европейского образца в Китае (на рубеже XIX-XX

веков), утвердилась в середине XX века и стала очевидной на современном этапе. Как было показано в Главе III диссертации, в последние десятилетия именно фортепиано является самым популярным направлением обучения китайцев в Московской консерватории.

Для китайцев, склонных к планомерности и систематичности в занятиях, понятной и плодотворной стала внедренная в середине XX века по советскому образцу система трехступенного музыкального образования по типу школа (низшая образовательная ступень), училище (средняя образовательная ступень) и вуз. Уже в первые месяцы после революции 1949 года в Тяньцзине наряду с Центральной консерваторией («основным отделением») были созданы детское подготовительное отделение и отделение переподготовки и повышения квалификации. Аналогичную структуру имели упомянутые выше консерватории в Ухане, Гуанчжоу, Пекине.

Трехступенная система непрерывного музыкального образования показала свою эффективность в Китае на протяжении последующих десятилетий. С 1980-х годов она утвердилась в пяти государственных консерваториях КНР: Центральной, Шанхайской, Шэньянской, Тяньцзиньской и Уханьской. Обучение в четырех других – Китайской (в Пекине), Сианьской, Сычуаньской, Гуанчжоуской имени Синхая – делится на два этапа – училище и вуз. Дополнительным стимулом к культивированию в Китае музыкального образования по русскому образцу с 1980-х годов стало заключение ряда договоров о сотрудничестве между Московской консерваторией и Центральной консерваторией Пекина.

Трехступенная система музыкального образования прививалась в Китае 1950-х годов путем прямого заимствования советского опыта через приглашение русских педагогов («экспертов»), обучение китайцев в советских консерваториях, культивирование русского репертуара и др. Важным фактором осуществления советского влияния в китайском высшем образовании с 1950-х годов и позднее стало также постоянное снабжение педагогов разных специальностей (в том числе, пианистов) методической литературой, нотами и учебниками, переводами которых активно занимались недавние китайские выпускники Московской консерватории.

Судя по собранным нами сведениям из Архива и Иностранного деканата МГК им. П. И. Чайковского, определяющее значение для формирования молодых китайских пианистов имело их непосредственное обучение в Московской консерватории в классах профессоров Я. И. Зака и С. Е. Фейнберга. В 1950-х – начале 1960-х годов (как и позднее – вплоть до настоящего времени) Московская консерватория была для китайцев приоритетным среди других музыкальных вузов России. Собранные и обобщенные нами статистические сведения относительно количества и специальностей китайцев, обучавшихся в МГК в конце 1980-х – начале 2020-х годов, говорят о росте числа студентов и аспирантов из КНР в геометрической процессии, а также о приоритете в 2000-2020-х годах среди других направлений обучения именно фортепиано.

Опыт преподавания в Китае русских и советских педагогов выявил методы, позволяющие найти подход к их китайским ученикам. Одним из них было развитие ассоциативного мышления, позволяющего прочувствовать и понять музыку на интуитивном уровне и таким способом легче преодолеть технические трудности. Об этом говорят воспоминания учеников об А. Г. Татуляне, интервью автора диссертации с Ли Миндо, расшифровка мастер-класса с Лю Шикунем и др. (См. Главу II и Приложение 1.) Стихи древних китайских поэтов, традиционное китайское театральное искусство, живопись и шире – привычная для китайцев передача впечатлений посредством символов на протяжении столетий выработали богатое образное мышление. Вероятно, по этой причине описанный выше метод показал эффективность в процессе приобщения китайцев к музыке, в частности, к игре на фортепиано.

Характеризуя методику русских педагогов на всем протяжении их участия в развитии фортепианного образования в Китае (Б. С. Захаров, Д. М. Серов, Т. П. Кравченко и др.), их студенты вспоминали о характерном методе «скачка», при котором перед талантливым студентом ставились задачи максимально трудные, но одновременно вдохновляющие. Например, Кравченко позволяла студентам выбирать произведения, превышающие их уровень, но вызывающие желание работать. Она считала, что проявляющийся в этой ситуации энтузиазм может

способствовать быстрому прогрессу в обучении. Для китайцев, которым свойственна целеустремленность, усердие и усидчивость в занятиях, такой подход был и остается плодотворным. Деятельность множества русских педагогов способствовала формированию у молодых китайских пианистов и других установок, базовых для русской фортепианной школы, прежде всего, преобладанию романтического репертуара, особенному характеру туше («пению» на фортепиано) и др.

Базовые принципы русского пианизма, воспринятые основоположниками китайской фортепианной школы, с началом нового этапа ее становления (конец 1970-х – 1980-е годы) были осознаны китайскими пианистами и педагогами уже как их собственные. (Об этом говорят, в частности, проведенные нами интервью, см. Приложение 1.) При этом, несмотря на появление в Китае альтернативных влияний (в частности, американского) русская школа до сих пор не утратила своей лидирующей позиции.

Интенсивность русского влияния на музыкальную (в частности, фортепианную) культуру Китая не только сохранялась, но и возрастала с конца 1970-х годов. Об актуальности этого влияния в настоящий момент говорит предпринятое в Главе III диссертации сравнение учебных планов фортепианных факультетов Центральной консерватории (Пекин), Шанхайской и Московской консерваторий на 2018 год. Это сравнение говорит о том, учебные планы и состав дисциплин для обучения пианистов в Центральной Пекинской и Шанхайской консерваториях в целом совпадают с Московской, отличаясь по количеству часов и набору общегуманитарных дисциплин. В то же время, в Московской консерватории больше как общая продолжительность обучения (5 лет против 4 лет в китайских), так и количество часов индивидуальных занятий. Например, на специальность в МГК выделено 3 часа на протяжении всего периода обучения, в китайских консерваториях – по 2 часа. Та же тенденция сохраняется при сравнении других профильных дисциплин. Это может свидетельствовать о большей роли в китайском образовании самостоятельных занятий студентов.

Все сказанное подтверждает преемственность представителей русской фортепианной школы разных поколений, обеспечившую непрерывность ее влияния на становление китайского пианизма. Она проявлялась в сходстве методологии: в выборе репертуара, в котором важную роль играла русская музыка, в стремлении к выработке красивого звука благородного тембра, к пониманию стиля и жанра в музыке, в осмысленном подходе к освоению техники на основе ценных художественных образцов.

Процесс распространения музыкального (в частности, фортепианного) образования в КНР, начавшийся после завершения «культурной революции» в конце 1970-х, продолжается по настоящее время. Его можно определить в целом как поступательный. Рост интереса китайцев к музыкальному образованию наглядно проявляется, в частности, в статистике их поступления и обучения в Московской консерватории.

Престиж Московской консерватории у китайцев безусловно определяется составом ее профессоров с мировым именем и успехами их учеников. В частности, педагогов фортепианного факультета – самого востребованного среди китайцев. С конца 1980-х по начало 2020-х студенты и аспиранты из КНР обучались в классах С. Л. Доренского, В. К. Мержанова, Н. Л. Штаркмана, М. С. Воскресенского, З. А. Игнатьевой, М. Л. Межлумова, Л. В. Рощиной, Ю. С. Слесарева, Ю. С. Айрапетяна, А. Г. Севидова, А. А. Мдоянца, В. П. Овчинникова, Н. В. Трулль, М. В. Лидского и др. В предпочтении Московской консерватории играет роль и глубокое уважение китайцами традиций, проверенных временем.

Рост интереса к академической музыке европейской традиции воспринимается в современном Китае как проявление стремления к модернизации, к заимствованию у других культур всего прогрессивного и лучшего. Эта политика «открытости», проводимая правительством КНР с начала 1980-х годов, важна для развития Китая на настоящем этапе.

В последние десятилетия молодая китайская фортепианная школа стала открыта различным влияниям. Ее активный и быстрый рост неизбежно связан с проблемами, в специфике которых проявляется менталитет китайской нации как

стремящейся к успеху во всех новых начинаниях. Одной из общих проблем современного исполнительства, особенно актуальной для Китая и азиатских стран, является механичность исполнения, выдвижение на первый план техники, зачастую в ущерб выразительности и стилевой выверенности. Китайцам свойственна работоспособность и целеустремленность, которые реализуются в систематических занятиях, работе над техникой игры. Однако такой акцент на технической стороне имеет и свои отрицательные последствия. Они проявляются, в частности, в тенденции исполнять всё в быстрых темпах, поражая слушателя энергичной, виртуозной, но маловыразительной, недостаточно выверенной с точки зрения стиля игрой. Обучение у пианистов русской школы, для которых характерно широкое знание и понимание стилей в музыке и шире – культуры и искусства (не только фортепианного), помогает китайцам находить пути к преодолению этого недостатка. На этом пути важнейшее значение имеет и русский репертуар, сам по себе настраивающий музыканта на эмоционально наполненную, ярко-образную игру.

Таким образом, преодолеть «проблемы роста» китайской фортепианной школы помогает ее взаимодействие с Россией. Этому способствует глубокое родство мировосприятия, ментальности, сложившихся на протяжении многовековой истории обоих народов. Для китайцев, также как и для русских, необычайно важно воображение, символизм, умение видеть и слышать не отдельные звуки, но создаваемый ими образ. Не случайно многие китайские ученики русских педагогов сохранили в памяти сообщенные ими, незабываемые аналогии и ассоциации. В этом смысле через общение с ними китайские ученики воспринимают и европейскую культуру, поэзию, живопись. Все это является залогом продолжения и развития культурного сотрудничества КНР и России, значимой частью которого стало взаимодействие фортепианных школ двух стран.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ*На русском языке*

1. Абаза В. А. Моя жизнь – это музыка. Беседа с Владимиром Кузьминым / В. А. Абаза. [Электронный ресурс] // Unification.com.au: сайт. URL: <https://www.unification.com.au/articles/1119> (дата обращения: 17.02.2025).
2. Айзенштадт С. А. Борис Матвеевич Лазарев и музыкальная культура российской эмиграции в Китае / С. А. Айзенштадт // Грамота. – 2015. – № 8 (58). – Ч. 2. – С. 15-20.
3. Айзенштадт С. А. О роли русской фортепианной школы в процессе формирования пианистического искусства Китая и Японии / С. А. Айзенштадт // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 3. – Ч. 1. – С. 22-26.
4. Айзенштадт С. А. Русские основоположники китайской фортепианной школы: мифы и реальность на изломах истории / С. А. Айзенштадт // «Родная земля»: образ и идея русской культуры. Сб. докладов научно- практической конференции «Свиридовские чтения». – Курск, 2012. – С. 108-114.
5. Айзенштадт С. А. Творческая деятельность итальянских музыкантов М. Пачи и А. Фоа в контексте художественной жизни российской эмиграции в Шанхае / С. А. Айзенштадт // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 7. – Ч. II. – С. 13-18.
6. Айзенштадт С. А. Фортепианная культура Китая и Кореи глазами американских исследователей / С. А. Айзенштадт // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 2. – С. 6-11.
7. Айзенштадт С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / С. А. Айзенштадт. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, – 2015. – 49 с.

8. Айзенштадт С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / С. А. Айзенштадт. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, – 2015. – 326 с.
9. Актуальные проблемы музыкальной педагогики и исполнительства // Межвузовский сборник. – Владивосток, 1984. – 162 с.
10. Александров Б. А. Москва – Пекин (Путевые заметки) / Б. А. Александров. // Советская музыка. – 1953. – № 4. – С. 92-96.
11. Анисимов А. И. Поездка в Китайскую народную республику / А. И. Анисимов // Советская музыка. – 1950. – № 8. – С. 91-97.
12. Аносов Н. П. На гастролях в Народном Китае / Н. П. Аносов. // Советская музыка. – 1958. – № 10. – С. 127–129.
13. Аурилене Е. Е. Российская диаспора в Китае (1920–1950-е годы) / Е. Е. Аурилене. – Хабаровск: Частная коллекция, 2008. – 269 с.
14. Беседы о педагогике и исполнительстве. К обобщению творческого опыта фортепианного факультета Московской консерватории. Сб. статей. – Вып. 1 / ред.-сост. В. Г. Цыпин. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1992. – 60 с.
15. Беседы о педагогике и исполнительстве. – Вып. 2 / ред.-сост. С. И. Тихонов. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1994. – 63 с.
16. Беседы о педагогике и исполнительстве. – Вып. 3 / ред.-сост. Е. Л. Сафонова. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. – 74 с.
17. Беседы о педагогике и исполнительстве. – Вып. 4 / ред.-сост. Е. Л. Сафонова. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. – 79 с.
18. Блок Вл. Статьи китайских музыкантов / Вл. Блок // Советская музыка. – 1958. – № 12. – С. 134-135.
19. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Бянь Мэн. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1994. – 142 с.
20. Ведерников А. И. О годах моего творческого становления, встречах с выдающимися музыкантами, проблемах исполнения старинной и современной

- музыки, вопросах педагогики (публикация О.Ю. Ведерникова и О.Л. Шевцовой) / А. И. Ведерников, О. Ю. Ведерников, О. Л. Шевцова // Профессора исполнительских классов Московской консерватории. – Вып. 1 / ред.-сост. Меркулов А. М. – М: Московская консерватория, 2000. – С.154–175.
21. Вицинский А. В. Процесс работы пианиста – исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ / А. В. Вицинский. – М.: Музыка, 2003. – 96 с.
22. Владимиров О. Е. Советско-китайские отношения в сороковых – восьмидесятих годах / О. Е. Владимиров. – М.: Международные отношения, 1984. – 384 с.
23. Внешняя политика Советского Союза в период Отечественной войны: документы и материалы. 1945 год / ред.-сост. С. Майоров. – М.: Государственное издательство политической литературы, 1949. – 204 с.
24. Волков Е. К. Открытие Поднебесной / Е. К. Волков. // Российский музыкант. – 2009. – № 7 (1272). – С. 2.
25. Гайдай П. В. Вклад российских пианистов в развитие музыкального образования и культуры Харбина / П. В. Гайдай. // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества. Материалы III международной научно-практической конференции / отв. ред. Д. В. Буяров. – Благовещенск: Благовещенский государственный педагогический университет, 2013. – С. 368-372.
26. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века / Л. Е. Гаккель. – М.: Советский композитор, 1976. – 288 с.
27. Гинзбург Г. Р. Заметки о мастерстве / Г. Р. Гинзбург. // Вопросы фортепианного исполнительства. – Вып. 2. – М.: Музыка, 1968. – С. 61–70.
28. Гинзбург Г. Р. Статьи. Воспоминания. Материалы / Г. Р. Гинзбург. – М.: Музыка, 1984. – 288 с.
29. Говердовская Л. Ф. Общественно-политическая и культурная деятельность русской эмиграции в Китае в 1917-1931 гг. / Л. Ф. Говердовская. – М.: Институт Дальнего Востока, 2004. – 176 с.

30. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве. Сб. статей / сост., общ. ред. вступ. ст. и комм. Д. Д. Благого. – М.: Музыка, 1975. – 416 с.
31. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном исполнительстве // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / вст. ст., сост., общ. ред. С. Н. Хентовой. – М.: Музыка, 1966. – 316 с.
32. Гольденвейзер А. Б. Статьи, материалы, воспоминания / сост., общ. ред. Д. Д. Благого. – М.: Советский композитор, 1969. – 445 с.
33. Гольдшмидт Г. Становление нового / Г. Гольдшмидт // Советская музыка. – 1957. – № 2. – С. 198–205.
34. Горбовец Л. О. Фортепианное исполнительское искусство Екатеринбурга: история и современность: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Л. О. Горбовец. – Магнитогорск: Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2004. – 204 с.
35. Горобец С. В. Петербургский период творчества Александра Зилоти / С. В. Горобец // Вестник СПбГУКИ. – 2014. – № 4 (21). – С. 120-124.
36. Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Современные пианисты / Л. Г. Григорьев, Я. М. Платек. – М.: Сов. Композитор, 1990. – 416 с.
37. Деличиев С. Г. Два года в новом Шанхае / Деличиев С. Г. // Советская музыка. – 1959. – № 1. – С. 173-177.
38. Дивеева Г. А. Харбинский симфонический оркестр: к проблеме влияния русской эмиграции на историю музыкальной культуры Китая / Г. А. Дивеева. // Общество. Среда. Развитие. – 2014. – № 3. – С. 68–71.
39. Дивеева Г. А. Шанхайская национальная консерватория в 1920-1940-е гг.: к проблеме взаимодействия с традициями российского музыкального образования / Г. А. Дивеева. // Общество. Среда. Развитие. (Terra Humana). – 2014. – № 1. – С. 137–140.
40. Дин И. Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегии развития, национальный репертуар: дис. канд. искусствоведения: 17.00.02 / И Дин. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2020. – 217 с.

41. Дроздов А. Н. Шопен и советские исполнители / А. Н. Дроздов. // Советская музыка. – 1946. – № 8. – С. 81-86.
42. Друскин М. С. В Китае / М. С. Друскин. // Советская музыка. – 1957. – № 10. – С. 125-129.
43. Друскин М. С. В Китае. Очерк второй / М. С. Друскин // Советская музыка. – 1957. – № 11. – С. 135-140.
44. Друскин М. С. О китайском музыкальном театре / М. С. Друскин // История и современность. Статьи о музыке. – Л.: Советский композитор, 1960. – С. 93-100.
45. Забияко А.А., Забияко А. П., Леошко С. С., Хисамутдинов А. А. Русский Харбин: опыт жизнестроительства в условиях дальневосточного фронта / А. А. Забияко, А. П. Забияко, С. С. Леошко, А. А. Хисамутдинов. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2015. – 462 с.
46. Загадкин Н. В., Козленко С. И., Минаков С. Т., Петров Ю. А. История России. XX – XXI века / Н. В. Загадкин, С. И. Козленко, С. Т. Минаков, Ю. А. Петров. – М.: ООО «ТИД “Русское слово – РС”», 2012. – 480 с.
47. Зарубежная хроника. Советская музыка в Китае // Советская музыка. – 1952. – № 4. – С. 117.
48. Захаров В. Ю. Дружба великих народов / В. Ю. Захаров // Советская музыка. – 1954. – № 10. – С. 13-17.
49. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: учебник для вузов / К. В. Зенкин. – 2-ое изд. – М.: Юрайт, 2021. – 413 с.
50. Игумнов К. Н. Мои исполнительские и педагогические принципы / К. Н. Игумнов. // Советская музыка. – 1948. – № 4. – С. 68-74.
51. Из истории школ Московской консерватории. Материалы конгрессов Общества теории музыки. – Вып. 1. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. – 193 с.
52. Иззетова Э. Философское осмысление символа и символического мировосприятия как основы эстетической культуры Китая / Э. Иззетова. // Востоковедение. – 2021. – № 1. – С. 166-181.

53. Иконников А. А. Искусство китайских друзей / А. А. Иконников // Советская музыка. – 1959. – № 2. – С. 113-117.
54. Ионин Б. Лев Оборин / Б. Ионин. // Советская музыка. – 1949. – № 6. – С. 79-81.
55. Кабалевский Д. Б. Музыка свободного Китая / Д. Б. Кабалевский. // Советская музыка. – 1952. – № 5. – С. 105-113.
56. Капран И. К. Повседневная жизнь русского населения Харбина. Конец XIX – 50-е гг. XX вв.: автореф. дис. ... канд. историч. наук: 07.00.02 / И. К. Капран. – Владивосток: Институт истории, философии и культуры Дальневосточного государственного университета, 2007. – 26 с.
57. Капран И. К. Русское православное образование в Харбине (20–50-е гг. XX в.) / И. К. Капран // Россия в глобальном мире. – № 5. – СПб.: Нестор, 2003. – С. 188-191.
58. Капран И. К. Сохранение традиций православной музыкальной культуры в русском Харбине / И. К. Капран // История и культура Восточной Азии. Материалы международной научной конференции. – Новосибирск, 9–11 декабря 2002 г. – Новосибирск: Институт археологии и этнографии СО РАН, 2002. – С. 140-146.
59. Карелова И. Н. «Седая девушка» в узбекском театре / И. Н. Карелова. // Советская музыка. – 1953. – № 12. – С. 63-64.
60. Келдыш Ю. В. 100 лет Московской консерватории. Краткий исторический очерк / Ю. В. Келдыш. – М.: Музыка, 1966. – 207 с.
61. Корабельникова Л. З. Александр Черепнин: Долгое странствие / Л. З. Корабельникова. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 288 с.
62. Королева В. А. Музыкальная культура восточной ветви русского зарубежья (1920–1930 гг.) / В. А. Королева. // Россияне в Азиатско- Тихоокеанском регионе. Сотрудничество на рубеже веков. Материалы первой международной науч.-практ. конференции (Владивосток, 24–26 сентября 1997 г.). – Кн. 2. / предисл. Г. И. Каневской, Е. Н. Чернолуцкой. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1999. – С. 219–227.

63. Королева Т. П. Общее музыкальное образование в Китае: тенденции и перспективы / Т. П. Королева. [Электронный ресурс] // URL: https://elar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/6878/1/it_mho_2008_3_056.pdf (дата обращения: 17.02.2025).
64. Косинова О. А. Педагогические традиции Российского Зарубежья в Китае в конце XIX – первой половине XX веков: (1898–1945 гг.) / О. А. Косинова. – М.: [б. и.], 2008. – 200 с.
65. Кравченко Т. П. Поездка в Китай / Т. П. Кравченко. // Советская музыка. – 1950. – № 1. – С. 107–110.
66. Кременштейн Б. Л. О педагогике Г. Г. Нейгауза / Б. Л. Кременштейн. // Вопросы фортепианной педагогики. – Вып. 3. – М.: Музыка, 1971. – С. 264-296.
67. Кривцова Е. В. «Те, кого любил Харбин» / Е. В. Кривцова // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: материалы международных конференций / сост.: И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. – Вып. 5. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2010. – С. 85-97.
68. Кузнецов Н. И. Москва – Пекин / Н. И. Кузнецов. // Российский музыкант. – 2010. – № 3 (1277). – С. 1.
69. Кулова Е. В фортепианных классах Московской консерватории (у истоков одной традиции) / Е. В. Кулова. // Музыкальное исполнительство и педагогика. Сб. статей / сост. Т. А. Гайдамович. – М.: [МГК им. П. И. Чайковского], 1991. – С. 112-129.
70. Кузуб Т. И. Процессы глобализации в современной музыкальной культуре / Т. И. Кузуб. // Известия Уральского государственного университета. – Серия 2, Гуманитарные науки. – 2006. – № 47. – Вып. 12. – С. 77-84.
71. Кухарский В. Ф. Музыка свободного Китая (очерк первый) / В. Ф. Кухарский // Советская музыка. – 1959. – № 4. – С. 167-176.
72. Кухарский В. Ф. Музыка свободного Китая (очерк второй) / В. Ф. Кухарский. // Советская музыка. – 1959. – № 8. – С. 170-180.
73. Кухарский В. Ф. Музыка свободного Китая (очерк третий) / В. Ф. Кухарский. // Советская музыка. – 1959. – № 10. – С. 155-167.

74. Ли Юе. Историографический очерк развития общего образования в Китае с древнейших времен до рубежа XIX-XX веков / Ли Юе // Вестник КемГУКИ. – 2017. – № 40. – С. 215-225.
75. Линник Г. По страницам журнала «Народная музыка» / Г. Линник. // Советская музыка. – 1960. – № 2. – С. 179-180.
76. Любомудрова Н. А. К вопросу о подготовке пианиста-педагога в музыкальном вузе / Н. А. Любомудрова. // Музыкальное исполнительство и педагогика / сост. Т. А. Гайдамович. – М.: [МГК им. П. И. Чайковского], 1991. – С.130-142.
77. Лю Цин. Высшее музыкально-педагогическое образование в современном Китае: автореф. дис. ... канд. педагогических наук: 13.00.08 / Цин Лю. – СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2009. – 22 с.
78. Лю Цзи. Музыкальная культура Нового Китая / Цзи Лю. // Советская музыка. – 1954. – № 4. – С. 126-130.
79. Лю Цзи. Советская песня в Китае / Цзи Лю. // Советская музыка. – 1951. – № 1. – С. 90-91.
80. Лю Юн-Ан. Музыкальная жизнь Нового Китая (Обзор китайского музыкального журнала «Жэньминьиньбэ») / Юн-Ан Лю. // Советская музыка. – 1951. – №10. – С. 93-98.
81. Ма Дина. Исторические этапы формирования исполнительской фортепианной школы в Китае / Дина Ма. // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям. Сб. материалов VII Всероссийской научно- практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых ученых. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2009. – С. 123-130.
82. Ма Кэ. Истоки китайской классической оперы / Кэ Ма. // Советская музыка. – 1959. – № 6. – С. 186–188.
83. Малинковская А. В. Исполнительско-педагогическая школа как явление музыкальной культуры / А. В. Малинковская // Музыкальное исполнительство и образование. 2013. – Вып. 1. – С. 94–102.

84. Ма Сы-Цун. Симфоническая музыка нового Китая / Сы-Цун Ма. // Советская музыка. – 1960. – № 3. – С. 169–171.
85. Малявин В. В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени / В. В. Малявин. – М.: «Дизайн. Информация. Картография», «Издательство Астрель», «Издательство АСТ», 2003. – 436 с.
86. Мелихов Г. В. Белый Харбин: середина 20-х. / Г. В. Мелихов. – М.: Русский путь, 2003. – 440 с.
87. Мелихов Г. В. Российская эмиграция в международных отношениях на Дальнем Востоке, 1925–1932 / Г. В. Мелихов. – М.: Русский путь, 2007. – 317 с.
88. Мержанов В. К. Музыка должна разговаривать. Сб. статей / ред.-сост. Г. В. Крауклис. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. – 320 с.
89. Меркулов А. М. А. Б. Гольденвейзер и его фортепианные учителя (проблемы творческого взаимодействия и преемственности) / А. М. Меркулов. // Наставник: Александр Гольденвейзер глазами современников. – М.-СПб.: «Центр гуманитарных инициатив», «Университетская книга», 2014. – С. 398-418.
90. Меркулов А. М. К вопросу о стилевой специфике отечественной пианистической школы / А. М. Меркулов. // Фортепианная культура России: история и современность. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. – С. 112-132.
91. Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов / Я. И. Мильштейн. – М.: Музыка, 1975. – 470 с.
92. Монахова С. А. Певцы русской императорской оперы на харбинской сцене (начало XX в.) / С. А. Монахова. // Россияне в Азиатско- Тихоокеанском регионе. Сотрудничество на рубеже веков. Материалы второй международной науч.-практ. конф. (Владивосток, 28 августа – 3 сентября 1999 г.) / отв. ред. Г. И. Каневская. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 2001. – С. 139-140.
93. Московская консерватория: 1866–1966 / редколлегия: Л. С. Гинзбург, А. И. Кандинский, А. А. Николаев, В. В. Протопопов, И. В. Туманина. – М.: Музыка, 1966. – 726 с.

94. Наставник: Александр Гольденвейзер глазами современников / сост., комментарии А. С. Скрябин, А. Ю. Николаева. – М.-СПб.: «Центр гуманитарных инициатив», «Университетская книга», 2014. – 518 с.
95. Натансон В. А. Прошлое русского пианизма / В. А. Натансон. – М.: Музыка, 1960. – 290 с.
96. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – Изд. 5-е. – М.: Музыка, 1987. – 240 с.
97. Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма / А. А. Николаев. – М.: Музыка, 1980. – 112 с.
98. Николаев Ю. В. Автобиографические сведения / Ю. В. Николаев // «Верю в тебя, Россия...» Книга о жизни и творчестве композитора Ю.В. Николаева / сост. А. Ю. Николаева. – М.; СПб.: «Центр гуманитарных инициатив»; «Петроглиф», 2019. – С. 24-47.
99. Новейшая история Китая. 1917-1970 гг. / редколл.: Г. В. Астафьев, В. Н. Никифоров, М. И. Сладковский. – М.: Мысль, 1972. – 437 с.
100. Н. Т. Делегация молодежи Китайской Народной Республики в Центральном доме композиторов / Н. Т. // Советская музыка. – 1949. – № 11. – С. 99-100.
101. Новосибирская консерватория: 50 лет. Энциклопедический словарь / науч. ред. Б. А. Шиндин. – Новосибирск, 2006. – 398 с.
102. Нью Яцян. Некоторые проблемы и противоречия в обучении пианистов в вузах КНР на современном этапе / Нью Яцян. // Вопросы совершенствования профессиональной подготовки педагога-музыканта. – Сб. науч. трудов. – Вып. 15. – 2009. – С. 42-48.
103. Нью Яцян. О перспективах оптимизации процесса обучения игра на фортепиано в вузах Китая / Нью Яцян. // Вопросы совершенствования профессиональной подготовки педагога-музыканта. Сб. науч. трудов. – Вып. 15. – 2009. – С. 148-152.
104. Нью Яцян. О фортепианной педагогике в современном Китае / Нью Яцян. // Преподаватель XXI век. – 2009. – № 2. – С. 108-112.

105. Нью Яцянь. Фортепианная педагогика России и Китая: интегративный подход: автореф. дис. ... канд. педагогических наук: 13.00.08 / Нью Яцянь. – М.: Московский государственный педагогический университет, 2009. – 21 с.
106. Оборин Л. Н. Статьи. Воспоминания / Л. Н. Оборин. – М.: Музыка, 1977. – 222 с.
107. Открытое письмо работников Китайской филармонии – советским музыкантам // Советская музыка. – 1941. – № 2. – С. 99-100.
108. Пасенчук В. По страницам зарубежных журналов [«Народная музыка»] / В. Пасенчук // Советская музыка. – 1956. – № 6. – С. 151-153.
109. Пасенчук В. Проблемы музыкального наследия Китая / В. Пасенчук. // Советская музыка. – 1957. – № 10. – С. 145-146.
110. Перельман Н. Е. В классе рояля: короткие рассуждения / Н. Е. Перельман. Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1975. – 64 с.
111. Письма, воспоминания, биографии бывших учеников харбинских школ конца 1940-х – середины 1950-х годов. 50 лет спустя / председатель редколлегии Р. Перминов. – Сидней, 2009. – 272 с.
112. Письмо из Китая Союзу Советских композиторов // Советская музыка. – 1949. – № 11. – С. 17-18.
113. Поляков Г. Среди друзей / Г. Поляков. // Советская музыка. 1955. – № 4. – С. 130-132.
114. Преснякова Л. В. Театральная жизнь в Маньчжурии в 1904–1905 гг. / Л. В. Преснякова // Россия и АТР. – 2005. – № 2. – С. 41-45.
115. Прибыткова З. А. Мои воспоминания об А. И. Зилоти / З. А. Прибыткова // Александр Ильич Зилоти. 1863–1945. Воспоминания и письма / сост. Л. М. Кутателадзе. – Л.: Музгиз, 1963. – С. 405-441.
116. Прибыткова З. А. С. В. Рахманинов в Петербурге-Петрограде / З. А. Прибыткова. // Александр Ильич Зилоти. 1863–1945. Воспоминания и письма / сост. Л. М. Кутателадзе. – Л.: Музгиз, 1963. – С. 59-99.
117. Рабинович Д. А. Портреты пианистов / Д. А. Рабинович. – М.: Советский композитор, 1970. – 280 с.

118. Рабочая программа дисциплины «Специальный инструмент (фортепиано)». Уровень высшего образования «Специалитет». Специальность 53. 05. 01. «Искусство концертного исполнительства». МГК им. П. И. Чайковского. Утверждена 27 сентября 2016 г.
119. Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы / А. Г. Рубинштейн. – М.: Юрайт, 2019. – 82 с.
120. Русская эмиграция в Китае: материалы к библиографии / сост. Н. А. Егорова; ред. Т. П. Митрофанова. – М.: Дом Русского Зарубежья им. Александра Солженицына, 2009. – 148 с.
121. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. И. Савшинский. – М.: Музыка, 1964. – 187 с.
122. Сидоров Г. Воспоминания скрипача. Ч. 1. Музыкальный Харбин / Г. М. Сидоров. – Омск: Областная типография, 1993. – 69 с.
123. Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений / С. С. Скребков. – М.: Музгиз, 1958. – 332 с.
124. Слободчиков В. А. О судьбе изгнанников печальной... Харбин, Шанхай / В. А. Слободчиков. – М.: Центрполиграф, 2005. – 429 с.
125. Слуцкая И. И. Гуманитарная культура в формировании эстетических и этических идеалов личности / И. И. Слуцкая. – Ставрополь: Логос, 2017. – 135 с.
126. Слуцкая Л. Е. Педагог-музыкант в отечественной системе профессионального музыкального образования: История и современность / Л. Е. Слуцкая. – М.: Тульский полиграфист, 2010. – 131 с.
127. Слуцкая Л. Е. Совершенствование профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей. (Из опыта работы фортепианного факультета Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского): дис. ... канд. иск.: 17.00.02. / Л. Е. Слуцкая. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2000. – 180 с.
128. Слуцкая Л. Е. Творческое становление личности музыканта в исполнительском классе ВУЗа / Л. Е. Слуцкая. – М.: Тульский полиграфист, 2011. – 131 с.

129. Слуцкая Л. Е. Урок в музыкально-исполнительском (фортепианном) классе: содержание, структура, формула, проведение / Л. Е. Слуцкая // Музыкант. – 2003. – № 3. – С. 20-25.
130. Слуцкая Л. С., Чжэн Лиша. Роль Московской консерватории в развитии музыкальной культуры Китая / Л. С. Слуцкая, Л. Чжэн // Вузы культуры и искусств в международном гуманитарном сотрудничестве: диалог культур России и Китая. Сб. статей Международного конгресса (Москва, 15-18 октября 2024 г.). – 2024. – С. 91-105.
131. Современные проблемы воспитания исполнителя. Беседы с профессорами Московской консерватории // Музыкальное исполнительство и современность / сост. В. Ю. Григорьев. – Вып. 2. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. – С.131-153.
132. Сун Чжиин. Особенности музыкального образования в России и Китае: сравнительный аспект / Чжиин Сун. // Управление образованием: теория и практика / Education Management Review. – Т. 13 (2023). – № 4. – С. 84–90.
133. Сюй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX-XXI веков: исполнительские достижения и система обучения [Электронный ресурс] / Бо Сюй. // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2011. № 1(8). – С. 59 // Южно-российский музыкальный альманах. [Электронный ресурс] // URL: <https://musalm.ru/assets/almanac/2011-1/3/suibo.pdf> (дата обращения: 12.08.2025).
134. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков: автореф. дис канд. искусствоведения: 17.00.02 / Бо Сюй. – Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова, 2011. – 24 с.
135. Троицкая С. Русский Харбин: Воспоминания [Электронный ресурс] / С. Троицкая. // Zarubezhje.narod.ru: сайт. URL: http://zarubezhje.narod.ru/texts/chss_1221.htm (дата обращения: 12.08.2025).
136. Т. А. Письмо из Шанхая / Т. А. // Советская музыка. – 1957. – № 3. – С. 139.
137. Т. А. Письмо из Шанхая / Т. А. // Советская музыка. – 1957. – № 4. – С. 192.

138. Таскина Е. П. Русский Харбин / Е. П. Таскина. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 1998. – 272 с.
139. Тумашев Л. «Музыка прославляет справедливость...» / Л. Тумашев. // Музыкальная академия. – 1992. – № 3. – С. 200-203.
140. Тумашев Л. Новая жизнь, новые песни / Л. Тумашев. // Советская музыка. – 1956. – № 7. – С. 134.
141. Тюлин Ю. Н. Новое поколение композиторов / Ю. Н. Тюлин. // Советская музыка. – 1960. – № 8. – С. 23-25.
142. У Минмин. Композитор Ши Гуаннань в контексте своего времени / У Минмин // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – № 2 [60]. – С. 82-90.
143. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. / ред. Л. Е. Фейнберга и В. А. Натансона. – М.: Музыка, 1969. – 598 с.
144. Хисамутдинов А. А. Российская эмиграция в Китае: опыт энциклопедии / А. А. Хисамутдинов. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 2002. – 358 с.
145. Хисамутдинов А. А. Русские музыканты в Китае / А. А. Хисамутдинов. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 2015. – 358 с.
146. Хисамутдинов А. А. Следующая остановка – Китай: из истории русской эмиграции / А. А. Хисамутдинов. – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2003. – 243 с.
147. Хоу Юэ. Из истории китайского фортепианного искусства середины XX века / Юэ Хоу. // Известия Российского государственного педагогического им. А. И. Герцена. – 2008. – № 32 (70). – Ч. 1. – С. 366–371.
148. Хоу Юэ. Особенности китайской фортепианной педагогики / Юэ Хоу. // Музыкальная культура глазами молодых ученых. Сб. науч. трудов. – Вып. 3. – СПб.: Астерион, 2008. – С. 153-156.
149. Хоу Юэ. Профессиональное фортепианное исполнительство и обучение в Китае в первой трети XX века / Юэ Хоу. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 12 (85). – С. 132-136.

150. Хронология российской истории. Энциклопедический справочник / под рук. Франсиса Конта. – М.: Международные отношения, 1994. – 303 с.
151. Ху Явэнь. Педагогический анализ процесса становления искусства игры на фортепиано в Китае / Явэнь Ху. // Вестник Майкопского государственного технологического университета. – 2021. – № 13/4. – С. 113-119.
152. Хуан Пин. Вклад советских специалистов в становление фортепианного искусства Нового Китая (1949-1966) / Пин Хуан. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 38 (82). – Ч. 1. – С. 388-391.
153. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на Формирование и развитие китайской пианистической школы: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Пин Хуан. – СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2008. – 160 с.
154. Хуан Сяньюй. Система музыкального образования в Китае / Сяньюй Хуан. // Вестник СПбГУКИ. – 2012. – № 2 (11). – С. 155-159.
155. Ценин С. А. Два месяца в Китае / С. А. Ценин. // Советская музыка. – 1955. – № 4. – С. 125-130.
156. Цюй Ва. Фортепианное искусство в Китае: от истоков до современности / Ва Цюй. – Нижний Новгород: Издательство Нижегородской консерватории им. М. И. Глинки, 2001. – 47 с.
157. Цзо Чжэньгуань. Музыкальная культура Китая / Чжэньгуань Цзо. – СПб.: Композитор, 2023. – 276 с.
158. Цзо Чжэньгуань. «Пусть фортепиано говорит по-китайски». О китайском пианисте Инь Чензуне // PianoФорум. – 2023. – № 1 (53). – С. 42-47.
159. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае / Чжэньгуань Цзо. – СПб.: Композитор, 2014. – 336 с.
160. Цинь Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзунцзян: три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности): автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Цинь Цинь. – СПб.: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2013. – С. 15-16.

161. Цинь Цинь. Феномен универсализма творческой личности на примере жизни и деятельности Чжоу Гуанжень / Цинь Цинь. // Общество. Среда. Развитие. (Terra Humana). – 2012. – № 4 (25). – С. 197-201.
162. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества / Г. М. Цыпин. – М.: Советский композитор, 1988. – 384 с.
163. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности. Проблемы, суждения, мнения: пособие для учащихся музыкальных ВУЗов / Г. М. Цыпин. – М.: Интерпракс, 1994. – 373 с.
164. Чжан Цзунхуа, Цзян Яньхун. Русское дворянство и восточноазиатская культура в Шанхае (1917-1949) / Чжан Цзунхуа, Цзян Яньхун. // Верхневолжский филологический вестник. – 2020. – № 1 (20). – С. 160-174.
165. Чжао Фын. Учимся на опыте советских музыкантов (Письмо из Китая) / Фын Чжао. // Советская музыка. – 1952. – № 3. – С. 97-98.
166. Чжэн Лиша. Великие педагоги-пианисты XX века. Учитель и ученик: А. Б. Гольденвейзер и С. Е. Фейнберг / Чжэн Лиша. // Художественное образование и наука. – 2019. – № 4. – С. 94-100.
167. Чжэн Лиша. З. А. Игнатьева рассказывает [интервью с З. А. Игнатьевой (1938–2022)] / Чжэн Лиша. // Фортепиано. – 2022. – №1(85). – С.28-30.
168. Чжэн Лиша. Из истории становления российско-китайских культурных связей / Чжэн Лиша. // Музыка и время. – 2020. – № 2. – С. 35-39.
169. Чжэн Лиша. К вопросу о влиянии Московской консерватории на развитие музыкальной культуры Китая / Чжэн Лиша. // Подготовка музыканта-педагога: исторический опыт, проблемы, перспективы. Материалы международной научной конференции Седьмой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования – 2019. – С. 136-145.
170. Чжэн Лиша. Культурно-просветительская деятельность педагогов Московской консерватории в Китае: 2015-2019 годы / Лиша Чжэн. // Музыкальная летопись. – 2024. – № 14. – С. 276-294.

171. Чжэн Лиша. Педагогическая деятельность С. Е. Фейнберга в Московской консерватории. Образ Учителя в воспоминаниях его учеников / Лиша Чжэн. // Музыкальная академия. – 2013. – № 3. – С. 175–179.
172. Чжэн Лиша. Русские традиции формирования и развития искусства фортепианного исполнительства в Китае / Лиша Чжэн. // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство. – Сб. материалов VII Всероссийской научно-практической конференции (Краснодар, 19 марта 2025). – Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2025. – С. 190-202.
173. Чжэн Лиша. С. Фейнберг – композитор-мыслитель эпохи серебряного века / Лиша Чжэн. // Человек и культура. – 2022. – № 3. – С. 47-60.
174. Чжэн Лиша. Самуил Фейнберг – пианист / Лиша Чжэн. // Музыкальная академия. – 2014. – № 2. – С. 128-131.
175. Чжэн Лиша. Советская модель организации музыкального образования в Китайской народной республике в 1950-х – начале 1960-х годов: страницы истории / Лиша Чжэн. // Образование и культурное пространство. – 2025. – № 2. – С. 67-76.
176. Чжэн Лиша. Творческое credo вьетнамского пианиста Данг Тхай Шона: [Текст] / Лиша Чжэн. // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – № 2 [52]. – С. 39-44.
177. Чинаев В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков: на примере фортепианного исполнительского искусства: дисс. д-ра иск.: 17.00.02 / В. П. Чинаев. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. – 307 с.
178. Чулаки М. И. В Новом Китае / М. И. Чулаки. // Советская музыка. – 1953. – № 6. – С. 95-104.
179. Чэ Чуньин. Музыка российской эмиграции и развитие музыкальной культуры в Харбине в первой половине XX века / Чуньин Чэ. // Педагогическое мастерство. – Часть 1. IV Международная научная конференция. – М.: Буки-Веди, 2014. – С. 27-28.
180. Чэнь Сицзэ. Становление профессии дирижера в Китае: влияние российской школы, обретение самобытности: дис канд. искусствоведения: 17.00.02 / Сицзэ

- Чэнь. – М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2021. – 270 с.
181. Шнабель А. Ты никогда не будешь пианистом / А. Шнабель. – М., 1999. – 333 с.
182. Шнеерсон Г. М. Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон. – М.: Музгиз, 1952. – 251 с.
183. Шнеерсон Г. М. О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов. – Вып. 1 / Г. М. Шнеерсон. – М.: Музгиз, 1958. – 143 с.
184. Юдина М. В. Статьи, воспоминания, материалы / М. В. Юдина. – М.: Советский композитор, 1978. – 416 с.
185. Юй Л. С. «Мой учитель – это моя жизнь». Беседа с Мане Давтян и Ольгой Колесниковой / Л. С. Юй. – Вестник Новосибирского музыкального колледжа им. А. Ф. Муро́ва. – 2010. – № 3. – С. 36-39.
186. Юй Шэнлинь, Торопова А. В. Становление национального стиля фортепианной музыки в контексте истории инструментального искусства Китая / Шэнлинь Юй, А. В. Торопова // Музыкальное исполнительство и образование. – 2022. – Т. 10. – № 1. – С. 106-121.
187. Янь Кай. Последователи Г. Г. Нейгауза в китайской фортепианной педагогике / Кай Янь. // Педагогический журнал. – 2022. – Т. 12. – № 2А. – С. 118-124.

На английском языке

188. Chashchin K. Russians in China. Genealogical index [Русские в Китае. Генеалогический индекс] (1926–1946) / K. Chashchin. – Russian Edition. NY, London, Hong Kong, New Dehli: Southeastern Publiushers Inc., 2014. – 934 p.
189. The Garland Encyclopedia of World Music. East Asia: China, Japan and Korea / ed. by Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru, J. Lawrence Witzleben. – NY: Routledge, 2017. – 1190 p.
190. Historical Documents for Modern Chinese Education: The Late Qing Dynasty Volume / ed. Tagashu Goro. – Tokyo: Nippon Gakujutsu Shinkokai, 1972. – 353 p.

191. 鲍蕙荞.鲍蕙荞倾听同行—中外钢琴家访谈录[M].北京:中国文联出版社, 2002.

[Бао Хуйцяо. Бао Хуйцяо слушает своих коллег по профессии. Записи бесед с китайскими и иностранными пианистами / Хуйцяо Бао. – Сб. ст. Пекин: Чжунго вэнь лян, 2002.]

192. 王笑祎.建国六十年中国钢琴教育发展探究[D].河北:河北师范大学, 2010.

[Ван Сяои. Исследование китайского фортепианного образования с 1949 г. / Сяои Ван. – Хэбэйский пед. институт, 2010.]

193. 王童.中国与俄罗斯音乐教育之比较[J].岱宗学刊, 2011,15(4): 85-86.

[Ван Тон. Сравнение музыкального образования в Китае и России / Ван Тон. // Педагогический временник “Дай Цзун”. – 2011. – No.15 (4). – С. 85–86.]

194. 汪之成. 上海的俄国文化地图[M].上海:文艺出版(集团)有限公司(上海锦绣文章), 2010:157.

[Ван Чжичэн. Карта русской культуры в Шанхае / Чжичэн Ван. – Шанхай. – 157 с.]

195. 汪之成.俄侨音乐家在上海[M].上海:上海音乐学院出版社,2007:579.

[Ван Чжичэн. Русские музыканты в Шанхае. 1920-1940 / Ван Чжичэн. – Шанхай, 2007. – 579 с.]

196. 维多尔·沙 - 马柏辽兹,维多尔,[苏]罗加列-列维茨基,金文达. 现代乐器学 [M].北京:人民音乐出版社,1958: 257.

[Видор Ш.-М. Техника современного оркестра. Сб. 1 / Ред. и дополнения Д. Рогаль-Левицкого. Перевод на китайский Цзинь Венда. / Ш.-М. Видор. – Пекин: Народная Музыка, 1958 (1-е изд.), 1988 (5-е изд.). – 257 с.]

197. 维多尔·沙 - 马柏辽兹,维多尔,[苏]罗加列-列维茨基,金文达. 现代乐器学 (下) [M].北京:人民音乐出版社,1959:286.

[Видор Ш.-М. Техника современного оркестра. Сб. 2 / Ред. и дополнения Д. Рогаль-Левицкого. Перевод на китайский Цзинь Венда. / Ш.-М. Видор. – Пекин: Народная Музыка, 1959 (1-е изд.), 1988 (5-е изд.). – 286 с.]

198. 杜泰航.伟大的心灵独具一格的教学 — 向前苏联钢琴教育家维克多·麦沙诺夫学琴之心得[J].钢琴艺术,1997,1:15-16.

[Ду Тайханг. Большое сердце и уникальное преподавание – опыт педагога по фортепиано из бывшего СССР Виктора Мержанова / Тайханг Ду. // Фортепианное искусство. – 1997. – № 1. – С. 15-16.]

199. 刁培华.永远怀念克拉芙琴柯[J].钢琴艺术,2003,5:56.

[Дяо Пейхуа. Вечная память Кравченко / Пейхуа Дяо. // Фортепианное искусство. – 2003. – № 5. – С. 56.]

200. 刁培华.50年的中国情缘—记苏联专家克拉夫琴柯[J].钢琴艺术,1999,5:15.

[Дяо Пейхуа. Пятьдесят лет любви к Китаю – записка советского эксперта Кравченко / Пейхуа Дяо. // Фортепианное искусство. – 1999. – № 6. – С. 15.]

201. 叶飞.“她依旧记得我的琴声”——周广仁忆新中国早期音乐交流片段往事[N].中国文化报,2009-12-09(3):3.

[Е Фэй. «Она до сих пор помнит звук моего фортепиано» – Воспоминания Чжоу Гуанжэнь о начале музыкального сотрудничества в Новом Китае / Фэй Е. // Газета китайской культуры. – 2009. – № 3. – 9 декабря. – С. 3.]

202. 塔·彼·克拉芙琴柯. 塔·彼·克拉芙琴柯讲课记录(上辑)[Z]. 北京: 中央音乐学院编译丛书(内部资料), 1957:121.

[Кравченко Т. П. Записи лекций. Сб. 1. / Т. П. Кравченко. Сборник переводов Центральной консерватории. – Пекин, 1957. – 121 с.]

203. 塔·彼·克拉芙琴柯. 塔·彼·克拉芙琴柯讲课记录(下辑)[Z]. 北京: 中央音乐学院编译丛书(内部资料), 1957:69.

[Кравченко Т. П. Записи лекций. Сб. 2. / Т. П. Кравченко. Сборник переводов Центральной консерватории. – Пекин, 1957. – 69 с.]

204. 塔·彼·克拉芙琴柯.如何上好钢琴课[J].中央音乐学院学报,1989,4:53 - 56.

[Кравченко Т. П. Как вести урок фортепиано / Т. П. Кравченко. // Журнал Центральной консерватории. – 1989. – № 4. – С. 53-56.]

205. 柯雷德,欧阳美伦.《中国过去和现在的钢琴教学—访钢琴家李献敏》[J].音乐艺术,1984,4:9.

[Креадер В., Оуян Мэйлун. Фортепианная педагогика в прошлом и настоящем Китая. Беседы с Ли Шанмин / В. Креадер, Мэйлун Оуян.

// Музыкальное искусство. – Шанхай, 1984. – № 4. – С. 9.]

206. 李瑞星.向苏联专家塔吐良同志学习的一些体会[J].人民音乐,1957,11:21-23.

[Ли Жуйсин. Некоторые представления об обучении у советского эксперта, товарища Татуляна / Жуйсин Ли. // Народная музыка. – 1957. – № 11. – С. 21–23.]

207. 李影.从音乐发展史探究中俄音乐教育差异[J].黑河教育.2019,5:12-13.

[Ли Ин. Изучение различий в музыкальном образовании между Китаем и Россией с точки зрения истории развития музыки / Ин Ли. // Образование Хэйхэ. – 2019. – № 5. – С. 12-13.]

208. 李育,郑小瑛.1929–1949–2019 ,70 岁的祖国与 90 岁的人生[J].留学,2019,16:56-60.

[Ли Ю, Чжэн Сяоин. 1929–1949–2019, 70-летие Родины и 90-летняя жизнь / Ю Ли, Сяоин Чжэн. // Учеба за границей. – 2019. – № 16. – С. 56-60.]

209. 李严欢.演奏与教学是他毕生的使命.缅怀钢琴家谢尔盖·多连斯基[J].音乐爱好者,2020,5:31-34.

[Ли Яньхуань. Исполнение и обучение – миссия его жизни. Вспоминая пианиста Сергея Доренского. / Яньхуань Ли. // Любитель музыки. – 2020. – № 5. – С. 31-34.]

210. 刘欣欣, 刘学清.哈尔滨西洋音乐史[M].北京: 人民音乐出版社, 2002, 403.

[Лю Синьсинь, Лю Сюэцин. История западноевропейской музыки Харбина / Синьсинь Лю, Сюэцин Лю. // Пекин: Народная музыка, 2002. – 403 с.]

211. 刘小龙.中国钢琴艺术发展 60 年 (三) [J].钢琴艺术,2009,5:28-31.

[Лю Сяолун. 60 лет развития китайского фортепианного искусства (3) / Сяолун Лю. // Фортепианное искусство – 2009. – № 5. – С. 28-31.]

212. 刘靖之.中国新音乐史论 (增订版) [M].香港: 中文大学出版社,2009: 920.

[Лю Цзинчжи. История новой музыки Китая (обновленное издание) / Цзинчжи Лю. – Гонконг: Издательство Китайского университета Гонконга, 2009. – 920 с.]

213. 刘诗昆.顾圣婴，一个忧郁而聪明的钢琴天才. 中国钢琴诗人— 顾圣婴[M]. 上海：上海音乐出版社，2001：89-92.

[Лю Шикунь. Гу Шэнин – грустный и мудрый китайский фортепианный талант / Шикунь Лю. // Китайская фортепианная поэтесса Гу Шэнин / под ред. Чжоу Гуанжэнь. – Шанхай: Музыка, 2001. – С. 89-92.]

214. 孟令帅.俄罗斯钢琴艺术的历史与发展（一）— 莫斯科柴可夫斯基音乐学院四大钢琴学派[J].钢琴艺术,2010,7:29–34.

[Мэн Линшуай. История и развитие русского фортепианного искусства (1). Четыре фортепианные школы Московской консерватории им. П. И. Чайковского / Линшуай Мэн. // Фортепианное искусство. – 2010. – № 7. – С. 29–34.]

215. 孟令帅.俄罗斯钢琴艺术的历史与发展（二）— 莫斯科柴可夫斯基音乐学院四大钢琴学派[J].钢琴艺术,2010,8:27–30.

[Мэн Линшуай. История и развитие русского фортепианного искусства (2). Четыре фортепианные школы Московской консерватории им. П. И. Чайковского / Линшуай Мэн. // Фортепианное искусство. – 2010. – № 8. – С. 27–30.]

216. 孟令帅.俄罗斯钢琴艺术的历史与发展（三）— 莫斯科柴可夫斯基音乐学院四大钢琴学派[J].钢琴艺术,2010,11:23–29.

[Мэн Линшуай. История и развитие русского фортепианного искусства (3). Четыре фортепианные школы Московской консерватории им. П. И. Чайковского / Линшуай Мэн. // Фортепианное искусство. – 2010. – № 11. – С. 23-29.]

217. 倪洪进.不应被遗忘的传奇钢琴家— 记米尔然诺夫[J].钢琴艺术,2006,5:14-16.

[Ни Хунцзин. Легендарный пианист, которого нельзя забыть – память о Мержанове / Хунцзин Ни. // Фортепианное искусство. – 2006. – № 5. – С. 14-16.]

218. 中央音乐学院钢琴系本科专业课教学大纲（2017年9月修订）

[Рабочая программа бакалавриата по специальности «фортепиано (индивидуальные занятия)» Центральной консерватории Пекина. Утверждена в сентябре 2017 г.]

219. 上海音乐学院《钢琴独奏》课程大纲（2017年7月修订）

[Рабочая программа по специальности «фортепиано (индивидуальные занятия)» Шанхайской консерватории. Утверждена в июле 2017 г.]

220. 德·罗加爾-列維茨基, 楊民望譯.管弦樂隊講話[M].北京: 人民音樂出版社,1980:506.
- [Рогаль-Левицкий Д. Р. Беседы об оркестре / Д. Р. Рогаль-Левицкий. / перевод на китайский Ян Мин Ван. – Пекин: Народная Музыка, 1980. – 506 с.]
221. 德·罗加爾-列維茨基著.霍維,吳樂,馬稚甫,吳祖強,顧連理,楊民望譯.江定 仙,吳祖強校.現代管弦樂隊,第一卷[M]. 北京: 人民音樂出版社,1984:223. [Рогаль-Левицкий Д. Р. Современный оркестр. Т. 1 / Д. Р. Рогаль- Левицкий. / перевод на китайский Хо Вэй, Ву Ле, Ма Чжифу, У Цзюцян, Гу Ляньли, Ян Минван. Корректурa Цзян Динсянь, У Цзюцян. – Пекин: Народная музыка, 1984. – 223 с.]
222. 黃勝泉.中國音樂家辭典[M].北京:人民出版社,2006:1464.
- [Хуан Шэнцюань. Словарь выдающихся музыкантов Китая / Шэнцюань Хуан. – Пекин: Народная музыка, 2006. – 1464 с.]
223. 徐振寧.政治大變動背景下的上海俄僑 (1945-1950)[M].上海: 華中師範大學, 2008: 61.
- [Сюй Чжэньнин. Русская эмиграция в Шанхае на фоне великих политических изменений (1945-1950) / Чжэньнин Сюй. – Шанхай: Восточно-Китайский педагогический университет, 2008. – 61 с.]
224. 汪之成.近代上海俄國僑民生活[M].上海: 上海辭書出版社,2008:569.
- [Ван Чжичэн. Жизнь русских эмигрантов в Шанхае в период новой истории / Чжичэн Ван. – Шанхай: Шанхайское словарное издательство, 2008. – 569 с.]
225. 吳紫蓁.文革音樂研究初探[J].藝海,2013,6:70-72.
- [У Цзицзинь. Первоначальное исследование музыки культурной революции / Цзицзинь У. // И Хай. – 2013. – № 6. – С. 70-72.]
226. 吳祖強.“因為中蘇友好”— 留蘇雜記[J].人民音樂,1959,5:12-13.
- [У Цзюцян. «Благодаря советско-китайской дружбе» – заметки об учебе в Советском Союзе / Цзюцян У. // Пекин: Народная музыка. – 1959. – № 5. – С. 12-13.]
227. 吳祖強.留蘇莫斯科音樂學院全體中國同學,我們在莫斯科音樂學院[J].人民音樂,1955,Z1:59-60.

[У Цзунцян. Мы в Московской консерватории / Цзунцян У. // Пекин: Народная музыка. – 1955. – № 11–12. – С. 59–60.]

228. 吴祖强.开展学院之间的交流与合作—莫斯科纪行[J].中央音乐学院学报,1988,3:87-92.

[У Цзунцян. Осуществление обменов и сотрудничества между консерваториями – поездка в Москву / Цзунцян У. // Центральная консерватория. – 1988. – № 3. – С. 87-92.]

229. 黄定天.20 世纪上半叶旅华俄侨的由来及其人口结构[J].人口学刊,2004,6:17-21.

[Хуан Динтянь. Появление русских эмигрантов в первой половине XX века и их социальная структура / Динтянь Хуан. // Демографический вестник. – 2004. – № 6. – С. 17-21.]

230. 黄晓和. 难忘的留苏岁月[J]. 艺术评论, 2009, (6): 41-47.

[Хуан Сяо Хэ. Незабываемые годы в Советском Союзе / Сяо Хэ Хуан. // Художественная критика. – 2009. – № 6. – С. 41–47.]

231. 赵屏国.我的钢琴之路[J].钢琴艺术,2021,7:37–43.

[Чжао Пинго. Мой фортепианный путь / Пинго Чжао. // Фортепианное искусство. – 2021. – № 7. – С. 37–43.]

232. 郑丽莎.一颗钢琴巨星陨落了 —— 回忆著名俄罗斯钢琴家, 教育家梅尔让诺夫[J].北方音乐,2013,2:38-39.

[Чжэн Лиша. Закат фортепианной звезды – из воспоминаний известного русского пианиста и педагога Виктора Мержанова / Чжэн Лиша // Северная музыка. – 2013. – № 2. – С. 38-39.]

233. 郑丽莎.莫斯科国立柴可夫斯基音乐学院钢琴流派的重要人物 —— 戈登威泽[J].钢琴艺术,2013,7:20-25.

[Чжэн Лиша. Ключевая фигура фортепианной школы Московской государственной консерватории имени Чайковского – Александр Борисович Гольденвейзер / Чжэн Лиша // Фортепианное искусство. – 2013. – № 7. – С. 20-25.].

234. 郑丽莎.音乐应该是会说话的 —— 记俄罗斯著名钢琴家, 教育家梅尔赞诺夫[J].钢琴艺术,2013,12:11-15.

[Чжэн Лиша. Музыка должна разговаривать – из воспоминаний известного русского пианиста и педагога Виктора Мержанова / Чжэн Лиша // Фортепианное искусство. – 2013. – № 12. – С. 11-15.].

235. 郑丽莎.为音乐奉献一生的俄罗斯钢琴家和教育家 —— 怀念维克多·梅尔扎诺夫[J].钢琴艺术,2017,3:21-24.

[Чжэн Лиша. Русский пианист и педагог, который посвятил всю жизнь музыке – воспоминание о Викторе Мержанове / Чжэн Лиша // Фортепианное искусство. – 2017. – № 3. – С. 21-24.].

236. 郑丽莎.“首届拉赫玛尼诺夫国际音乐大赛”纪实[J]. 钢琴艺术, 2022(9):4-13.

[Чжэн Лиша. Хроника Первого Международного конкурса имени С. В. Рахманинова / Чжэн Лиша // Фортепианное искусство. – 2022. – № 9. – С. 4-13.].

237. 邹向平.忆父亲—纪念邹鲁诞辰 75 周岁[J].音乐探索,2002,4:92–93.

[Цзоу Сянпин. Воспоминания об отце – в память о Цзоу Лу к 75-летию со дня его рождения / Сянпин Цзоу. // Музыкальное исследование. – 2002. – № 4. – С. 92–93.]

238. 周铭孙.“米神”带来的俄罗斯钢琴之夜[J].钢琴艺术,2016,8:45–46.

[Чжоу Минсун. Русская фортепианная ночь «Гения Ми» / Минсун Чжоу. // Фортепианное искусство. – 2016. – № 8. – С. 45-46.]

239. 常受宗.上海音乐学院大事记·名人录[M].上海:上海音乐志,1997:168.

[Чанг Шоузун. Шанхайская консерватория: События. Имена / Шоузун Чанг. – Шанхай: Хроники Шанхайской консерватории, 1997. – 168 с.]

240. 韩国鎰.北京大学音乐传习所研究[J].音乐艺术（上海音乐学院学报）,1990.1:1- 9, 2: 1-8, 23.

[Хань Го-хуан. Историческое исследование музыкальной консерватории Пекинского университета / Го-хуан Хань. // Искусство музыки (Журнал Шанхайской консерватории). – 1990. – № 1. – С.1- 9; № 2. – С.1-8, 23.]

241. 萧友梅.“什么是音乐? 外国的音乐教育机关.什么是乐学? 中国音乐教育不发达的原因”[J].音乐杂志,1920,1 (3): 1-7.

[Сяо Юмэй. “Что такое музыка? Зарубежные музыкальные учебные заведения. Что такое музыкальное обучение? Причины неразвитости музыкального образования в Китае” / Юмэй Сяо. // Музыка. – 1920. – № 1 (3). – С. 1-7.

242. 石惟正.面对二十一世纪的我国音乐教育[J].人民音乐,1997,8 (376): 32-33.

[Ши Вэйчжэн. Музыкальное образование в XX веке в Китае / Вэйчжэн Ши. // Народная музыка. – 1997. – № 8 (376). – С. 32-33.]

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

Интервью с известными русскими и китайскими педагогами и пианистами

Интервью с Виктором Карповичем Мержановым

(2 июня 2010 г., г. Москва)

— *Как Вы считаете, что самое существенное дал Фейнберг как пианист и педагог?*

— Это вопрос очень сложный. Надо было присутствовать на занятиях с Фейнбергом. Он говорил о многих вещах. Во-первых, он меня знакомил с разными стилями в музыке. Есть классический стиль. Есть стиль эпохи барокко, полифонический, Бах. Есть самая разнообразная романтика. Русская романтика – Рахманинов, Скрябин. Есть западная романтика – Шопен, Шуман, Лист и так далее. Со всеми этими стилями Фейнберг знакомил. Как известно, Фейнберг был исполнитель очень большого масштаба. Я даже затрудняюсь ответить, с кем его можно сравнить. Достаточно отметить такую деталь. Фейнберг в одном сезоне однажды сыграл 48 прелюдий и фуг и 32 сонаты Бетховена. В одном сезоне! Между этими концертами было всего месяца два. Он был очень известным исполнителем Баха и очень известным исполнителем русской музыки. В частности, он играл в присутствии Скрябина его Четвертую сонату. И Скрябин дал очень высокую оценку его творчеству. Он преклонялся перед искусством Рахманинова. И в его классе всегда играли музыку Рахманинова. Скрябина играли тоже. В его классе, конечно, всегда играли сонаты Бетховена. И тут была особенность его исполнения: сонаты Бетховенские, которые многие исполнители играют формально очень, Фейнберг так играл сонаты Бетховена, что раскрывал внутреннее содержание каждой сонаты, и сонаты все были разные. Вот этому учил Фейнберг. Говоря о Шопене и Шумане, он различал разные источники искусства Шопена и искусства Шумана как композиторов. Если говорить о Шопене, то в основе Шопена лежал Моцарт. Если же говорить о Шумане, то он ближе к Бетховену. Потому что Моцарт

и Бетховен – это совершенно разное.

Теперь, очень известна дружба Фейнберга с Прокофьевым. Мало кто знает, что был такой сезон, когда Фейнберг и Прокофьев играли на двух роялях в Большом зале. Они были большие друзья. Они играли сочинения, написанные для двух фортепиано.

— *Прокофьева?*

— Там не только Прокофьев, там разные сочинения были. Я сейчас не помню точно, какие были авторы. И Рахманинов писал для двух фортепиано, и Прокофьев писал для двух фортепиано, Фейнберг тоже писал. Так что, много было произведений, которые они играли в Большом зале. И не один концерт, а много концертов. Это такая большая дружба. Потом Фейнберг был связан дружбой с Мясковским. И у него дома, в его комнате около рояля висел один портрет – портрет Мясковского. Я бывал у него дома и видел это.

Теперь, Фейнберг и Мясковский были основателями знаменитого музыкального кружка Ламма. В этом кружке игрались многие сочинения, которые нигде нельзя было слышать. Ведь тогда не было ни телевидения, ни радио в таком масштабе, как сейчас. В этом кружке выступал Ламм, выступал Мясковский, выступал Фейнберг, выступал Александров, выступал композитор Голубев. Вот что такое Фейнберг. И вот все это он старался передавать ученикам. Это, во-первых, правильное с его точки зрения, очень хорошей точки зрения. Он учил передавать слушателю главные особенности полифонии, главные особенности классики, главные особенности романтики, главные особенности современной музыки. Это он учил передавать. Он учил также мастерству пианиста. Виртуозному мастерству. Например, он ставил аппликатуру не такую, которую мы часто видим в записях, во всяких редакциях. А он учил такой аппликатуру, которая способствовала сохранению руки в естественном положении. Он не боялся использовать первый палец на черных клавишах. Это как раз роднило его с Бахом, потому что Бах тоже очень заботился о естественном положении руки. Вот. Он давал очень интересные советы. Например, он считал, что этюды Черни устарели и на них тратить время не стоит. Поэтому он очень рекомендовал играть этюды разных

композиторов. Этюды, прежде всего, Рахманинова (этюды-картины и прелюдии), этюды Шопена (все 24), этюды Скрябина. Значит, таким образом, на этюды Черни тратить время не стоит.

Потом, главной особенностью Фейнберга было вот что. Он считал, что если пианист играет какое-то сочинение, в любом сочинении есть такты, которые играют свободно. А есть какие-то дав-три такта, которые играть трудно. Фейнберг считал, что эти два-три такта должны быть включены в упражнения. Надо взять этот трудный такт и его переносить из одной тональности в другую. Так вести вверх, так же спускаться в низ. Цепочка из этих трудных тактов, но сыгранных в разных тональностях, обязательно одной аппликатурой. И вот это его роднит с Рахманиновым. Есть свидетельство Мариэтты Шагинян, писательницы. Она была дружна с Рахманиновым, всегда ходила на его концерты. И вот она в своих воспоминаниях в одном месте пишет, что она пришла в Большой зал, чтобы увидеть Рахманинова перед его выходом на эстраду. Но она остановилась, потому что в артистической раздавались звуки. И она прислонила ухо к двери: что же он там играет? И она услышала какое-то знакомое место одного из сочинений, которое играется вверх и вниз... Вот так занимался Рахманинов. Она об этом пишет. Это была одна из главных рекомендаций Фейнберга, которая характерна тем, что не тратится время на бесполезное.

Итак, знакомство с музыкальными стилями и знакомство с развитием виртуозности. Под влиянием Фейнберга я рекомендовал в качестве этюдов, развивающих октавную технику, играть октавами все двенадцать двухголосных инвенций. И тебе рекомендую. Там есть медленные, это можно не играть. А вот штук семь – восемь быстрых инвенций превосходно развивают октавную технику. Именно инвенции, не прелюдии и фуги. Потому что в полифонии трудности одинаковые для правой и для левой руки. Играть кистью, не всей рукой, а кистью. Но, в то же время, существуют и такие места, где октаву всегда надо играть не кистью, а всей рукой. Это касается кульминаций. Чем они громче, тем важнее становится вес всей руки. А иногда вес всего корпуса. (На очень больших кульминациях.) Такие советы давал Фейнберг.

Мало того, в разговорах между Фейнбергом и учениками очень часто поднимались вопросы, касающихся различных жизненных ситуаций. И Фейнберг учил правильно относиться к этому. Фейнберг учил переносить горе, которое иногда обрушивалось на студента. Фейнберг учил с юмором относиться ко всяким сложным проблемам, то есть не усложнять их, а делать их возможными для преодоления. Так что, он говорил о жизненной позиции. Он был одним из немногих педагогов, но и вопросы жизненные. Надо знать, каким горем делился студент со своим профессором. Вот отношение Фейнберга к этому.

— *Что для Вас означает музыкальное просветительство?*

— Любое просветительство означает очень важный момент в процессе занятий с учеником. Это может быть в области музыки, литературы, науки, философии... Много всяких областей, с которыми сталкивается ученик, студент...

— *Как Вы относитесь к аутентичному исполнению?*

— Это вопрос не простой. Есть такие исполнители, которые считают, что Баха надо играть только на клавесине. То есть на инструменте, который был в его время. Но в ответ на это я могу сказать словами самого Баха. Когда его ученик Зильберман, фортепианный мастер построил фортепьяно (после итальянца), и показал ему инструмент, Бах сделал ему замечание по поводу верхнего регистра, что его звучание надо изменить. Мастер принял это к сведению и построил второй инструмент. И когда Бах попробовал этот второй инструмент, он дал ему восторженный отзыв. Известно, что Баха пригласил к себе германский король [Фридрих Великий], который играл на флейте. Конечно, он знал имя Иоганна Себастьяна Баха. Через сына король пригласил Баха к себе. (Бах уже был старенький.) И Бах приехал к нему. Они встретились у инструмента, нового инструмента Зильбермана, фортепиано, на котором можно было играть и *crescendo*, и *diminuendo*. Он сыграл Баху тему на флейте, на которую нужно было симпровизировать. И Бах тут же симпровизировал прелюдию и фугу. И вот эта импровизация происходила не на клавесине, а на новом инструменте, который назывался фортепиано.

Есть другое. Есть такие люди, которые после знакомства с Баховским

уртекстом говорят: Бах не писал ничего, я имею в виду динамику. Но цифры при ключе он писал всегда. Так что вопрос с темпами должен быть ясен. Но, к сожалению, сейчас в особенности на эти цифры при ключе никто не обращает внимания. Есть такая Прелюдия и fuga соль мажор из первого тома. В каком темпе ты представляешь себе прелюдию?

— *Не очень быстро.*

— Почему?

— *Я сейчас не помню, какой там размер...*

— Вот в этом все и дело. И вот никто не помнит этого, не обращают на это никакого внимания. У Баха совершенно исключительный размер. Больше нигде этого я не видел. 24 шестнадцатых. Это означает, что в такте исполнитель должен чувствовать 24 импульса. А fuga в два раза быстрее. Я это говорю к тому, что: «Бах ничего не писал». Здесь висит портрет пианиста, который только так играл Баха: никаких динамических оттенков, ни *crescendo*, ни *diminuendo*. Все одинаково. Не только он, много таких. Они ссылаются на то, что Бах ничего не писал. Но Бах ничего не писал потому, что он экономил время. Он считал, что каждый музыкант должен знать науку, которая называется «риторика». И вот во времена Баха эта риторика играла колоссальную роль. Сначала эта наука, «наука о красноречии», то есть о очень выразительной речи, была направлена на словесную речь. А вот Бах был одним из немногих музыкантов, который способствовал переводу этой науки на музыку. Поэтому Баха в его времена называли «великим ритором». Тогда был распространен такой закон. Все люди, которые хотели выступить перед аудиторией или со словесной речью, или с музыкой, должны были сдавать экзамен по риторике. Если человек не сдавал экзамен, ему запрещали выступать перед людьми. Если он сдавал все это, тогда пускали. Вот что такое риторика. К великому сожалению, сейчас эта наука забыта. А она и сейчас играет большую роль, во всяком случае, в этом классе. Чем замечательна эта наука? Она очень естественно подходит к фразировке любых слов, любых звуковых фраз, музыкальных фраз. Она основывается на очень естественном процессе. Если музыка идет вверх, надо играть *crescendo*, если идет вниз, надо играть *diminuendo*. Причем так

интонированы органы. (Я ведь окончил консерваторию как органист.) На органе, даже если просто играешь гамму наверх, [получается] *crescendo*, если играть вниз – *diminuendo*. Это можно сравнить с простым жизненным процессом: когда человек идет в гору, то энергия должна увеличиваться, иначе он в гору не поднимется, когда идет с горы – чем ниже, тем меньше энергии. Естественный жизненный процесс при помощи риторики переносится и на проблемы, связанные с искусством, с фразировкой в искусстве...

Поэтому у меня двойное отношение к аутентизму. <...> Есть свидетельства об импровизациях Баха на органе церкви Святого Фомы <...>. Эти импровизации отличались громадными всплесками энергии, громадными *crescendo* на кульминациях, громадными *diminuendo* в каденциях, когда музыка спускается вниз. Поэтому того, что потом придумали романтики, *diminuendo* при движении вверх, – у Баха никогда не встречается. Я считаю, что Баха надо обязательно играть с динамикой, которая вытекает из законов риторики.

Второе. Для Баха не типичны очень быстрые темпы. Если у Баха появляются 24 шестнадцатых, то играть слишком быстро – это искажение <...> Играть слишком быстро – это искажение. Для Баха не типичны и очень медленные темпы. Вот, прелюдия си бемоль минор из Первого тома. Она написана на четыре четверти. А играют все на восемь, слишком медленно.

Еще одно обстоятельство. Был такой теоретик Риман, большой знаток Баха. Но он пропагандировал один исполнительский принцип для всех, кто играет Баха. Это такой принцип. Везде, где имеется пунктирный ритм, он рекомендовал ямб. То есть короткая нота как затакт к длинной. Я в своей редакции, которая должна скоро выйти (уже вышел первый том), наоборот, рекомендую придерживаться хорей. Когда первая и вторая нота связаны лигой, вторая нота должна быть короче. Это усиливает певучесть. Конечно, у Баха есть и ямб... Но к рекомендациям Римана надо относиться с осторожностью.

Конечно, в наше время, когда на эстраде стоят рояли, динамика которых очень мощная, использовать такую мощную динамику полностью, – это значит искажать Баха. Потому что такой мощной динамики исполнение его произведений

не предполагает. Если играть на нашем рояле, динамику не нужно делать слишком преувеличенной. Не фортиссимо, и не пианиссимо.

<...>

Я учитываю при исполнении Баха (и не только Баха) строение баховской музыки. Музыка – как словесная речь, в которой есть знаки препинания. Их надо учитывать. В чем это будет выражаться? Не надо прерывать, обрывать каденции. Они всегда должны быть немножко спокойнее. Кульминации тоже надо играть немножко шире. Это согласуется с законами риторики. Так что надо учитывать особенности нашего инструмента, и особенности музыкальной речи – различные в зависимости от стиля. Если говорить о стиле современной музыки – стиле того же Стравинского, того же Прокофьева или того же Шостаковича, – то выразительность фраз их музыки сильно отличается от выразительности фраз Шумана или Шопена, от выразительности фраз Бетховена, Гайдна, Моцарта, от выразительности фраз Баха и Генделя. Для меня, например, выразительность фраз Шостаковича или Стравинского менее приемлема, чем выразительность фраз Рахманинова. Но это субъективно. Есть люди, которым, наоборот, очень нравится выразительность этих фраз. Для меня, например, выразительность фраз Шостаковича очень часто бывает противоестественна. <...>

Я, например, считаю, что наиболее гениальными композиторами, которые отразили в фортепианной музыке наше время, были Прокофьев и Барток. Для меня в фортепианной музыке сочинения Шостаковича не представляют такой ценности, как его же сочинения для оркестра, – он типичный симфонист. То же можно сказать о фортепианной музыке Стравинского. Но это субъективно. <...> 2Безусловно, направление Прокофьева и Бартока перспективно. Почему я так говорю? Потому что, если говорить о музыке Прокофьева, что является ее особенностью? Интонации другие, он отличается от Шопена, Рахманинова, но строение речи очень естественно. Но есть еще одна особенность у Прокофьева. Прокофьев очень многое использовал из русской народной песни. Это делает Прокофьева на русской почве очень перспективным. Такая же особенность отличает и музыку Бартока. В его творчестве тоже есть отражение интонаций народной венгерской музыки. Это

делает его музыку отражением знаний о том, что делается в Венгрии. Если говорить об Америке, она не имеет таких источников. <...> Если говорить об Англии, я затрудняюсь назвать такую фигуру. <...> Я думаю, что в Китае тоже это есть. Я был в Китае три раза. Вообще Китай сейчас – это очень перспективная страна. Это все знают, об этом все говорят. В Китае есть народная музыка. Я не знаю современную китайскую музыку, но думаю, что в Китае есть композиторы, для которых народная музыка является источником. Это современная перспектива.

— *Что изменилось за более чем 50 лет в Вашем исполнении музыки романтиков?*

— Это вопрос очень серьезный. Есть такие музыканты, которые резко изменили стиль исполнения романтиков. Например, здесь в Москве был посол, у него была жена пианистка, которая говорила, что демонстрирует новое исполнение музыки романтиков. В том числе, Шопена (она полька). Я с этим согласиться не могу. Я считаю, что все-таки музыку надо играть так, как ее писал автор. Во-первых, это касается темпа. Сегодня на экзамене в аспирантуру одна студентка играла «Аврору» Бетховена. Она играла на две доли, а там четыре четверти. <...> Я думаю, что все-таки главным источником должно быть не то, что думает исполнитель... Кстати говоря, этим очень отличался Корто. Корто даже рекомендовал, чтобы исполнитель чувствовал себя и автором того, что он исполняет... Что это означает? Что исполнитель не чувствует то, что автор пишет. Но это есть искажение, большое искажение. Поэтому я в своем классе рекомендую играть Шопена так, как написано автором в нотах. То же относится к Шуману, то же относится к Листу... Надо учитывать то, что писал автор. Нужно учитывать, что во времена Шумана фортепиано было близко современному, но не совсем таким. Поэтому играть Шопена фортиссимо на современном рояле – это искажение. <...> Рахманинов был одним из тех композиторов, которые очень подробно пишут в нотах, чего они хотят. Поэтому менять что-нибудь в его музыке невозможно. Вот мое отношение к этому.

— *Пятый вопрос. Кто из исполнителей, по Вашему мнению, наиболее близок к пониманию романтиков?*

— Если говорить о наших, я назвал бы Софроницкого. Он Скрябина играл

великолепно, он играл Шопена совершенно исключительно. Рихтер совершенно не относится к числу лучших исполнителей романтиков. Рихтер – это типично немецкий музыкант. Его так раздули здесь сейчас, это неправильно. Он был типично немецким музыкантом. Когда он играл Рахманинова, это никакого отношения к Рахманинову не имело. Это было квадратное исполнение, которое типично для немецкой музыки. По четыре такта, по восемь тактов, а у Рахманинова очень часто пять четвертей в такте... А вот Софроницкий это было совершенно замечательно. А сейчас... Затрудняюсь назвать кого-то, кто мог бы сравниться с Софроницким. Нет, Генрих Нейгауз неплохо играл Шопена. Я у него семь лет сидел в классе. Но он мало показывал, он в основном разговаривал. Разговаривал очень красивыми фразами, эффектными. Он был человек, который любовался сам собой, не терпел никакой критики. Такой же Рихтер был. Рихтера я очень хорошо знал, потому что мы с ним были друзья. Мы с ним жили в общежитии, кровати рядом стояли. Два года. Вот, например, все говорят, что он получил первую премию на конкурсе. Жюри поставило ему «минус» за очень плохое исполнение концерта Чайковского. Концерт Чайковского в жизни Рихтера вообще сыграл очень отрицательную роль. Он везде играл так, как он считает нужным, не терпел никакой критики, играл квадратно, по-немецки. Я слушал его, был на этом конкурсном исполнении. Жюри присудило первую премию мне. Но Шостакович, который был президентом жюри, когда узнал об этом, он позвонил в Кремль Молотову. И Молотов ему сказал: «Вы председатель, Вы и решайте». И когда Шостакович пришел в жюри, и сказал, что Молотов тоже так считает, в жюри все руки опустили. Так что первую премию Рихтеру присудили не музыканты, а Молотов с Шостаковичем. <...>

Но с моей точки зрения, например, Шуберта, так как играет Рихтер, никто не играет, замечательно он играет. Баха он хорошо играет. Он записал все 48 прелюдий и фуг. Вообще немецкую музыку. И Прокофьева он хорошо играет, современную музыку. Кроме лирических эпизодов. Вот лирические эпизоды он играет по-немецки, квадратно, а у Прокофьева там нет никакой квадратности. Я хочу, чтобы ты знала такую точку зрения... Я сейчас не вижу таких музыкантов,

которые могли бы сравниться с музыкантами, с которыми я общался, когда учился. Это Фейнберг, прежде всего, это Гольденвейзер, это Игумнов, это Нейгауз в какой-то степени, отчасти. Потому что Нейгауз это все-таки была фигура, не близкая к русской музыке. Он учился в основном у родителей своих, в Вене какой-то год, но это что-то вроде консультаций было. Но, конечно, Шопена он хорошо чувствовал, он Шопена хорошо играл. Но не всегда. Потому что его концерты очень часто кончались катастрофой. Он забывал, махал рукой, шел за кулисы... Все аплодировали. А потом выходил и говорил: «Я вам сыграю мазурку Шопена». И очень хорошо играл мазурку Шопена, и уходил. Мало кто это знает, а я же бывал на всех концертах. <...> А Софроницкий всегда хорошо играл, замечательно. Я Софроницкого тоже очень хорошо знал, он мне сам даже часто звонил. Я бывал на всех его концертах... Приглашал меня в гости, я бежал бегом к нему, часто бывал у него очень. И однажды он сказал, что должен заниматься. «Могу ли я посидеть, послушать?» «Пожалуйста, сиди». И вот он занимался, потом забыл про меня. А потом вдруг опомнился, увидел меня... Он готовился к какому-то концерту, играл Скрябина... Это поразительно было. Была такая естественная, такая богатая фразировка, такое богатое *rubato*, педаль чудная... Педаль очень важная сторона, о которой сейчас забывают. Только так думают: на «раз» нажать, на «три» снять. Сейчас просто беда с педалью, особенно когда играют в Малом зале здесь, все сливается... Я тогда воспользовался тем, что я сидел и слушал, как он занимался: «Как Вам удастся такое *rubato*, Вы, наверное, интуитивно все это делаете?» «Ты ошибаешься. (Он меня на “ты” звал.) Я каждую ноту продумываю, каждую ноту, какую взять позже, какую взять раньше...» Так что в его исполнении интуитивное чувство романтика сочеталось с очень ясным мышлением, интеллектуальным.

Таким же удивительным исполнителем был Фейнберг. Но он был более субъективным. Скрябин был очень близок ему. Баха он играл очень романтично. Это исполнение замечательное, но оно более похоже на романтику. Классику, Бетховена он играл совершенно замечательно. Мало кто слышит, что в сонатах Бетховена заключены разные образы. Главная партия – это один образ, побочная тема – это совсем другие настроения... Все играют под метроном. А вот Фейнберг

это очень хорошо чувствовал. Разные характеры. <...> Потом мало кто... Ты встречалась с таким знаком в нотах – две линии в конце. Что это означает?

— *Надо взять дыхание. Закончился раздел.*

— Большинство обрывает и дальше идет. Это обязательно нужно сделать немножко спокойнее, или же паузу увеличить...

— *Впечатление о последнем конкурсе Рахманинова...*

— Я в жюри не был. Не знаю. <...>

— *За последнее время какие у Вас яркие музыкальные впечатления?*

— Сейчас заметен упадок творческого начала во всех сферах искусства. Сейчас все переведено на бизнес. Этот бизнес отражается и в искусстве. На чем зарабатывает бизнес? Для бизнеса характерно такое направление в искусстве, как увлечение быстрыми темпами и увлечение громкими звучаниями. И вот сейчас новое в искусстве проявляется в виде очень громких звучаний и очень быстрых. Поэтому я даже не могу назвать исполнителей.

— *Какие тенденции в конкурсной жизни?*

— Конкурсов стало слишком много. И наметились такие бизнес-тенденции в жюри. Протаскивают своих учеников, топят других. К сожалению. Премии начали получать люди, которые играют громко и быстро.

— *Кто из молодых пианистов, представителей русской школы последних десятилетий кажется Вам наиболее творчески ярким?*

— Я назвал бы одну фамилию – Луганский. Он, мне кажется, очень талантливый человек. Еще сейчас есть один в консерватории, Грязнов, ассистент Слесарева. Он уже много играет.

— *Как преодолевать во время исполнения ошибки, связанные со сценическим волнением?*

— Я в классе постоянно говорю об этом. Я тоже испытывал волнение, забывал, останавливался. Но на моем жизненном пути встретился доктор, психоневролог. Его фамилия была Квитка. Замечательный доктор был. И вот перед концертом я в этот день шел к нему. Я сидел молча, закрывал глаза. А он мне внушал то, что считал нужным. И я в концерт потом шел совершенно спокойно.

<...> Квитка боролся с волнением при помощи текстов, которые он как врач считал нужным внушить мне. У меня возникло и другое средство. Я сам почувствовал это. Когда я ложился спать, то мысленно проигрывал то, что должен был играть в концерте. Я видел, какими пальцами я нажимаю клавиши. И вот каждый день, ложась спать, я мысленно все играл...

— *А Вы можете заснуть после этого? Я потом не могу засыпать.*

— Это первое время, но если многократно так делать...

— *А как Вы советуете работать накануне концерта?*

— Надо обязательно и позаниматься, и отдохнуть, выспаться. Проиграть всю программу. И все. А потом перерыв, пауза. Не есть много перед концертом.

— *Что меняется в работе пианиста с возрастом?*

— Ничего не меняется. Это настолько привычно... Надо выработать отношение к упражнениям. Ведь известно, что, например, Гилельс каждое утро играл гаммы, арпеджио, аккорды. То же самое делал Рахманинов. Каждое утро. Известно, что Рахманинов вставал в 6 часов утра. Играл упражнения. Они занимали у него около двух часов. А потом он ложился спать. Потом он вставал и уже проигрывал художественные произведения, которые он играл в концерте. Всю программу. В день надо на разные упражнения (чистые гаммы с разными акцентами по три, по четыре, нон легато, легато) ... Очень важно штрихи менять. Потому что сейчас пианисты, которые либо все играют нон легато, либо все играют легато, задирая пальцы. Ни то, ни другое не хорошо.

— *А какие упражнения Вы сами предпочитаете?*

— Надо прислушаться к рекомендации Фейнберга. Он рекомендует в виде упражнений играть цепочки из трудных тактов. Я рекомендую играть сначала чистые гаммы с разными акцентами (легато, нон легато), теперь дальше — арпеджио обязательно. Причем и на черных, и на белых клавишах одной и той же. Потом обязательно играть аккорды, мажор, минор, уменьшенные, увеличенные, по шесть или по восемь раз. Потом модуляция по полутонам... Двойные ноты, терции.

— *То есть упражнения Брамса, Листа не надо играть?*

— Листа ни в коем случае. Надо понять, откуда появились упражнения

Листа. Он послушал одного музыканта и заперся на полтора года... Он послушал Паганини, вот что его заставило развивать технику. У него было сколько угодно времени. А сейчас этого времени нет.

А посадку за инструментом исправлять не так просто. Его приучили задира́ть пальцы... Это очень трудно исправлять.

<...>

Очень многое зависит от питания. Если человек все время пьет водку, алкоголик, его нельзя назвать человеком, который может нормально работать. Если человек привык есть громадное количество пищи, то он не в состоянии вообще прийти в себя. Я, например, всю жизнь ем кашу геркулес, четыре ложки, заливая водой, и салат из овощей и чай или кофе с молоком, причем кофе очень немножко. В обед у меня тоже в основном овощная еда. Мясо ем, но немножко совсем... Умеренное питание, которое достаточно насыщает, но не нагружает излишне, это необходимо. Я всю жизнь так живу.

И обязательно спорт. Я же ведь профессионально играл в волейбол, я был в сборной консерватории. У меня выбит палец от волейбола. Потом, я же имею значок альпиниста. У меня есть две горы на Кавказе, куда я взошел. Вот такие мои были занятия спортом. И потом ежедневная зарядка, каждый день. Тренировка всех сочленений. Дома у меня стоят искусственные велосипеды. Единственно, сейчас я плохо себя чувствую, поэтому сил нет. У меня возраст другой уже, в этом возрасте все уже перестают ходить. А я хожу и работаю, и играю.

— *Какие книги по методике фортепианной игры, вышедшие за последнее время, кажутся Вам самыми ценными?*

— Самой ценной книгой мне представляется книга Фейнберга «Пианизм как искусство». Не Нейгауза. Ну, без лишней скромности я могу посоветовать пианистам познакомиться с моей книгой «Музыка должна разговаривать». Там есть целый ряд моих статей, которые посвящены всем этим проблемам... Нет, лучше Фейнберга нет книги.

— *Насколько важна для Вас реакция зала?*

— Когда я выхожу в зал, публика для меня перестает существовать. Ее нет.

Я играю для автора. Меня интересует только автор, то, что написано автором в нотах.

— *Допускаете ли Вы для своих учеников свободу выбора репертуара, или считаете, что его должен выбирать педагог?*

— Я считаю, что это делается вместе. Педагог одобряет, поддерживает инициативу ученика. Но ученик должен обязательно сам думать и предлагать, потому что ему жить самому надо после пяти лет...

Интервью с Людмилой Владимировной Рощиной

(1 июня 2011 года г. Москва)

— *В исполнительском и педагогическом искусстве мастера есть то, что получаешь у педагога, и то, что приобретается самостоятельно. Как Вы считаете, что самое существенное, что дал Вам Фейнберг как пианисту и педагогу?*

— Он дал самое главное: во-первых, невероятную любовь и преданность к своему делу, то есть, к музыке и к фортепиано. Он сам был человеком преданным музыке и искусству вообще, широко образованным, не только пианистом (Вы это знаете), но и композитором, мыслителем, философом, и общение с мастером такого масштаба уже не могло пройти даром. Конечно, мы всегда, когда мы молодые, когда приходим учиться, хотим быть похожими на своего учителя. И хотя это было совершенно недостижимо, невероятная любовь, широта его не только музыкального, а вообще интеллектуального кругозора, невероятное чувство вкуса и чувство меры (никогда ни одного звука не было издано с преувеличениями), очень интересное музыкальное мышление... Он всегда предлагал варианты, [часто] абсолютно нестандартные, за это его даже иногда критиковали, потому что не всем это было близко или нравилось. Тем не менее, это всегда было на очень высоком художественном уровне, и невероятно тонко, он был очень тонкий художник — и пианист, и композитор рафинированной тонкости. В этом я убедилась, потому что я с ним очень долго общалась. Пять лет консерватории, три года аспирантуры и

семь лет я была у него ассистентом. Так что пятнадцать лет общения с таким мастером, конечно, не могли пройти даром. То, что он заложил в моей душе, послужило прекрасной основой, которая поддерживала меня всю жизнь. 55 лет, как я здесь, и этот музыкальный багаж, который я у него получила, конечно, является основой, на которой строится дальнейшая моя педагогическая и исполнительская деятельность.

Но, конечно, на этой основе возникали какие-то собственные идеи, мысли. Я не была слепым подражателем его исполнительства, его педагогики. Но во всяком случае этот образ педагога, мыслителя, пианиста, композитора, музыканта и удивительного человека, — потому что человеческие качества моего учителя были редчайшие, — всегда у меня в душе. Его портрет всегда стоит у меня на самом видном месте, и всегда я благословляю Бога за то, что судьба меня свела с таким изумительным музыкантом, педагогом и человеком.

Если говорить подробно, то на все пианистические навыки он обращал большое внимание. Сейчас иногда очень поверхностно к этому относятся, все заняты, все педагоги куда-то ездят, все зарабатывают деньги. И «возиться» с учеником [не хватает времени]. Он же находил такие ценные детали, которые в результате складывались в целое и давали другое качество исполнения. Не всё «в общем», а масса деталей: но это не нарушало форму, когда эти детали соединялись, это её украшало. Когда я еще была студенткой, он часто назначал уроки дома (он в последние годы своей жизни много болел, у него сердце было больное). Я была приезжей девочкой, очень бедной, жила в общежитиях, часто бывала у него дома, на его роялях занималась, когда он уходил.

Я помню один из уроков. Мы проходили с ним сонату Моцарта, одну из трех ре-мажорных сонат, помню, вторая часть соль-мажорная. Мы сидели (не то, что я была такая тупая ученица, которой нужно было долго объяснять, я великолепно читала с листа и вообще считалась способной ученицей), но над одной небольшой второй частью сонаты Моцарта мы сидели около двух часов. Понимаете, это было настолько тонко, настолько интересно. Он и сам великолепно играл, просил что-то повторять. Я это всегда сравниваю с работой ювелира, который берет алмаз и из

него делает брильянт, который потом заиграет всеми гранями цветов. Это настолько тонкое искусство!.. Я просто ручаюсь, что ни один другой музыкант на это не способен. Все гораздо проще: ну, сыграют музыкально... А это какого-то высочайшего порядка искусство. Нигде такого больше не найдешь. Он сам по себе был явление в мировой музыкальной культуре. Соприкосновение с таким музыкантом не могло пройти даром. К своим ученикам я очень требовательна в результате, не потому что у меня такой строгий характер, а потому что у меня «планка» стоит высоко, и мне все время хочется к ней приблизиться. Хотя мне иногда говорят, что я слишком многого требую от своих учеников, и что они даже не могут этого достичь. Может быть. Но я всегда стремлюсь к тому, чтобы они как можно выше поднялись в своих музыкальных требованиях. Так что это невероятно ценно, и я, хотя я сама уже старый человек, считаю себя счастливым человеком, потому что жизнь свела меня с таким музыкантом. И это счастье — на всю жизнь. По-моему, не бывает ни одного урока, где я не вспоминала бы его имя, то, как он показывал, говорил об этом, как он это мыслил... И нас, учеников Самуила Евгеньевича идет целая цепочка, которые стараются продолжать его традиции в учениках, для того, чтобы вы, ученики, хотя немного взяли из этого, продолжали и бы развивали его идеи в своей деятельности.

— *Что означает для Вас музыкальное просветительство в исполнительской и педагогической практике?*

— Просветительство... Мы, по-моему, только этим и занимаемся. Это не то, что лозунг такой: надо устраивать мероприятия для детей, для студентов других вузов... или раньше на заводах ходили, играли и пели, и это считалось просветительством. Я думаю, что любая концертная деятельность — это просветительство. Потому что иногда на концерты приходят люди совершенно музыкально неподготовленные, и, конечно, им интересно слушать не только репертуар, который исполняется на каждом концерте. Надо расширять репертуарные рамки. У меня много учеников, которые живут и работают по всему миру. Недавно я разговорила со своей ученицей, которая работает в Москве, работала концертмейстером, преподает... И вдруг она мне говорит, что она в

прошлом сезоне сыграла цикл — все 32 сонаты Бетховена. Честно говоря, я была поражена: она была не из самых ярких студентов, хорошая, у нее хорошая голова... Она работает в двух местах, но говорит: «Я не играть не могу». Она очень любит музыку, старается выступать в музеях, в библиотеках, это не Карнеги-холл... Но человек не может жить без музыки. Я не слышала, как она играла. Но сам факт внушает огромное уважение. И она ведет просветительскую работу: знакомит людей не с одной сонатой («Апассионатой» или «Лунной»), а со всеми сонатами Бетховена. Кстати, сам Фейнберг играл все 32 сонаты Бетховена, все 48 прелюдий и фуг Баха... В классе он всегда мог любую сыграть так, как будто он это сейчас учил. Мы стараемся привить и своим учениками стремление заниматься просветительской работой, чтобы они продолжали это делать. <...> И в консерватории мы стараемся устраивать тематические концерты для молодых педагогов. Вот был год Прокофьева (было три вечера только Прокофьева), был шумановский и шопеновский год... <...> Это естественно. Иногда на таких концертах звучат редко исполняемые сочинения. Публика-то на них ходит бесплатно. Так что это уже просветительская работа.

— *Как Вы относитесь к современному аутентичному исполнению, кажется ли Вам это направление перспективным?*

Это всегда очень спорная тема. Я лично — не поклонница аутентизма, точно также, как и мой учитель Фейнберг. Многие настоящие большие исполнители — против этого. То есть, что значит против? Пожалуйста, можно развивать это направление... Есть люди, которые это пропагандируют, они очень большие патриоты, есть концерты, колоссальное количество, и, кстати, публика охотно ходит на такие концерты. Но Фейнберг, Рихтер, Плетнев, действительно высоко талантливые пианисты, считали и считают, что современный инструмент («Стейнвей» в лучших вариантах) надо использовать на полную «катушку», все надо брать от этих красот...

— *Что изменилось за более чем 50 лет в Вашем исполнении музыки романтиков?*

— Понимаете, в последние годы, в моем возрасте, я больше не концертирую, хотя сама все время поддерживаю форму и ученикам в классе я все играю. Что изменилась? Я бы сказала: мало что изменилось. Того, чему меня учили, понимания сочинения, которое ты сейчас играешь, я добиваюсь сейчас от своих учеников... Коренных изменений нет.

Самое главное — надо знать, что ты хочешь сказать своим исполнением данного произведения. Хорошо представлять содержание данного произведения и уметь рассказать, как какую-то книгу, которую ты прочитал или театральное представление... Очень следить за качеством звучания, чтобы оно не было чрезмерно резким, «стучащим», громким. Пиано чтобы не было беззвучным, чтобы оно звучало и интонировалось. Чтобы хорошо представлять себе форму сочинения: чтобы форма не распадалась на какие-то куски. Педагог должен направлять ученика на этом пути.

Когда мы слушаем учеников в зале, замечаем, что очень много проблем, связанных с педалью. В ВУЗ приходят ученики, окончившие средние учебные заведения, которые никогда не слышали от своих многочисленных педагогов о том, как надо педализировать, как нужно слушать... Грязная педаль — это буквально бич многих исполнителей. О чем говорить, когда не рукам, а ногам поручается основная работа. Нога держит, чтобы скрыть пальцевые недостатки. Это вопрос слуха. Когда человек имеет плохой слух, его [трудно] научить этому прозрачному звучанию. Это прозрачное звучание надо услышать самому. Нереальное сравнение, но тем не менее: Рахманинов играет иногда в бешеных темпах, но у него каждая нота слышна, звучит, и ничего не замазывается. Ни мы, ни наши ученики никогда не будем играть как Рахманинов, но стремиться к такому качеству пианизма надо.

— *Кто из исполнителей, по Вашему мнению, наиболее близок к пониманию музыки романтиков?*

— Вы знаете, можно назвать многих исполнителей. Если это старая школа — то это, конечно, Горовиц, который невероятный романтик. У нас, как мы говорим, «советская школа», у нас было четыре кафедры: Гольденвейзер, Игумнов, Фейнберг, Нейгауз. Все они очень разные. Нейгауз, конечно, романтик

был очень интересный, очень популярный, очень талантливый. О Фейнберге я уже говорила. Он ухитрялся даже в исполнение Баха (все прелюдии и фуги) вносить струю романтизма. И Софроницкий, невероятный романтик, очень особо стоящий. Конечно, Яков Владимирович Флиер, невероятно яркий, интересный пианист. Гилельс, который вначале считался виртуозом, а потом в своих концертах он показывал такое разностороннее видение и слышание музыки, в котором и романтика и все сочеталось. Сейчас Жене Кисину 40 с лишним лет. А мы его помним мальчиком, причем и романтиком, и невероятным лириком. Сейчас он очень изменился, стал совсем другим.

Я очень хочу послушать конкурс Чайковского. Интересно, в каком состоянии наша школа. Все говорят, что Трифонов, который выступал на Шопеновском конкурсе и в Израиле взял первую премию... Его невероятно все хвалят, невероятно музыкальный, тонкий. Виртуозность достигает сейчас невероятных высот. Но многие отмечают, что сторона лирическая сейчас немножко падает. Я знаю это по своему классу. Сыграть виртуозную пьесу, — они это делают лихо и свободно. А сыграть простую мелодию, небольшую пьеску Чайковского, Шопена не получается. Скерцо, концерты Шопена — легко наяривают, а вот сыграть мазурку, ноктюрн по-настоящему [не могут] ... Формально это выполняют. Но естественность и простота, аристократизм в самом высоком понимании слова, — стали, к сожалению, очень редкими качествами. Жизнь меняется. Сейчас же сплошная модернизация.

Восток, между прочим, вырвался вперед: Китай, Корея, Япония. Неделью назад я слышала выступление японских исполнителей в Кремле, фамилии я не разобрала... Один из них — такой талантливый, умно играет, звучит великолепно, все слышит, виртуоз (но это не главное!), огромная пьеса — но было по-настоящему. Просто порадовалась, что есть и такие таланты, которые могут все. Так что все развивается! У меня есть ученик кореец. Талантливый, но в его игре все-таки есть какой-то автоматизм, гибкость привить не получается.

Считается, что китайцы более гибкие. Башкиров мне рассказывал, что в Китае на мастер-классах китайский мальчишка в 7 лет «жарил» этюды Шопена! А в 12—13 лет — невероятные вещи в смысле техники показывали. Народ

трудолюбивый, так что развивается нормально...

— *Какие у Вас яркие музыкальные впечатления за последние годы (не только от пианистов)?*

— Сейчас я сама меньше хожу в театры и в кинотеатры (раньше я всегда была невероятной «киношницей», в детстве и когда еще училась я бегала на все фестивали, когда была волна итальянского неореализма, Феллини, Антониони ...). Сейчас у нас стало мало кинотеатров, фильмы — появилось столько насилия, жестокости, секса, что даже не очень тянет смотреть. То, что видишь по телевизору иногда, просто невозможно смотреть: это настолько бездарно и столько насилия, страшных сцен... Это и молодежь воспитывает плохо. Я ходила и на выставки в Пушкинский музей, Антонова и Рихтер устраивали «Декабрьские вечера», такие интересные выставки! Этот обмен идет и сейчас. <...> Все-таки в Москве есть и сейчас куда пойти. Но в силу возраста бывает тяжело. Художественные впечатления бывают разные, лишь бы они были действительно сильные. <...> Но художественные впечатления, которые могут действительно захватить — я очень ценю. Это, правда, бывает довольно редко. Но, когда это испытываешь — это настоящее счастье для человека!

— *Кто из молодых пианистов кажется Вам особенно ярким?*

— Одного я бы даже не назвала. Целый ряд профессионально сильных, как мы говорим, исполнителей, а вот сочетание блестящей виртуозности и музыкальности встречается редко. Модный сейчас пианист — Володось. Он у нас кончал Мерзляковское училище и потом поехал в Испанию к Башкирову. И потом 13 лет сюда не приезжал. Когда приехал, я пошла на его концерт. У него совершенно фантастическая виртуозность и потрясающий слух, он сам делает обработки. Он меня порадовал, когда играл Шуберта: у него великолепно звучит рояль, очень тонко, очень мягко, великолепно все слышит. Но когда он начинает играть рапсодии Листа в своих обработках, музыка превращается в цирк, цирковые эффекты... Меня лично это даже утомляет. Но он очень талантливый человек. Понимаете, сейчас он старается как-то изменить свой имидж, чтобы считаться не

только виртуозом. Я слышала (в записи), как он играл «Сентиментальные и благородные вальсы» Равеля: великолепно! Причем там нет никаких виртуозных вещей, сдержанные темпы, полифония — все прослушивается! Невероятное чувство вкуса. Я просто порадовалась за него. Мне сказали, что сейчас он хочет делать новые программы, чтобы производить впечатление не только внешними эффектами. Так что, понимаете, когда человек очень талантливый и у него много возможностей, он может, если у него неглупая голова, пойти по хорошему пути... Тот же Женя Кисин сейчас играет невероятно виртуозно. Но те лирика и музыкальность, которые были ему детстве и в юности свойственны, куда-то испарились. Он играет очень агрессивно, просто громко, быстро, появилась даже какая-то автоматика... Это жалко. Он утратил, то, что в нем обожали все. Замечательный пианист Григорий Соколов, который когда-то взял первую премию на конкурсе Чайковского. И, кстати сказать, ему не все хотели давать первую премию. В жюри был Гилельс, и Гилельс настоял, чтобы ему дали первую премию. Он играл Второй концерт Сен-Санса. Все говорили: «Пальчики потрясающие, но...» Ему было 16 лет. Но кто бы подумал: он пошел по пути действительно серьезного музыканта, и он сейчас котируется очень высоко. Он не идет на поводу у публики, не играет шлягеры. Играет то, что он считает нужным, и невероятно индивидуально, совершенно безупречно в виртуозном отношении. Действительно он стал глубоким и серьезным музыкантом.

— *Как преодолевать ошибки, связанные со сценическим волнением, во время исполнения? Как педагог может помочь преодолеть их ученику? Как Вы советуете работать накануне концерта?*

— Самый трудный вопрос, потому что у всех все по-разному. Дать один ответ или один рецепт невозможно.

— *Какие книги по истории и методике пианизма, вышедшие в последние годы, кажутся Вам наиболее полезными и интересными?*

— Вы знаете, как раз в последние годы у нас стали печатать очень много книг, которых у нас раньше не было, их переводят и здесь продают. Сейчас очень много литературы и по отдельным композиторам, «скрябинисты», публикуют

книги Гульда, дневники Рихтера, дневники Прокофьева, книги о Гилельсе, о Заке, об Оборине, о Юдиной, о Нейгаузе, Игумнове... О наших корифеях. Очень интересно, книг много. Я рекомендую ребятам их читать. Я уж не говорю о книге Фейнберга «Пианизм как искусство», я считаю, она вообще должна быть настольной книгой каждого пианиста, это потрясающе. Так что есть что читать.

— *Насколько важен для Вас во время концерта контакт с публикой, как Вы реагируете на зал?*

— Ну, понимаете, это всегда проблема: если ты сам по-настоящему увлечен тем, что ты играешь, ты всегда заставишь слушать очень внимательно и публику. Я играла с оркестром концерт Бетховена в Большом зале. Были некоторые места (особенно в медленной части), когда я лично знала, вот сейчас будет в зале полнейшая тишина. Но надо самой войти в это состояние, надо самой послушать даже какие-то паузы. Как Фейнберг говорил иногда: «Лирическая кульминация». Понимаете, кульминация не такая, когда взрыв и фортиссимо, а наоборот — «лирическая». Какое-то самое-самое тихое место и самое проникновенное. Самой послушать. Иногда ученики боятся тишины. Вот эта пауза, — а он дальше идет, идет дальше. Не надо бояться пауз, длинной нотки, [надо] ее послушать. Тогда публика на это всегда прореагирует, всегда.

— *Сколько Вы советуете играть упражнений в день? Какие упражнения Вы сами предпочитаете?*

— Я лично считаю, что специальных упражнений играть не надо. Гаммы — надо. Вот, например, Гилельс играл гаммы всю жизнь: с детства до смерти. С его потрясающей виртуозностью и руками. Играл всю жизнь. Я тоже считаю, что гаммы — дело хорошее. Но в каких количествах, в каких «дозах»? Например, если ты в день занимаешься пять-шесть часов, то половину тратить на это, конечно, жалко.

— *Необходимо ли исправлять специфическую, то есть не совсем правильную постановку рук, посадку за инструментом у взрослого человека? Были ли в Вашей педагогической деятельности случаи решения таких проблем?*

— Проблема очень злободневная и очень трудная в решении. Потому что,

если человек с детства к чему-то привыкает, это потом исправить очень трудно.

— Фейнберг говорил, что недостаток многих пианистов — «лишние движения». Они мешают. На это уходит время, и не можешь быстро скоординировать движения. Они должны быть целесообразные. То, что тебе нужно для достижения твоих целей. Это — одна из самых сложных проблем, потому что мы в ВУЗе получаем взрослых студентов.

Интервью с Зинаидой Алексеевной Игнатъевой

(17 сентября 2011 г., г. Москва)

— *В исполнительском и педагогическом искусстве мастера есть то, что получаешь у педагога, и то, что приобретается самостоятельно. Как Вы считаете, что самое существенное, что дал Вам Фейнберг как пианисту и педагогу?*

— Самое существенное то, что он привил мне огромную любовь к музыке и огромное уважение к тем композиторам, которые эту музыку создают, к великим композиторам, таким как Бах, Бетховен, Шопен, Лист, Рахманинов и т.д. И уважение к их творчеству заключается, как учил Самуил Евгеньевич, в том, что надо очень внимательно относиться к тексту. Он говорил, что, вот, автор написал эту музыку; самый главный — композитор, он творит музыку, а мы только исполнители. Исполнители приходят и уходят, а эта музыка живет целые века. Вообще он очень уважительно относился к студентам, к своим коллегам, никогда мы от него не слышали ни одного плохого слова. Его исключительная порядочность, уважительное отношение к людям и к жизни, это, я считаю, очень важно. Он был настоящий человек и Учитель с большой буквы. Он для меня сохранился таким на всю жизнь, и когда у меня бывают какие-нибудь сложные ситуации в жизни, я мысленно обращаюсь к нему: что бы он мне посоветовал? Потому что он мне советовал всегда правильный и абсолютно честный ход. Так что этому он меня научил, и как музыкант, и как человек.

— *Каким было влияние на Вас в общем плане и в деталях? Какие главные его качества?*

— Это был гениальный музыкант. Он очень своеобразно слышал музыку. У него был всегда на все свой очень свежий взгляд, и подражать ему точно никогда нельзя было, потому что это получалась какая-то карикатура. Нужно было понять его главную идею. И иногда это получалось настолько гениально, что так исполнить никто не мог. Например, я вспоминаю одну из вариаций в «Симфонических этюдах». Это звучало совершенно фантастически. Лучше я никогда не слышала, ни [у] какого пианиста. Потом «Лесные сцены» Шумана. Очень много произведений, которые он исполнял необыкновенно. Повторить это невозможно, потому что это был гений. И он учил пониманию музыки, [для того, чтобы] раскрыть ее суть и найти что-то свое. Я даже помню, как он однажды сказал: «Если Вам понравилось чье-то исполнение, значит Вы сами не додумались до своего». Вот такие парадоксальные мысли он высказывал.

— *Как Вы относитесь к современному аутентичному исполнению, кажется ли Вам это направление перспективным?*

— Я отношусь к этому плохо. Но кто хочет, пожалуйста, можно клуб какой-то создать.

— *Что изменилось за более чем 50 лет в Вашем исполнении музыки романтиков?*

— Наверно, я лично лучше познала жизнь. Думаю, что в чем-то я стала, может быть, немножко умнее, и какие-то изменения в этом плане, конечно, есть. И потом мне кажется, что с возрастом я стала добрее, наверное, это выражается в игре. Я очень люблю молодежь и маленьких детей, я их очень жалею, что они живут сейчас в тяжелое время, когда и атмосфера у нас вся заражена всякой гадостью... И потом я люблю людей, к сожалению, в моем возрасте уже много потерь, поэтому я считаю, что я стала добрее, я жалею всех, кто вокруг меня, желаю им только счастья и добра. Я думаю, что это, наверное, слышно в музыке. Раньше я была более категоричная, я думаю, это выражалось и в игре.

— *Какие наметились тенденции в развитии и содержании конкурсной жизни?*

— Понимаете, я всю жизнь была против конкурсов. И когда Самуил

Евгеньевич решил меня готовить к Конкурсу Шопена, я категорически возражала. Понимая, что наши отношения грозят разрывом, начала готовиться к конкурсу... Когда я играла на конкурсе, у нас была комиссия — настоящие музыканты. Начиная с Артура Рубинштейна, — он возглавлял наш конкурс. Это человек, которому не нужны были деньги, не нужно было тащить своих учеников. Был Мальцужинский, очень известный пианист, Магда Тальяферро и другие. Люди такого уровня как Фейнберг, Нейгауз, Софроницкий, понимаете — это порода людей, которая сейчас, к сожалению, сейчас вырождается.

Когда я приехала лауреатом, нас сразу же стали включать в программы: Московская филармония, потом были организации Росконцерт (концерты по России), Госконцерт (заграничные выезды), Союзконцерт (это по всему Советскому Союзу) ... Шесть — семь организаций, на радио, на телевидении я очень много играла, и записи были. А сейчас они приезжают, — кому они нужны? Ну, приехал, ну, лауреат, ну получил на почетном конкурсе четвертое — третье место. И что дальше? Ничего.

— *Какие у Вас яркие музыкальные впечатления за последнее время (не только от пианистов)?*

— Пожалуйста, я могу сказать. Я обожаю Михаила Плетнева не только как пианиста, но и как дирижера. Меня поражает. От того, как у него оркестр звучит, я прихожу в полный восторг. Я обязательно прихожу в Большой зал, когда он там выступает. <...>

— *Кто из молодых представителей русской школы последнего десятилетия кажется Вам наиболее ярким?*

— Именно десятилетия? Знаете, я, наверное, не в курсе. Я могу назвать просто тех, кто мне нравится, тех, кто себя зарекомендовали. Николай Луганский мне нравится очень. Мне нравится еще Вадим Руденко, у него потрясающее прикосновение к роялю и блестящая техника. Такое благородное звучание! Но он, к сожалению, очень мало играет в Москве. Я не знаю почему. Плетнев — гениально одаренный музыкант. Но сказать, что я со всем согласна, что он делает в музыке, нет, я не могу.

— *Как преодолевать ошибки во время исполнения, связанные со сценическим волнением? Как может педагог помочь преодолеть их ученику? Как Вы советуете работать накануне концерта?*

— Волнение, которое возникает – это волнение нехорошее. Оно нехорошее потому, что человек думает: «А как я буду играть, а как я буду выглядеть?..» Человек не думает о том, что он сейчас выходит на сцену, и он обязан сыграть сочинение, которое написал, допустим, Рахманинов или Бетховен. Мы выносим на сцену сочинение, мы должны к нему бережно отнестись и обязаны сыграть его наилучшим образом. А думаешь: «Ой, я сейчас забуду, у меня это не выйдет...» Это эгоистическое волнение, и я об этом говорю ученикам. У рук есть своя мышечная память. (У балерин такое же есть свойство.), и если руки отпустить, они будут играть то, что надо.

— *Что меняется в работе пианиста с возрастом, как сохранить физическую выдержку и психологическую стабильность?*

— Ну, прежде всего, надо быть здоровым человеком и беречь здоровье смолоду. Пианистов, в общем, больше мужчин, чем женщин, тяжелая профессия, особенно когда гастроли.

В работе пианиста с возрастом, наверное, меньше уделяешь внимания какой-то технической работе... Во всяком случае, это не нужно. Студентам обязательно надо уметь показывать на рояле. Ведь они же приходят для того, чтобы им показали не только словами. А надо все суметь им показать.

— *Какие книги по истории и методике пианизма, вышедшие в последнее время, кажутся Вам наиболее полезными и интересными?*

— Мне кажется, что очень хорошие книги о пианизме в последнее время пишет Меркулов. Он вообще умный человек, который ходит на концерты, интересуется. Это я советую читать. И, конечно, надо старые какие-то книги читать.

— *Насколько важен для Вас во время концерта контакт с публикой, как Вы реагируете на зал?*

— Когда я выхожу в зал, я чувствую, что там сидят друзья. Может быть один-два и пришел послушать, где я там что-то не так сыграю, но, в основном, раз

они пришли меня слушать, пришли слушать музыку в моем исполнении, значит, кто они? Конечно, друзья. Поэтому я выхожу уже с хорошим чувством к этим людям. И мне кажется, они мне этим отвечают. И особенно, когда играешь, и действительно воцаряется такая тишина, что даже никто не шевелится на стуле, я считаю, что я достигла чего-то хорошего.

— *Сколько Вы советуете играть упражнений в день? Какие упражнения Вы сами предпочитаете?*

— Упражнений никогда не играла и не играю. Вот Самуил Евгеньевич советовал делать упражнения, вернее, разыгрываться на тех сочинениях, которые Вы играете. <...>

— *Необходимо ли исправлять специфическую, то есть не совсем правильную постановку рук, посадку за инструментом у взрослого человека?*

— Если человек хочет исправлять, то с ним на эту тему обязательно надо говорить.

— *Допускаете ли Вы для своих учеников свободу выбора репертуара, или считаете, что его должен выбирать педагог?*

— Я стараюсь обсуждать все со студентом так, чтобы ему нравилось, и было полезно. Иногда даже даю сочинение, которое, может быть, ему сейчас страшно трудно, но он очень хочет, и он будет расти на нем. Допустим, он даже его идеально не сыграет. Но я просто хочу сказать, что надо иногда доверять трудное играть. Вот очень просит «Испанскую рапсодию» или «Мефисто-вальс» играть. Ручки маленькие, сам маленький, но хочет, ну, пускай, он вырастет в чем-то, он чему-то научится. И нужно доверять. Надо стараться, чтобы у человека в классе всегда была вера в себя, уверенность, что он все может, и чтобы он получал хорошие отметки. Потому что так он тоже растет в своих глазах, у него тогда появляется желание еще лучше играть. Поэтому я уверена, что Юрий Степанович никогда не кричит в классе, и я никогда не кричу, я стараюсь, чтобы в классе больше смеялись, больше получали удовольствия, и много рассказываю о старых мастерах, о консерватории... Во всяком случае, у нас такая атмосфера, что мы выбираем программу вместе.

Интервью с Юрием Степановичем Слесаревым**(21 августа 2013 г., г. Москва)**

— *Когда вы приехали в Москву? Какой была ваша жизнь, впечатления?*

— Когда мне было 15 лет, родители привезли меня в Москву, я поступил в ЦМШ и поселился в интернате. Там было две комнаты, для младших и старших, в каждой из них жили примерно 15 человек. Я был в «старшей». Компания у нас была интересная и очень хорошая: Владимир Спиваков, Олег Каган, Аркадий Севидов...

— *Наверное, в Москве всё для вас было непривычно?*

— Я уже бывал в Москве – каждый год мы с родителями приезжали погулять здесь. Хотя, конечно, оказаться одному было тяжело, но постепенно я привык. У меня был педагог замечательный – Виктор Карпович Мержанов.

— *Какими были ваши первые уроки?*

— В первый год со мной в основном занималась его ассистентка, иногда ассистент Владимир Бунин. Сам Виктор Карпович только иногда со мной занимался.

— *Каким было ваше расписание в ЦМШ?*

— В основном я занимался на рояле, потому что сдавать остальные предметы было не так трудно. Когда попадаешь в такую среду и вокруг тебя такие талантливые люди, хочется быть не хуже них. Поэтому начинаешь много заниматься. Я учился в ЦМШ четыре года.

— *Кто тогда был вашим кумиром?*

— Тогда был один кумир, Ван Клиберн. После Первого конкурса им. Чайковского Клиберн был, наверное, самым популярным пианистом. Когда он приезжал, собиралась целая демонстрация. Мы регулярно ходили в Малый зал консерватории, слушали все классные вечера и другие концерты.

— *Какими были самые яркие впечатления от концертов в Большом зале?*

— В один год приезжали Игорь Стравинский (это был его единственный визит в Москву), пианисты Артуро Микеланджели и Артур Рубинштейн. Скорее

всего, это были самые яркие впечатления.

— *Когда началась ваша учеба в Московской консерватории?*

— Я поступил в консерваторию в 1966 году и закончил ее в 1971-м. В это время я начал играть на конкурсах, учил новые программы и ездил за рубеж, началась моя концертная жизнь. Я участвовал в конкурсах в Лидсе, в Таллине, в Уругвае, играл на конкурсе им. Чайковского.

— *Как вы относитесь к конкурсам?*

— В принципе участвовать в конкурсах очень полезно, потому что набираешься опыта (и концертного, и конкурсного), знакомишься с известными пианистами. Тогда с нами конкурировали Артур Мореира-Лима, Раду Лупу, Джон Лилл, Виктория Плотникова, Владимир Крайнев, Борис Петрушанский, Аркадий Севидов.

— *Как вы преодолевали сценическое волнение?*

— Это невозможно объяснить, потому что сценическое волнение зависит от нескольких причин: от вашего состояния именно в данный момент, от подготовки... Давать какие-то наказы тут очень трудно. Казалось бы, чем старше пианист, тем меньше он должен волноваться, но на самом деле все великие музыканты, насколько я знаю, чем дальше, тем больше волнуются. С каждым разом, видимо, ответственность все больше возрастает, потому что, если ты ученик, то как сыграл, так и сыграл. А когда от тебя чего-то ждут, и тебе надо что-то показать, появляется совсем другая ответственность, и волнение возрастает. Это понятно по воспоминаниям тех, кто общались с великими музыкантами, такими как Яша Хейфец, Святослав Рихтер, Эмиль Гилельс и Артуро Микеланджели. Я помню, как Микеланджели вышел играть, бросил платочек в рояль, сел, как будто он совсем не волнуется. Казалось, что ему абсолютно не трудно, у него всё получается, а на самом деле, говорят, что он перед концертом сидел и не мог заставить себя встать и пойти, т.е. у него было огромное волнение.

— *Жизнь после учёбы. Ваша педагогическая деятельность. Как нужно заниматься над произведением? Какие трудности были в вашей педагогической деятельности на первых этапах?*

— Надо понять, что ты хочешь от своей педагогической деятельности. Главная задача педагога – понять, каким способом помочь своим студентам. Не придумывать какие-то заумные вещи и ещё больше нагружать человека, а подсказать, какие есть возможности, что-то растолковать. Педагог отличается от ученика тем, что у него больше опыта общения с инструментом, общения с публикой, опыта изучения нотного материала. Прежде всего нужно учиться говорить так, чтобы ученик всегда понимал, что ты от него хочешь. Я сам сталкивался с некоторыми проблемами, когда со мной занимались, а я не мог понять, что от меня хотят – это самое ужасное, когда что-то от тебя требуют, а что? Соответственно непонятно и как этого добиться.

Перед учеником надо ставить очень конкретные, ясные задачи. Надо точно объяснить, что ты хочешь, и желательно всё-таки подсказать какие-то варианты решения задачи. Если ты сам не понимаешь, что ты хочешь от ученика, лучше ничего не требуй.

Фейнберг в книге «Пианизм как искусство» пишет как раз о том, что занятия музыканта – это очень большая работа, которая связана с большой нервной отдачей, и не у всех нервная система выдерживает. У некоторых людей голова начинает «ехать»... Так что педагогика – это дело очень ответственное. Роль педагога в том, чтобы помочь ученику более кратким путём пройти через испытание и подсказать какие-то вещи, если это возможно.

— *Что изменилось в вашем понимании фортепианной педагогики со временем?*

— Скорее всего, ничего, потому что у меня был очень хороший педагог, Виктор Карпович Мержанов, он заложил основание моей школы. Я учился у него, а потом еще 10 или больше лет работал его ассистентом. И причем я постоянно с ним был в контакте, приходил в его класс, слушал его мнение о том, что я сделал, о моей педагогической работе. Таким образом, я совершенствовался в педагогическом плане у него в классе.

С годами я убеждался в верности этого направления школы Мержанова. Он как раз исходит из идеи Фейнберга, что педагог прежде всего должен помогать

ученику. Я всегда вспоминаю один замечательный случай: когда я начинал работать у Виктора Карповича, моя студентка играла «Токкату» Шумана. Мы с ней очень подробно занимались. Наконец, всё подготовлено, мы пришли к Виктору Карповичу и, что меня поразило, он взял карандаш и стал писать аппликатуру. Он ставил во главу простые вещи, фортепианную основу: верная постановка руки, верная аппликатура, умение играть гаммы, арпеджио. Простые вещи должны быть профессионально подготовлены, чтобы не было дилетантизма.

— *Ваше отношение к проблеме педализации?*

— Педализация зависит, прежде всего, от художественной задачи. О ней нельзя сказать тремя словами, потому что она везде разная. Главное не приучаться использовать педаль вместо большого барабана: нельзя бить по педали, нельзя до конца её нажимать – темпераментно педализировать нельзя, темпераментно можно играть, а педаль надо всегда нажимать изящно. Некоторые просто постукивают ногой по педали на каждый бас, что абсолютно неверно. Не надо запоминать движения ноги, а надо слушать и действовать по результату, который есть.

Педаль в каждом зале, в каждом классе, квартире должна быть разной. Некоторые пианисты (например, Глен Гульд) вообще играют без педали, то есть все зависит от человека, от его мастерства, техники, от того как он владеет звуком – это вопрос очень широкий.

— *Какие композиторы, сочинения особенно близки вам?*

— В процессе жизни они меняются. Раньше у меня была тяга к Моцарту, Шопену и Рахманинову. А в последнее время мне нравится Шуберт.

— *Расскажите, пожалуйста, о ваших учениках.*

— У меня ученики только хорошие, плохих нет.

— *Есть те, которые живут в других странах?*

— Да, очень много: в Америке, в Китае, Японии, Корее, Канаде, Германии, Франции, бывших союзных республиках – в Латвии, Армении... В общем, по всему миру.

Интервью с Данг Тхай Шоном**(13 июля 2017 г., г. Загреб)**

— *Вашим первым учителем музыки была мама?*

— Первым – мама. Вьетнам – это французская колония. Когда мама была маленькой, она ходила в католическую гимназию. Там у нее была “nurse” [воспитательница] – она давала уроки маме. Поэтому у меня «база» – «до, ре, ми, фа, соль, ля, си» – французская. А потом нашел меня Исаак Кац. Он из Горького (сейчас – Нижний Новгород). Он меня нашел во Вьетнаме. И благодаря ему я смог выехать из страны. Он приложил большие усилия. У моей семьи были политические проблемы: папа был поэт и политический диссидент. Поэтому я мог только сидеть в стране и никуда не мог уехать. Есть два момента. Была сильная поддержка от Каца. Если бы это было во время войны, наверное, меня бы не выпустили. Но это было в 1975 году, после войны, когда надо было думать о будущем, строить страну и так далее. Поэтому стало чуть-чуть легче. Во время войны я жил в горах. Восемь лет.

— *Значит, восемь лет Вы не занимались?*

— Рояля там вообще не бывало. Привезти пианино из Ханоя в горы – это сложное дело. Четыре реки [на пути]. Мосты во время войны разбомбили. Были такие примитивные повозки, на колесах, которые носил [тащил] буйвол. Дождь. Пианино привезли, но в жутком состоянии. Струны разбили, половина клавиатуры не работала... Студентов в горах было много, поэтому всех обеспечить пианино было трудно. Первый класс, мне семь лет. Я занимался 20 минут в день. Ноты были в копиях. В первой были ошибки, во второй больше ошибок, в третьей уже не узнаешь, что за музыка... Вообще не было представления, что такое музыка. Не было критериев. Электричества не было, поэтому записи не слушали. В общем, Вы меня поняли... Это длилось восемь лет. Но в середине был один перерыв. Перерыв на 2 года. Мы вернулись в Ханой. И потом еще раз, после очень сильных бомбежек, опять уехали в горы. Дальше?

— *Среди Ваших педагогов были выдающиеся русские пианисты Владимир Натансон и Дмитрий Башикиров. Какими были Ваши впечатления от занятий с*

ними? На чем они акцентировали внимание на занятиях?

— Они очень разные. Нет такого понятия «гениальный профессор для всех». Может быть идеальный профессор для определенного периода развития. Надо сказать, мне очень повезло. Когда я только приехал в Москву, и у меня было много проблем с основой, с профессиональной базой, то, если бы я сразу попал к Башкирову, это была бы карикатура: я был еще не готов воспринимать то, что он мог дать. А у Натансона как раз был педагогический опыт для того, чтобы укрепить основы. Натансон дал мне все очень крепко, очень глубоко. Не только технику, но все: и музыкально, и технически. Поскольку он тогда был один из старших профессоров консерватории, у него была старая русская школа. Существуют такие разные понятия: русская школа – и советская школа...

— *Разные?*

— Да. Советская в основном сложилась после Второй мировой войны. Она, если можно так сказать, была более интеллектуальной. До этого в русской школе доминировал романтический репертуар и «пение» на фортепиано. Это у Натансона осталось еще от русской школы. И он давал мне элементарные вещи: как делать фразировку, как делать, чтобы рояль «пел»... И это важно как раз для исполнения Шопена. Мы с ним [были] очень похожи. Романтики, романтически [настроенные] люди. Поэтому Натансон сыграл чрезвычайную роль в моем развитии. Он дал мне средства для исполнения романтики. И он меня подготовил к Шопеновскому конкурсу. То есть мой профессиональный пианизм – от Натансона. Я закончил у него консерваторию.

В аспирантуре учился у Башкирова. Почему я решил пойти к нему? Потому что мы противоположны. Я хотел, чтобы он дал мне то, чего мне не хватало. Я чувствовал, что надо расширять репертуар. У Башкирова был большой концертный опыт, и он был очень современный, очень актуальный пианист. (Натансон был очень хороший, но он уже не был концертирующим.) Сначала было нелегко, но потом постепенно я получил очень много. Раньше романтическую музыку я играл, в основном, по интуиции. А после обучения у Башкирова стало больше равновесия интеллектуального и эмоционального. Для каждого этапа

обучения я встретил идеального профессора.

— *Как Вам кажется, сохраняется ли в Вашем собственном преподавании что-то, что запомнили Вы во время учебы в России? Что именно?*

— Конечно. Во-первых, язык. Я больше преподаю на английском, французском. Но, как ни странно, мне особенно удобно произносить выражения и фразы на уроке по-русски. Хотя сейчас это бывает очень редко, чаще на других языках.

То, что я получил в Москве, профессионализм, я хочу передать моим студентам. Как говорил мне Натансон, когда я к нему пришел в первый раз: «крепкие пальчики», крепкие кончики пальцев. Все от этого зависит. Сейчас я глубже понимаю, насколько это важно. Важно не только для того, чтобы играть большим звуком. Это особенно важно для контроля за пианиссимо, за краской, чтобы владеть разным звучанием. Натансон – гениальный педагог. Сейчас я повторяю моим студентам то, что он мне говорил: «Если есть крепкие кончики, тогда много красок. Иначе под педалью все звучит мягко, приятно. Но это будет однообразно».

И еще что я получил в Москве – это чувство формы. Мы хорошо делаем ювелирную работу, азиаты это умеют, но архитектурного [ощущения] не хватает.

— *Ваше признание как пианиста началось в 1980 году с Конкурса пианистов имени Шопена в Польше. Можете ли вспомнить впечатления от подготовки к нему и от самого этого события?*

— Надо сказать, это случай уникальный. Приключение, полная авантюра. Я приехал в Москву через два года после окончания войны во Вьетнаме, в 1977 году. Я уже говорил, что во время войны жил не в городе, а в горах. Что можно делать пианисту в горах? Если даже в Ханое трудно учиться, то в горах – это как каменный век. Там нет электричества, нет цивилизации, даже элементарного – еды – нет. Вопрос в том, чтобы выжить. Это далеко от музыки. Поэтому, когда я приехал в Москву, то начинал с начала. Стать пианистом за три года и потом попасть на самый трудный конкурс... Натансон мне очень помог в этом. Я делал все, что он просил. На первом курсе я решал технические вопросы. У меня не было

ни свободной минуты... Я поступил на первый курс сразу без подготовительного [курса]. Еще не знал язык. У меня была куча предметов, «История КПСС», каждый день русский язык. Мало времени оставалось для рояля. В общем, первый курс был сумасшедший. В конце первого курса на экзамене председателем комиссии была Татьяна Николаева. И я получил «пятерку». Программа: вторая тетрадь Вариаций на тему Паганини Брамса, соната Es- Dur Бетховена и Бах. Я решил вопрос техники за первый год. Татьяна Николаева написала в консерваторской газете об экзаменах и о том, что особое внимание надо обратить на вьетнамца – Шона. На экзамене за второй курс я играл Третий концерт Рахманинова и «Баркаролу» Шопена. Тогда председателем была Вера Горностаева. Она считалась самым лучшим педагогом для Шопена. Обычно она была очень строгая, но – уникальный случай – похвалила меня. Это дало мне уверенность: «Наверное, я что-то смогу».

Я очень люблю музыку Шопена. Но выбор конкурса был связан не только с этим. Вьетнам тогда был социалистической страной. И я не мог ехать на Запад. На Западе много конкурсов, а в Восточной Европе можно было сосчитать по пальцам: конкурс Чайковского, Шопена, конкурсы в Восточной Германии... До конкурса я принимал участие на всесоюзном прослушивании. Тогда это было не так свободно, как сейчас. Все советские пианисты проходили через много прослушиваний – «отборов». Но я участвовал в таком отборе добровольно, чтобы сравнить себя с другими. И, наверное, именно на этом отборе – всесоюзном прослушивании в феврале 1980 года – я получил первое признание. Не в Варшаве, а именно на нем. До этого вьетнамцы воспринимались как какие-то дикие люди из джунглей, действительно. (*Смеется.*) И вдруг вьетнамец может играть Шопена... Через пару дней после этого отбора был концерт класса Натансона. Я там играл целое отделение. Даже Михаил Плетнев и Иво Погорелич пришли слушать... (Мы с Иво жили в одном общежитии, но до этого конечно же он никогда не обращал внимания на меня – я был как «бедный родственник»... После этого он стал со мной здороваться, приглашал к себе. У него была интересная коллекция записей – пластинок. Это была большая честь, когда Иво приглашал к себе слушать записи.) В консерватории стала ходить шутка Веры Горностаевой: «Натансон меняет свою

фамилию на Натаншон». В общем-то, это был решительный момент.

Потом был конкурс... В Варшаве тогда был предварительный отбор только по резюме: я никогда ничего не выигрывал, опыта выступлений с оркестром нет, даже никогда не давал сольных концертов. Выступал только в студенческих концертах в консерватории. Поэтому они сначала колебались: брать ли этого мальчика? Но потом решили взять, потому что это в первый раз кто-то из Вьетнама, кто любит Шопена. «Он учится в Московской консерватории – все-таки не дилетант...» По этим двум причинам приняли мою заявку...

— *Меняются ли со временем Ваши интерпретации произведений Шопена? Если «да», то как?*

— Естественно, меняются со временем. Человек со временем меняется, и это естественно влияет на искусство. Во время конкурса я играл поэтически: динамика, лирика, какая-то даже невинность, типичная для молодых людей... Попозже стало, может быть, драматичнее, глубже – по-моему, это нормально, – и свободнее. Особенно свободнее. Это тоже зависит от жизни. Я помню консерваторию, когда все надо делать по закону, все по дисциплине: что можно, что нельзя (очень много нельзя!)... Это система. Это коммунистическая система. Она влияет. Я говорил, что у меня папа сидел. С детства привыкли к страху: это ты можешь делать, это нельзя. Это делает все, можно сказать, «квадратным». Сейчас, после того как мы уехали из Москвы – сначала в 1987 году Японию (4 года в Токио), потом в 1991 году в Канаду, постепенно я получил свободу в жизни. Уже никто не контролирует. Конечно, это влияет, в том числе, и на игру...

И даже технически. Я очень поздно развил технику. И время, когда я участвовал в конкурсе пианистов им. Шопена, не было для меня «пиком» техники. Когда мне было 30–40 лет и больше, контроль над техникой стал лучше. И условия работы стали лучше. Какие плохие рояли были в Москве, жутко плохие... И то, что я сейчас себе могу позволить, – эти высокие стандарты в профессиональных условиях работы – влияют на результат.

— *Вы исполняли концерты Шопена с Францем Брюггеном и руководимым им «Оркестром Восемнадцатого века» (Frans Brüggen and his Orchestra of the*

Eighteenth Century). Какие у Вас впечатления от «аутентичного» исполнения Шопена?

— Это было событием. Идея возникла в Варшаве в Польше. Я играл оба концерта Шопена на Шопеновском фестивале. Реакция публики была неожиданной: сколько было энтузиазма, насколько им это понравилось! Опубликовали записи прямо с трансляции концерта... Исторический рояль отличается от современных по мощности. Насколько мощнее современные рояли, покрывающие [звуком] зал на 2–3 тысячи мест! А тогда был маленький салонный рояль.

Влияет на исполнение и педаль. У Шопена в оригинальных нотах иногда такая долгая педаль. Это держит напряжение звука, но он не гудит. А вот если сейчас буквально следовать этой педали на современном инструменте – это вообще катастрофа! Вот сейчас говорят: «Надо делать все, как в оригинале!..» Нет, надо делать это творчески, креативно, гибко. Артикуляция. [На том старинном рояле] очень легко все делать четко, сейчас – труднее.

Каждый исторический инструмент имеет свою душу. Все они разные, не похожи друг на друга. Сейчас может быть даже красивый звук, можно найти много роялей с красивым звуком, но все они похожи.

Но есть в старинном инструменте много недостатков. Механика на современных инструментах более совершенна и более удобно играть. На старинном инструменте чудовищно тяжело владеть звуком. Когда инструмент чересчур легкий – это очень трудно.

— *На каком историческом инструменте Вы тогда играли?*

— Шопен играл на Pleyel и Érard. Я записал концерты Шопена на Érard. (Érard – это любимый инструмент Листа.)

— *В наше время существует проблема: при высоком техническом уровне пианистов их исполнение иногда маловыразительно, музыкальная выразительность как бы подавляется техникой. (Техника выходит на первый план.) Почему так происходит? Что нужно делать педагогу, чтобы воспитать в ученике музыканта?*

— Для любой эпохи этот вопрос актуален. Не думаю, что сейчас больше, чем раньше. Это натура: есть кто-то более музыкальный, кто-то менее. [Дальше говорит на английском. Примерный сокращенный перевод с английского продолжения интервью.] В мое время [раньше] не было интернета, youtube, и Восток и Запад, восточное и западное были более изолированы друг от друга. Сейчас, например, в Китае, информации о музыке такое множество, что у Вас нет такого количества времени, чтобы смотреть это. Я думаю, что сейчас становится лучше. Но сейчас есть другая проблема. Техническое совершенство современных записей, на фоне которого раздражает техническое несовершенство старых записей — Альфреда Корто, Артура Рубинштейна... Я думаю, сегодня, никто не будет мириться с этим.

[Опять на русском] У каждого времени есть свои недостатки и преимущества. Сейчас условия для занятий музыкой и роялем в Азии стали лучше. Есть школа, есть рояли, концертная жизнь... Но тут есть новые задачи и тенденции. (Даже не хорошо так говорить, критиковать Китай.) Иногда можно с удовольствием прощать фальшивые ноты, слушая музыку. Но сейчас критерии меняются. Сейчас очень трудно выжить без технического совершенства. Артисты стараются впечатлить своей техникой, может быть, больше, чем музыкальностью. Но это дело со временем меняется. Всегда развитие общей культуры идет впереди, а искусство — попозже.

Например, в Японии. По-моему, сейчас японское общество самое развитое в Азии, в том числе, в отношении классической музыки. Потом Корея, Тайвань, Гонконг, потом Китай, Индонезия и другие страны Азии. Сейчас в Японии высочайший уровень развития публики, который можно сравнить с Западом. Уровень понимания тонкостей исполнения, вкус, которого 30–40 лет тому назад у них, может быть, не было. Такие страны как Китай развиваются очень бурно, но с запозданием. Но я чувствую разницу по сравнению с тем, когда я первый раз играл в Китае в 2001 году. Раньше мороженое кушали во время концерта, и дети бегали туда-сюда. Тогда я только подошел к роялю, а у мужчины в первом ряду зазвонил мобильный телефон. Я ждал, чтобы он выключил, но он стал разговаривать, как

будто никого нет. Это было в 2001 году. Сейчас, конечно, совсем по-другому. Все меняется, все в движении...

— *Сохраняются ли в современной фортепианной педагогике базовые принципы, связанные с исполнением Шопена?*

Наверное. Есть стиль композитора, который нельзя менять. Более конкретно, у Шопена есть две важные вещи, по которым его можно узнать. Первое – звучание, звук. У Шопена есть свой звук. Он первым нашел эффект педали. До Шопена понимание педали было очень ограничено. Для него важны вибрация, резонанс. Это очень красиво. И без педали это невозможно. И второе – *rubato*. Шопена нельзя играть, как говорят «квадратно». Очень интересно заметить, что за всю историю Шопеновского конкурса в Варшаве не было ни одного лауреата из Германии. В Германии совсем другой менталитет, там привыкли к точности. Все очень аккуратно и очень точно. Что написано, то и делают. А Шопен – это *rubato*. Это базовые принципы. И от *rubato* начинается разговор о поэзии, поэтичности, и для того, чтобы все пело, нужно иметь гибкость.

— *Как Вы думаете, можно ли в наше время (время глобализации, когда музыкант часто живет и выступает за пределами своей страны) говорить об отличительных особенностях национальных фортепианных школ. Например, смогли бы Вы по только характеру исполнения понять, что перед Вами – современный русский пианист (представитель русской фортепианной школы), польский, канадский, американский или француз, китаец?*

— Об этом мы уже говорили. Сейчас нет «стены» между школами. Особенно между Восточной Европой, русской школой и Западом. В обмене данными особенную роль играет интернет, телевидение. Это чудеса... Сейчас, наверное, более актуальный вопрос – эмоции в музыке, их нивелировка под влиянием высоких технологий. Раньше писали любовное письмо, несли на почту, ожидали ответ... Романтично. Раньше: пойдем вечером вместе посидим, чай попьем... А сейчас вечером вошел в свою комнату и что? Открыл Facebook. Сейчас e-mail, massage, текст... Все стало более рационально, технологично. Даже по телефону меньше разговаривают. Живого [общения] стало меньше. И это очень

влияет [на исполнение музыки], где эмоция должна быть обнажена. Без нее получается симуляция.

— *Как Вы считаете, существуют ли особенности исполнения, характерные именно для пианистов из Азии (например, Вьетнама, Китая, Кореи, Японии). Если они существуют, то в чем они заключаются?*

— Это иногда слышно. Например, на конкурсах, когда исполнение среднее по уровню. Есть такое (скорее негативное) понятие «азиатская» игра. Это значит немножко механическое исполнение. Очень важно равновесие эмоций и интеллекта. Но азиатская игра – тоже разная. Китайцы и корейцы отличаются от японцев. Есть географические причины. Японцы живут на островах. Они культивируют свою культуру, но в них меньше гибкости, меньше способности воспринимать влияние извне. Остальные азиаты – китайцы, корейцы, вьетнамцы – более гибкие. Это вопрос культуры, менталитета. Но есть азиаты, которые учатся за границей. Они отличаются от тех, кто учится у себя дома.

— *Вы участвуете в жюри различных конкурсов. Как Вам кажется, влияет ли участие в них на стиль исполнения пианистов? Как именно Вы оцениваете это влияние?*

— Это и плюс, и минус. Плюс. Когда они много играют, они держат хорошую форму: «всегда готов». Минус. Когда слишком много играют, у них очень ограниченный репертуар. Играют одно и то же, и у них нет времени для развития. Я так много сидел в жюри, что даже заранее знал, что этот исполнитель будет играть...

Интервью с Сергеем Леонидовичем Доренским

(30 сентября 2017 г., г. Москва)

— *Вы являетесь одним из старших представителей русской фортепианной школы. Могли бы Вы объяснить, что такое «русская фортепианная школа». Что значит это понятие?*

— Понятие легко объяснить. Сделать трудно. Русская фортепианная

школа очень старая. Она возникла в позапрошлом веке, когда в России было развито домашнее музицирование. Школы еще никакой не было. Люди собирались просто по зову сердца, играли камерные сочинения. Среди них были замечательные музыканты, композиторы. Основателем русской фортепианной школы был Антон Рубинштейн. Он был известный, настоящий, гениальный человек. А потом уже пошли Игумнов, Гольденвейзер, много других. В развитии русской фортепианной школы участвовал польский пианист Теодор Лешетицкий. В общем, так, начиная с Рубинштейна, формировалось то, что мы называем «школой».

Сначала большие музыканты-пианисты занимались исполнительством. Они концертировали и немножко преподавали. Или вообще не преподавали. Между прочим, почти та же ситуация создавалась в Европе в XX веке. Пианисты на Западе почти не преподавали, они только играли концерты. И это не верно. Вообще, сила русской школы была в том, что у нас с самого начала слились два направления: исполнительское и преподавательское. Эти две силы и таланта были создателями всей русской школы. Именно это. Потому что, если бы было только исполнительство или только преподавание, ничего бы не получилось. И еще: колоссальный результат в развитии русской фортепианной школы имела массовость. При советской власти у нас в стране было пять тысяч музыкальных школ. Это много. Вы понимаете, что среди их учеников можно было найти необычайно талантливых людей. Такой был Женя Кисин... В том числе, и я. Мы все получили образование в музыкальной школе. Это сила!

Вот эти три составляющих – исполнительство, педагогика и массовость – создают русскую фортепианную школу. Но у нее есть и другие специфические моменты. Это отношение русских людей к искусству. Конечно, есть особая каста людей, которые обожают искусство, которые посвящают себя искусству: художники, писатели... Но русская культура – это огромный монолит талантов. Музыкальная культура находится внутри этого образования.

— *Русская фортепианная школа 1950-х – 1960-х годов и теперешняя, современная? Они отличаются?*

— Как Вам сказать... Я в 1960-х годах уже преподавал. Я думаю, что есть

тенденция, возникшая в 1950-х годах и даже раньше, к повышению технического мастерства. Сейчас есть среди молодежи – тенденция к превалированию техники: сыграть побыстрее, посильнее, погромче, чем другой. Это нехорошо. Ведь сущность музыки – мелодия и выразительность. Это самое главное! Самое главное все-таки выразить эмоцию, образ, который заложен в этой музыке. И тогда появляется результат, тогда вырастают большие музыканты. У нас было очень много музыкантов, которые подавали пример технического образования, которые страшно много работали технически. Но в конце концов многие из них не смогли выдержать этого и куда-то исчезли. Потому что на одной технике нельзя вылезти. Надо чтобы было содержание, чтобы был смысл в музыке. Самое главное – смысл в музыке. Как найти его – это уже особый прием. Педагог должен это знать. Представлять картины в музыке. Показывать студенту фрагменты, которые бы характеризовали яркость образа. Понимаете? Это же очень просто. «Лесной царь» Шуберта: всё ясно? Настолько ясно, что ясней нельзя. Много сочинений не таких ярких, но в них есть содержание, которое надо понять...

— *Расскажите, пожалуйста, по возможности подробно о впечатлениях от общения с Вашим педагогом Григорием Романовичем Гинзбургом. Какие из его педагогических приемов и принципов Вы запомнили и применяете?*

— Я попал к нему, когда был в третьем классе школы. Таким образом, с семи лет я ходил на уроки в консерваторию. Я был с ним связан семь лет школы, пять лет консерватории и три года аспирантуры. Пятнадцать лет... По времени очень много. По качеству – тоже. Я думаю, что Григорий Романович олицетворяет собой поэтический пианизм. Это особое касание клавиши; когда он играл Листа или Шопена, он поднимался до таких высот выразительных, простых, достигая их простейшими приемами. И нас он так учил: самое главное – добиться красоты звучания рояля. Рояль может по-разному звучать. Сколько людей – столько касаний рояля. Григорий Романович специально для образования звука давал нам много не только виртуозных сочинений, а много сочинений, в которых нужен поющий звук: Шопена, Чайковского. Мы тоже увлекались техникой, техникой и опять техникой. А самое главное – смысл.

— *Какие еще впечатления от других педагогов и исполнителей оказали на Вас воздействие? Общались ли Вы с Александром Борисовичем Гольденвейзером?*

— Конечно. Я общался с ним со школы. Точнее, я сидел у него на уроках. Играл, но очень редко, потому что я был в классе у Григория Романовича. А Гольденвейзер был очень занят. Гольденвейзер был человек огромного интеллекта. Он знал массу вещей. Я подслушивал многое на уроках, – хотя был еще мальчик, и многое даже не понимал.

— *Когда Вы в первый раз слышите абитуриента, который может стать Вашим учеником, какие его качества могут убедить Вас взять его в свой класс? Что вызывает особенную симпатию?*

— Приходит такое чутьё. По тому, как играет пианист, можно определить, добрый он человек или злой, темпераментный или вялый, – можно увидеть его как на допросе. Это интересно. То, что по игре можно определить человека, я услышал впервые у Гольденвейзера в классе.

— *Что Вас радует и что тревожит в сегодняшнем состоянии культуры фортепианного исполнительства, фортепианной педагогики?*

— Меня тревожит количество конкурсов. Оно возросло. Более 500 конкурсов пианистов проходит в год. Из 500 конкурсов 450 или 470 – не престижных... Конкурс на два тура где-нибудь в Германии, играют без оркестра... Получил первую премию и – до свиданья! Тебя уже забыли... Забыт, никому не нужен. Это плохо!

Молодые люди думают только о конкурсах: как бы сыграть, получить премию, начать гастролировать... На самом деле большинство из них обречены на то, чтобы играть одну и ту же программу на каждом конкурсе, немного ее изменяя. Раз они конкурсанты, они должны держать в руках одну или две программы. Это отрицательное. А положительное – это то, что они хотят, они стремятся развиваться...

— *Как сделать подготовку к занятиям пианистов максимально эффективной. Другими словами, какие способы освоения произведений Вы рекомендуете?*

— Что можно сейчас сказать?.. Надо играть легато, освоить педаль... Это целая диссертация: как учить, как добиваться красивого звука, как сидеть, как держать руку, каким образом подбирать репертуар...

— *Нужно ли играть гаммы?*

— В классе Григория Романовича мы не любили это. Он говорил, что, когда был молодой, – играл гаммы. Когда он был с нами, – он не требовал играть гаммы. Были какие-то зачеты по гаммам и арпеджио в школе... Сейчас не знаю, есть ли они в школе. Я в школе давно не был. Но вопрос трудный, потому что он охватывает все роды деятельности: от извлечения звука до техники, педали, даже настройки рояля. Надо все знать, все уметь...

— *И последний вопрос, который интересует меня как китаянку. Как Вы считаете, существуют ли особенности исполнительской манеры, характерные именно для пианистов из Азии: Вьетнама, Китая, Кореи, Японии. Если они существуют, то в чем они заключаются?*

— Вы имеете в виду восточные страны?

— *Да.*

— Да, существуют. Прежде всего, они чрезвычайно хорошо подготовлены технически. Корейцы, китайцы, которые участвуют в конкурсах, японцы, тайландцы... Все великолепно знают рояль, изучают его... В сравнении с 1950-ми – 1970-ми годами они неузнаваемы... В 1980-е они стали открываться. Прекрасные пианисты из Кореи, Японии, Китая. Но, самое интересное, многие из них куда-то потом исчезают. Это для меня загадочно. Какой-нибудь очень талантливый человек играет на конкурсе, и нет его больше на сцене...

— *Не занимается, может быть?.. Сейчас многие пианисты, которые побеждают на престижных конкурсах (не только восточные пианисты) потом исчезают...*

— Кроме того, чем больше техники, тем меньше музыки... Это глупо. Техника и музыка должны быть вместе, этого часто не хватает восточным пианистам.

— *Большое спасибо, Сергей Леонидович, что Вы уделили мне так много*

времени. Очень рада была с Вами познакомиться лично.

Интервью с Ли Миндо

(30мая 2018 г., г. Шанхай)

— *Ваше отношение в работе к авторскому тексту композитора. Насколько допустима в интерпретации свобода?*

— Я считаю, что этот вопрос непростой. Почему ? Во-первых, мы должны уважать оригинальный текст, потому что можем понять значение произведения только через него. Нельзя не уважать авторский текст, нельзя играть как хочется: это похоже на то, как будто разносишь слухи – абсолютно невыносимо ! Но, с другой стороны, авторский текст – очень сложная вещь. Приведу пример. Произведения Шопена издавались в нескольких местах, в том числе, в Вене, Париже и Англии, – и все эти издания разные. Постепенно было обнаружено, кроме этого, что у частных учеников Шопена были ноты, где Шопен намечал совсем другие нюансы. Поэтому нельзя говорить, что именно это издание является уртекстом. Это полная чушь! Изучению авторского текста Шопена не может быть конца. Я уважаю также издания Шопена, вышедшие в Польском музыкальном издательстве. Но я не верю, что это самое лучшее издательство Шопена в мире, потому что сейчас всё, в том числе, изучение его авторского текста, находится в процессе развития. Многим нравится Польское музыкальное издательство, некоторым – Henle, некоторым – Падеревский, и в этом нет ничего плохого. Если кто-то будет говорить, что какое-то издание Шопена является самым лучшим, я буду категорически возражать, потому что многие особенности его текста ещё находятся в процессе раскрытия. Китай – большая страна с многолетней историей. Вы знаете таких выдающихся личностей, как Ли Бай, Ду Фу, Тан Боху и Вэнь Чжэнминь? Их творчество до сих пор продолжают изучать и будут еще изучать дальше.

Таким образом, я поддерживаю верность нотному тексту. Но что это означает? Нельзя понимать всё так просто. То, что написал Шопен, нельзя понимать механистично. Некоторые думают, что нужно обязательно следовать обозначению

педали, зафиксированному в оригинальном тексте, который написал Шопен. Это неправильно. Почему неправильно? Во-первых, в эпоху Шопена звук на рояле длился иначе, чем на нынешнем рояле. Во-вторых, из-за недостатка времени Шопен иногда целую страницу не обозначал педаль. Значит ли это, что мы целую страницу не нажимаем на педаль? Нет. Для того, чтобы понять нотный текст, нужен углубленный анализ, нельзя играть просто то, что написано.

— *Ваше отношение к выбору репертуара обучающихся.*

— В процессе моего развития большое влияние оказывал на меня мой педагог, профессор Яков Зак. Я считаю, что Зак был высоко интеллектуальным человеком. Он понимал, какие произведения подходят этому человеку, а какие не подходят. В своём письме ко мне он ясно сказал, что я не подхожу для конкурса имени П. И. Чайковского, но мне нужно поехать на конкурс Ф. Шопена, потому что ему казалось, что мне больше подходят произведения Шопена. Он видел не только мои возможности, и однажды сказал мне следующее: «Пианист из вашей страны (я не называю его имя) на одном конкурсе сыграл очень хорошо, но потом его отправили на конкурс Шопена. Он не должен был ехать на этот конкурс, и его не нужно было посылать». Многие отмечают, что Зак обладал очень широкими и глубокими знаниями, очень хорошо разбирался в литературе. Он сильно повлиял на меня, и я всегда слеую его советам в своей педагогике.

Я считаю, что преподавание – должно идти в двух направлениях: развивать сильные стороны ученика и компенсировать его слабости. Но что из этого важнее? Конечно, сначала нужно развивать сильные стороны ученика: так ученик будет радоваться и развиваться. Моё преподавание в Китае я считаю успешным. Я вернулся из Москвы в 1962 году. Вскоре после этого началась Культурная революция. В первые годы после возвращения в Китай я немного преподавал. Отношения СССР с Китаем испортились. Я думал, что меня отправят на конкурс Шопена. До 1964 года мне ещё предлагали ехать на конкурс, но в 1965 году уже не разрешили ехать из-за политических проблем моей семьи. Культурная революция началась с 1966 года и закончилась в 1976 году. В этом же году умер Зак.

Примерно с 1978 года всё начало восстанавливаться. В 1980 году состоялся Первый Национальный конкурс в Шанхае по девяти городам Китая: Пекин, Шанхай, Гуанчжоу, Шенчжэнь, Шеньян и т. д. В то время я был молодым педагогом, старые профессора ещё были живы и здоровы. Мой ученик Мао Ифэй на этом конкурсе получил премию. Сейчас он живёт в Америке. Студент, занявший первое место, был учеником декана фортепианного факультета, а мой ученик занял третье место, – это было непросто! В то время кроме этого ученика в моём классе было ещё несколько учеников, которые считались очень яркими на факультете.

Перед отъездом в Америку в 1987 году я уже имел успех как педагог. Вы думаете, это не имеет никакого отношения к Заку? Конечно, имеет! Я сравнительно рано поехал в Америку, позже вернулся оттуда. Такое преподавание считается рискованным. Педагоги, которые всё время преподают на одном месте, устанавливают связи с многими людьми. В Китае очень важны такие связи. Если их нет, значит нет хороших учеников, которые хотят поступать к вам в класс. Мои связи оборвались, когда я уехал из Китая. В 2000 году ректор Шанхайской консерватории пригласил меня обратно в Китай. Несмотря на то, что мои связи оборвались, спустя несколько лет у меня появилось много лауреатов различных конкурсов. Самым ярким из них считается Ван Цзюе.

Итак, вернусь к тому, о чем уже говорил: я очень благодарен русской фортепианной школе! Мой принцип выбора произведения следует Заку: делать акцент на сильных сторонах ученика, а потом восполнять его слабости.

— *Какие этюды и полифонию вы рекомендуете своим ученикам? Какие произведения эпох классицизма и романтизма?*

— Я думаю, что репертуар, который я даю своим ученикам, мало отличается от других педагогов Шанхая. Важная разница состоит в том, что я смелее. Многие произведения, которые впервые играют в моем классе, насколько мне известно, что в Шанхае никто до этого не исполнял.

— *Например?*

— Вариации на тему Корелли Рахманинова я давал играть Мао Вэйфею в 1981 году! В то время здесь ещё никто не играл это произведение. Назову также

Концерт для фортепиано с оркестром Аренского и Второй концерт Прокофьева для фортепиано с оркестром. Концерт Прокофьева я давал Ван Цзюэ примерно в 2006 году. Сыграв этот концерт, он выиграл несколько престижных конкурсов. Кроме этих произведений упомяну Третий концерт Прокофьева. Если говорить о французской музыке, в 1981 году я дал «Ночной Гаспар» Равеля Мао Вэйфею, это было очень рано! Я был смелым, за что очень благодарен Заку. И он давал мне произведения, которые я раньше даже не слышал. Когда я начал учиться в СССР, музыка Прокофьева казалась мне диссонантной, в Китае она не исполнялась. Я познакомился с ней именно в СССР, и это было очень поучительно для меня. Не только Яков Зак, но и К. Арзаманова, ученица Фейнберга (когда мне было 15 лет, я учился у неё) тоже давала мне играть произведения, отличающиеся от репертуара других педагогов: этюды Глазунова, Четвертую сонату Скрябина (она сама исполняла ее на концерте, когда я ее еще не играл). Еще я играл «Венский карнавал» Шумана, – она дала мне это произведение, когда мне было 16 лет. В Китае такие произведения тогда еще не исполнялись. Можно сказать, что после них у меня «открылись глаза». Зак сыграл очень важную роль в моей жизни, но и Арзаманова тоже, её нельзя недооценивать.

Но вернемся к нашей теме о репертуаре. Конечно, я уделяю большое внимание различным этюдам, от Черни до Шопена, но у меня иной, необычный способ их изучения. Я давал ученикам также много этюдов- картин Рахманинова, которые в то время в Шанхае исполнялись очень редко. По-моему, это было в 2005 году (я не очень хорошо помню): я дал ученику играть все этюды-картины оп. 33. Почему у меня возникла эта идея? На меня очень повлияла ассистентка Зака – Генриетта Григорьевна Мирвис. Когда-то она получила первую премию на конкурсе им. Моцарта. Генриетта Григорьевна была небольшого роста, по национальности, по-моему, грузинка. У неё была потрясающая техника. Один раз она давала сольный концерт в Большом зале Московской консерватории, и среди сыгранных ею произведений были этюды-картины Рахманинова (то ли оп. 33, то ли оп. 39, точно не помню). Позже, в Китае я стал давать ученикам эти этюды.

Вы знаете, позже в Китай стали приезжать мастера, которые отрицали

русскую школу. Я не хочу называть имена конкретных людей. Лю Шикунь говорил мне: «Ли Миндо, можем ли мы отрицать это? Отрицать самое драгоценное, что было нам дано?» Сейчас, на Западе есть тенденция культивирования «антирусской школы», и китайцы достаточно глупы, чтобы следовать ей.

— *Как Вы относитесь к современной музыке?*

— Я думаю, что время и публика являются главным фактором в современной музыке. Если публике не нравится произведение, то возникает проблема. Но, возможно, нужно дать публике время. Может быть, через десять лет музыка им понравится. Время покажет, выдержит ли сочинение испытание через десять, двадцать, тридцать лет.

— *Какие сочинения XX–XXI веков Вы предпочитаете?*

— Во-первых, есть много современной китайской музыки. Я сам сочинил фортепианное произведение, изданное в прошлом году. Оно называется «Фантазия 1975 год». Я посвятил его моей маме. В этом сочинении я использовал материал из китайской народной музыки. Скоро его исполнит один испанский пианист.

— *Вы кроме этого произведения, что-то еще сочиняли?*

— Сочинял, но не издавал. Это первое изданное сочинение.

— *Назовите еще какие-нибудь произведения современных композиторов для фортепиано.*

— «Фантазия» О. Моравеца [Morawetz]. Это не очень известный композитор. Но я давал его произведения ученикам много раз. Его «Фантазия» – очень красивое произведение. Современная музыка и некрасивая музыка – это не одно и то же.

— *Проблема игры наизусть: как работать над запоминанием музыкального текста?*

— Да, я уделяю этому время. Я считаю, что способы игры наизусть очень отличаются. Кто-то имеет абсолютный слух, кто-то – относительный. Для них способы игры наизусть совсем разные. У меня абсолютный слух, поэтому я не знаю как учат наизусть музыку пианисты с относительным слухом. У людей с абсолютным слухом есть большое преимущество: они могут распознавать любую

ноту, сыгранную на рояле. Но у них бывают и неприятности: один раз на концерте в СССР мы играли на расстроенном рояле, и, когда я сыграл первую ноту, вместо «ре» звучала «ми». Я был в панике!

— *Уделяете ли Вы специальное внимание на уроках проблемам запоминания текста, если ученику это трудно?*

— Они должны понять причину возникновения проблем, а потом найти решение. Я думаю, что в Шанхайской консерватории очень редко встречаются ученики, у которых возникает проблема с тем, чтобы выучить текст наизусть, потому что они попали сюда уже имея определённый профессиональный уровень. Если такая проблема возникает, то обычно из-за лени.

— *Работа над техникой. Какие этюды, упражнения Вы рекомендуете?*

— Я использую немного пальцевых упражнений, следуя в них педагогике Арзамановой. (Зак не говорил об этом, потому что работал с учениками другого уровня.) Арзаманова занималась техникой внимательно, она была очень строгая. Когда я пришел в её класс, я был хулиганом, у меня была плохая подготовка. Я с 11 лет жил в общежитии и очень мало времени уделял занятиям на фортепиано. Но Арзаманова очень сильно ругала меня, если я не выполнял ее задание, в классе всегда сидели другие педагоги и слушали её уроки, и мне было очень стыдно плохо играть. Пришлось заниматься.

— *Ваши ученики играют гаммы?*

— Да, играют.

— *А какие этюды?*

— Есть учебный план, мы следуем ему.

— *Работа над художественным образом. Какую роль при этом играют ассоциации?*

— Я стараюсь делать это по-разному. Если у вас нет воображения, вы не можете идти дальше.

— *Интересуетесь ли Вы тем, как студенты занимаются дома? Как можно помочь им в самостоятельных занятиях?*

— Да, меня интересует. Я должен знать, как занимается студент, иначе

работа будет не эффективной. Мне нужно знать, сколько часов занимался каждый студент. Слишком много нехорошо, слишком мало – тоже проблема.

Сколько часов Вы считаете нормой?

— Это зависит от того, студент просто в процессе обучения или готовится к конкурсу.

— *Если в процессе обучения?*

— В процессе обучения я не буду строго устанавливать время, потому что некоторые студенты учат произведения очень быстро, другие, у которых плохая подготовка, должны заниматься больше, чтобы наверстать отставание.

— *Считаете ли Вы проблемой сценическое волнение? Как с ним справляться, что бы Вы посоветовали ученикам?*

— Я не очень понимаю эту проблему. Думаю, что есть несколько вариантов поведения студентов на сцене: 1) он не волнуется, на сцене играет намного лучше, чем в классе. В моём классе учится такой студент Чэнь Цзи Си, но таких людей немного; 2) Все время сильно нервничают; 3) Периодически нервничают.

— *Из-за возраста, неопытности?*

— Я думаю, нет. Можно найти ответ на вопрос, из-за чего нервничает студент. Например, иногда это связано с неудачным репертуаром. Если учитель дал ему слишком трудное произведение, он не сможет справиться с ним и поэтому нервничает. С каждым разом студент всё больше волнуется, и это становится привычкой.

— *Что делать тем, кто все время волнуется?*

— Я не преподавал у таких учеников, но среди моих коллег есть такой человек. Он очень хорошо преподаёт, но не может выходить на сцену.

— *Как влияет интеллектуальное развитие студентов на их игру? То, какую музыку они слушают, какие читают книги, какие картины, фильмы смотрят?*

— Я все время побуждаю их: вы должны понимать произведение, которое сейчас играете. Например, вы сейчас играете Шопена. Вы должны понять эпоху

Шопена, стихи Мицкевича и даже книги Жорж Санд.

— *В каком возрасте лучше начинать заниматься музыкой и игрой на фортепиано?*

— Раньше начинали учиться очень поздно, я – примерно в 7–8 лет. Сейчас – с 4 лет.

— *Как Вы относитесь к конкурсам для детей и взрослых пианистов?*

У меня два подхода. Первый: если тебе хочется участвовать в конкурсе, я тебя подготовлю; если тебе не хочется, я не буду тебя заставлять. Второй: если конкурс тебе по силам, я тебя подготовлю, если он не для тебя – я тебя готовить не буду. Некоторые не готовы к конкурсу. Студент весь в состоянии хаоса! Тогда я думаю, что ему не надо играть на конкурсе. Это будет вред для него.

— *А как вы относитесь к детским конкурсам? Дети могут участвовать?*

— Если им хочется, то пускай участвуют, пускай порадуются.

— *Какой Вы рекомендуете режим работы дома: как повседневный и как режим подготовки к конкурсам, экзаменам?*

— Это зависит от уровня конкурса, уровня профессионализма и способностей ученика. Детские конкурсы я знаю мало, потому что я редко учу детей.

— *Как готовиться к престижным конкурсам?*

— Это зависит от того, какое у вас здоровье. Некоторые не могут позволить себе много заниматься, но нельзя заниматься ниже нормы, это плохо влияет на подготовку к конкурсу.

— *Норма – это сколько?*

— Вы спрашиваете про самые известные конкурсы?

— Да.

— В этом случае последний месяц нужно заниматься по крайней мере 8 часов.

— *А перед этим сколько часов?*

— Сколько позволяет здоровье. Некоторые никогда не занимаются много.

— *Как Вы относитесь к звукозаписи (я имею в виду запись на Ваших*

уроках, прослушивание разных записей и т. д.)?

— Обычно я не рекомендую и не позволяю это делать, потому что хочу, чтобы в моем классе была расслабленная атмосфера. Когда идет запись, нужно думать над каждым словом...

— *Полезно ли ученикам записывать свое исполнение после урока?*

— Да, это очень хорошо.

— *Полезно ли слушать исполнения других пианистов до начала работы над произведением и во время работы над ним?*

— Некоторые люди говорят, что лучше не слушать до и во время работы. Я думаю, что это не так важно. Важно другое, – нельзя подражать одному пианисту, это очень плохо! Ты не он, он не может влиять на твоё творчество. Если он начинает влиять, если возникает подражание, – это плохо, делать так категорически нельзя!

— *Записи каких исполнителей Вы рекомендуете?*

— Это зависит от того, какое произведение. Например, если быть искренним, произведения Шопена я настоятельно рекомендую слушать в исполнении Данг Тхай Шона, он мне очень нравится среди современных исполнителей.

— *Кто Вам нравится в классическом репертуаре?*

— Бетховена я рекомендую в исполнении Артура Schnabel, Моцарта в исполнении Марии Жуан Пиреш.

Интервью с Лю Шикунем

(24 августа 2018 г., г. Шанхай)

— *Ваше отношение в работе к авторскому тексту композитора. Насколько допустима в интерпретации свобода?*

— В нотах трудно различить, что написал сам композитор, а что редактор. Я видел рукописи композиторов эпохи классицизма, например, Моцарта, Гайдна. Некоторые средства выразительности выписаны очень просто, иногда даже не написаны. В нотах, которые мы покупаем, напечатаны средства выразительности, музыкальные термины, лиги и т. д. Многие из них добавлены позже редактором,

который имел свое собственное понимание музыки композитора. В разных изданиях многие сочинения сильно или в какой-то мере отличаются.

— Учитывая это, как строится Ваше преподавание? Ученики играют свободно или должны строго следовать нотам?

— Прежде всего, я хочу сказать Вам, что редактор произведения обычно не очень известный и не выдающийся музыкант. Известные и выдающиеся музыканты не будут тратить время и силы на редактирование. Одно издание является исключением, — это польское издание полного собрания сочинений Шопена, редактором которого являлся великий польский пианист Падеревский. Таким образом, в произведениях Шопена в этом издании многие средства выразительности, музыкальные термины, обозначения педали и т. д. написаны Падеревским. Насколько я знаю, композиторы поколения Шопена редко обозначали педаль, а все Падеревский всё обозначал.

Это очень сложная проблема, потому что музыка с философской точки зрения имеет общее и индивидуальное, специфическое и неизменное. Конечно, у каждого композитора есть своя индивидуальность, но у всех них есть общая история развития музыки с древних времен до наших дней. Многие люди это чувствуют. Например, в C dur'ной сонатине Моцарта невозможно обозначение *forte* в начале. Предположим, существует какой-то странный редактор, который все же поставил такое обозначение. Я боюсь, что все учителя, играющие на фортепиано, и все ученики, которые имеют определенный уровень подготовленности, почувствуют, что это странно, что такая динамика не соответствует музыке этого произведения. Не только в начале сонатины, но на всем ее протяжении *fortissimo* не может быть много или не может быть вообще. Конечно, *forte* и *fortissimo* не являются абсолютными обозначениями, это всё относительно.

Многие редакторы редактировали нотный текст одинаково или с небольшими отличиями. Отличия возникают в особенности в обозначениях фразировки. Часто большую фразу «единого дыхания» делят на маленькие. Некоторые редакторы трактуют текст очень детализировано, тонко, другие более обобщенно. Но какая редакция является самой правильной? Мне трудно ответить.

Например, сам Моцарт не обозначал многие вещи в своей сонате. Фразировка и аппликатура, сделанная, например, редактором Чжан Сан, выглядит так, редактором Ли Си – по-другому. Но кто из редакторов абсолютно прав, а кто не прав, – на этот вопрос не существует абсолютного, однозначного ответа. Абсолютный ответ был бы, если бы можно было воскресить Моцарта и спросить у него.

Еще раз повторяю. Редакторы – как правило, не слишком блестящие и не очень хорошие музыканты. Но они должны разбираться в музыке. Если редактор не разбирается в музыке, не понимает ее, то он просто не должен работать в этой сфере. Я лично считаю, что в вопросе интерпретации нотного текста композитора важную роль играют учителя. Мудрые учителя, с одной стороны, уделяют большое внимание средствам выразительности, с другой стороны, у них есть своя независимая точка зрения. Они учат учеников, не обязательно жестко следуя указаниям в нотах.

Теперь я хочу сказать о нотном тексте как таковом: разница между редакциями состоит в основном в записи украшений, хотя, конечно, есть и отдельные ноты, которые бывают разными. На украшения указывают различные значки. Например, Бах писал украшения обобщенно, не расшифровывая то, как их нужно исполнять, а Шопен расшифровал свои украшения, но и не всегда. Существуют разные редакции украшений, которые композиторы не расшифровали. Например, трели «до ре до ре до» или «ре до ре до ре до» в разных редакциях Баха записываются по-разному. И исполняют их по-разному, хотя ноты в них в основном одинаковые. Если даже основные ноты имеют разные редакции, то возникает полный хаос, неразбериха!...

Как я отношусь к этому вопросу? Не жестко, не догматично. Некоторые (например, профессор Ли Минцянь) очень обеспокоены выбором редакции. Он обязательно скажет, эта редакция хорошая, а та не очень. Да, в процессе творчества возникают некоторые вопросы, на которые нет однозначных ответов. Например, по поводу исполнения украшений в музыке Баха, среди разных музыкантов нет единого мнения. Я считаю, что каждый пианист при общих предпосылках в

соответствии с его собственным пониманием и обстоятельствами исполнения может делать некоторые тонкие изменения. Как ты хочешь играть, так и играй. Не нужно каждый день тщательно изучать то, какая редакция лучше. Если ты только точно воспроизведешь нотный текст, твоё исполнение не будет гениальным. Если ты сыграл блестяще, то среди тысячи слушателей может быть только 1–2 человека, которые обратят внимание на редакцию. Нет смысла спорить о том, какая редакция лучше, а какая хуже: как мне нравится, так я и играю.

— *Ваше отношение к выбору репертуара обучающихся.*

— Давайте сначала поговорим о репертуаре для начинающих пианистов. Я в основном говорю о детях, начинающих учиться музыке, а не о взрослых, обучение которых – это другое дело, нет необходимости говорить о нём. Если ребенок начинает учиться играть на фортепиано, независимо от того, является ли он любителем или профессионалом, репертуар очень важен. Насколько мне известно, большинство преподавателей дают детям традиционный репертуар, сначала играют Байера или Томпсона. В Советском Союзе было немного иначе, там был свой репертуар: Гедике и т. д. Многие музыкальные школы до сих пор пользуются этими пособиями. О советском репертуаре не говорить не будем. В большинстве других стран начинающие пианисты играют сонатину Мюллера, этюды Черни ор. 599, 849, 299, 740. (Если есть еще время, можно добавить ор. 337, иногда после ор. 740 можно еще поиграть ор. 365.) Играют и Баха: Маленькие прелюдии и фуги, двухголосные, трехголосные инвенции, а затем ХТК; если еще есть время, можно поиграть английские, французские сюиты, партиты и так далее. Сонаты: после того, как закончен сборник сонатин, можно поиграть сонаты Гайдна, Моцарта и Бетховена. Эти произведения, которые я перечислил, насколько мне известно, все еще используются большинством учителей в мире, включая Китай. Некоторые учителя, конечно, добавляют к ним другие произведения. В Венгрии это произведения Бартока, написанные для детей. Сейчас, особенно в Америке появились новые пособия для начинающих, написанные современными людьми, такие как сборник Бастиана и т. д. В Японии также появился новый сборник для начинающих от фирмы Ямаха. Иногда он прилагается к электронному фортепиано.

Некоторые из этих пособий имеют определенный коммерческий характер. Я не могу сказать точно, хочет ли автор пособия создать свою собственную систему обучения, или, прежде всего, хочет заработать побольше денег, так как, публикуя традиционные пособия, ты не сможешь заработать много денег из-за действия авторского права. Если же ты написал свое собственное пособие, то любое издательство, которое захочет публиковать его, должно будет платить тебе как автору. Новые пособия, которые сейчас появляются, еще не признаны большинством пианистов, учителей и учеников во всем мире, не стали авторитетными. Авторитетные издания – это уже названные мной Байер и Томпсон. Никто не смеет сказать, что пособия Байера и Томпсона плохие, но, тем не менее, некоторые люди говорят, что они немного устарели. Как я уже говорил, в Советском Союзе была своя традиция.

Существуют также адаптированные редакции, например, сборника упражнений Ганона (детская упрощенная версия). Такие редакции в каком-то смысле предназначены для коммерческих целей. Немного адаптировать, переделать, и у вас сразу появляется авторское право на вашу редакцию. Немного сократить Ганона, упростить, напечатать нотки покрупнее, – и вы редактор получаете авторское право на него. Конечно, если напечатать нотки покрупнее, дети будут видеть чётче. И все же мое мнение по этому поводу: если ребенок хочет стать профессиональным пианистом, то не надо использовать адаптированную версию. Я думаю, что если дети хотят учиться качественно (даже если это любители), то не надо пользоваться адаптированной редакцией. В настоящее время в Китае в основном делают аранжировки Ганона. Я сам обучался по этой системе.

Между пособиями Байера и Томпсона есть некоторые отличия. Томпсон намного интереснее детям, потому что у него имеются заголовки над всеми пьесами, а также много картинок. Это дает пищу воображению ребенка, нравится ему, позволяет развлечь его на уроке. А Байер, строго говоря, более серьезный. У него много общего с Гайдном, Моцартом и Клементи. Например, аккомпанемент *до соль ми соль (поёт)* полностью повторяет аккомпанемент до мажорной сонаты Моцарта. Когда я был ребенком, я играл и Байера, и Томпсона, но мой учитель

предпочитал Байера. Он учит поднимать пальцы, а это очень важно.

— *Какие этюды и полифонию вы рекомендуете своим ученикам?*

— Начинаящим – ор. 599, 849, 299 и 740 Черни. Когда я был ребенком, я играл еще ор. 337. После того, как ор. 740 закончился, я играл ор. 399, – этюды, написанные для левой руки. Я еще играл немного из ор. 365. В дополнение к этим этюдам, я также играл этюды Клементи, Крамера, Мошелеса, затем Мошковского, Шопена, Листа. В Китае сейчас такая же система. Но обычные ученики играют Черни, не добавляя к нему Мошелеса, Крамера и Клементи, потому что у них меньше времени. Когда был ребёнком, у меня было много времени, кроме того, я очень способный, быстро учил, и поэтому мне давали много произведений.

Из полифонии играют Баха. Бах является обязательным при обучении в Китае. В советских пособиях тоже есть много произведений Баха, в них собраны не только сочинения русских композиторов, но и композиторов из других стран.

— *А что из сочинений композиторов эпох классицизма и романтизма вы рекомендуете играть детям?*

— Из классицизма – Гайдн, Моцарт, Бетховен, в основном их. Из романтизма – очень много. Чаще всего – Шопен, Лист, Мендельсон (многие играют «Песни без слов», «Рондо-каприччиозо», Второй фортепианный концерт), Шуман, Шуберт. Сейчас многие педагоги дают ученикам произведения Шуберта, особенно экспромты; сонаты Шуберта также многие играют, но меньше, чем Моцарта и Бетховена. Наиболее популярными являются Шопен и Лист. И, конечно, Чайковский. Самые популярные его сочинения: «Времена года», «Думка», Первый фортепианный концерт. Многие играют Рахманинова, импрессионистов Дебюсси, Равеля. Бартока в Китае пока что играют мало, но это уже не романтизм.

— *Как вы относитесь к современной музыке?*

— Вы имеете в виду конец XX и XXI век? У меня нет никакого мнения по этому поводу, потому что среди этой музыки нет ничего признанного и выдающегося. Какого фортепианного композитора, признанного всеми, можно назвать? Хороша обработка Плетневым «Щелкунчика» Чайковского.

— *А если говорить о более раннем времени?*

— Относительно авторитетным русским композитором является Кабалевский. Шёнберг (хотя он относится к первой половине XX века) вызывает дискуссии. Некоторые современные сочинения, которые я слышал (в том числе, китайские, записанные нетрадиционным способом), написаны хорошо, но они не признаны в мире.

— *Проблема игры наизусть: как работать над запоминанием музыкального текста? Уделяете ли Вы этому специальное внимание на уроках?*

— Я не думаю, что этим надо заниматься на уроках специально. У большинства детей, которые с детства учились играть на фортепиано, нет проблем с запоминанием текста. Такие проблемы возникают только у меньшинства людей, лишенных способностей. Если игра наизусть сильно затруднена, ребенку не надо учиться профессионально. Взрослые забывают текст, если они плохо обучены или мало одарены. Такие люди часто встречаются в Китае. Многие из старых педагогов в Китае начали учиться на фортепиано очень поздно, уже когда были в подростковом возрасте. Я поступил в училище Центральной консерватории в 1951 году, когда мне было 12 лет. Во всем классе кроме меня никто не умел играть на фортепиано, другие поступили сюда по вокальной специальности. Бывший декан фортепианного факультета Центральной консерватории Ян Цзюнь в первый раз увидел фортепиано, когда ему было 12 лет.

Сейчас все ученики младшего класса училища играют этюды Шопена, Листа. Некоторые выходят на сцену и из-за волнения забывают текст, это происходит из-за плохой подготовки и способностей.

— *Работа над техникой. Вы говорили, что нужно играть упражнения и этюды Ганона, Черни, Шопена... Что-то хотите добавить?*

— Всё зависит от конкретной ситуации. Ты учишь произведение и одновременно тренируешь пальцы. В сонате Моцарта много гамм, арпеджио, у Бетховена – еще больше. Такие произведения, как первый концерт Чайковского, включают много октавной техники, движения терциями, – всё это тренирует пальцы. Так что исполнение совместимо с упражнением.

— *Русские профессора расходятся во мнениях о том, нужно ли играть гаммы...*

— Россия для меня всегда была загадкой. В прошлом русские педагоги уделяли больше внимания музыке, а не технике, при этом техника у них была потрясающая. У большинства из них очень хорошая техника, и им не нужно специально играть гаммы, – произведениях, которые они исполняют, достаточно материала для тренировки техники.

— *А Вы рекомендуете играть гаммы?*

— Я рекомендую, но обойтись без них тоже можно. Нужно только строго выполнять требования по исполнению гамм в этюдах, сонатах или других произведениях. Этого может быть достаточно. Польза от игры гамм в том, что это самый простой способ правильной постановки рук. Сейчас правильная постановка рук в Китае – большая проблема. После игры гамм вам не придется думать над аппликатурой в этюдах, где есть гаммообразные элементы. Поэтому время на изучение этюда сокращается: вам не нужно разбирать текст на протяжении двух недель.

— *Работа над художественным образом. Какую роль при этом играют ассоциации?*

— Я часто говорю об этом, что нужно «действовать в подходящий момент», по ситуации. Я не могу конкретно сказать, что за образ в произведении, потому что музыка – это абстрактное искусство, она в отличие от живописи, литературы, театра, кино. Музыка бывает программная и непрограммная. Названием композитор обозначает содержание и тему. Когда Вы преподаете, хорошо говорить об образности, но не слишком конкретно.

— *Интересуетесь ли Вы тем, как студенты занимаются дома? Как можно помочь им в самостоятельных занятиях?*

— Насколько серьезно ученики занимаются дома, на уроке сразу слышно. Если задание выполнено плохо, то причины тому могут быть разные: отсутствие времени, отсутствие старания и т. д. Несмотря ни на что учитель должен требовать более прилежного отношения к занятиям на фортепиано. Если ученик не

выполнил свое домашнее задание, учитель должен проанализировать причины и найти способ улучшить качество занятий. Учить нужно даже непослушных и нестарательных учеников.

— *Вы знаете способ это делать? Например: сегодня он учит до этого места, а завтра – до этого.*

— Это зависит от ситуации. Если я задал маленькому ученику невысоких способностей длинную пьесу, то позволю ему сыграть на этой неделе этот кусок, на другой – следующий; маленьким детям задания надо давать конкретнее. А при занятиях со студентами все зависит от конкретных обстоятельств, – студенты высокого уровня могут контролировать себя сами. Время занятий, подготовленность, одаренность у каждого ребенка разные. К этому нужно иметь гибкий подход.

— *Считаете ли Вы проблемой сценическое волнение? Как с ним справляться, что бы Вы посоветовали ученикам?*

— Это сложный вопрос. Оно связано с подготовкой и уровнем профессионального развития ребенка. Чем лучше подготовка, чем выше уровень – тем меньше ученик волнуется на сцене. Даже если волнуется, он не будет играть слишком плохо. Если у ребенка плохая подготовка, слабый уровень, вероятность сценического волнения увеличивается. И даже если он не волнуется, то не сыграет хорошо. Важен и характер, психика человека. Некоторые люди с рождения более спокойные, в другие более нервные. Это связано и с семейным окружением, с различными факторами, влияющими на рост ребенка в детстве. Волнение зависит от нескольких факторов: во-первых, какой он человек – открытый или замкнутый? Имел ли в детстве много контактов с другими людьми или все время сидел дома, был застенчивым и т. д.? А, во-вторых, как я уже говорил, от того, какие способности и профессиональный уровень ученика.

— *Как преодолеть волнение? Больше выходить на сцену?*

— Больше выходить на сцену очень полезно. Если ребенок часто выходит на сцену, то он намного лучше себя чувствует, чем тот, кто выступает время от времени. Но даже профессиональные музыканты, известные исполнители очень

волнуются. Один раз Горовиц так боялся выйти на сцену, что его пришлось вытолкнуть. Хотя, когда он играет, я бы не сказал, что вы можете услышать в его исполнении, как он очень волнуется. Ведь он профессионал высокого уровня и одаренный человек.

Как улучшить качество исполнения ученика, который играет плохо, потому что волнуется? Это сложно сказать. Один из способов уменьшить его волнение — создать ему больше возможностей выхода на сцену. Хотя не у всех есть такая возможность. Учитель может поговорить с учеником перед выступлением, поддержать и утешить, поощрить его, но трудно сказать, насколько этот способ эффективен. Насколько я знаю, в мире нет ни одного на сто процентов эффективного способа, который поможет преодолевать волнение. Все зависит и от того, какая публика, зал, кто выступает вместе с тобой и т. д.

— *Как влияет интеллектуальное развитие студентов на их игру? То, какую музыку они слушают, какие читают книги, какие картины, фильмы смотрят?*

— Я не могу ответить на этот вопрос. Конечно, чтобы стать хорошим профессионалом, человеку нужен какой-то социальный опыт, понимание литературы, живописи. Все это хорошо, этого нельзя отрицать, но я не думаю, что это настолько важно. Иногда теоретики и педагоги пишут в книгах не то, что происходит в реальности. В реальности тебе нужно усердно заниматься на фортепиано. Я считаю, что талантливые одаренные и при этом очень старательные люди играют на фортепиано очень хорошо не потому, что прочитали какие-то книги или посмотрели какие-то картины. Педантичные профессионалы-пианисты, музыкальные теоретики или теоретики литературы и искусства могут утверждать, что это важно. Если у меня лекция или мастер-класс, я тоже мог бы произнести такие трафаретные профессиональные выражения. Конечно, я не скажу: «Вам достаточно только играть на фортепиано!» Мне очень нравится живопись, я видел много картин. Я заставил себя прочитать много книг, но эти книги о войне, по истории и другие. Они помогали мне пополнить знания, но не оказывали прямого воздействия на мою игру на фортепиано. Есть одна важная вещь: нужно больше

читать по теории музыки, это помогает твоему интеллекту, а высокий интеллект полезен для игры на фортепиано. С этой точки зрения читать очень важно.

Еще из несколько слов из моего собственного опыта. Первый педагог по фортепиано очень важен. Но позже, когда мой уровень стал выше, на 9 баллов из 10-ти я полагался не на учителей, а на себя. Педагог что-то подсказывать тебе, открывать окно для тебя, но за окном тебе нужно полагаться на себя, но свой интеллект и одаренность. Не всем это подходит, врожденные и приобретенные способности у каждого человека очень разные. Я не думаю, что, если читать больше литературы, это окажет прямое влияние на игру на фортепиано.

— *В каком возрасте лучше начинать заниматься музыкой и игрой на фортепиано?*

— На это нельзя ответить однозначно. Смотря чем: заниматься вокалом нужно после мутации голоса, но также хорошо петь с детства. Заниматься на фортепиано в общепринятом представлении можно с трех лет.

— *Нужно сразу учиться по нотам?*

— Обычно ребенка сразу нужно учить читать ноты. Но я научился этому только в 8–9 лет. Так учат талантливых учеников, в чем есть польза: это укрепляет память. Ты хочешь, чтобы я сыграл любую сонатину или этюды Черни, – я сыграю по памяти. Вы видели, как я давал мастер-класс ученикам. Я могу показать им все произведения, не все их я играл раньше, но я слышал их много раз и запомнил. На мастер-классах я не пользуюсь нотами, за исключением случаев, когда произведение мало знакомо для меня.

— *Как Вы относитесь к конкурсам для детей и взрослых пианистов?*

— Я не могу дать определенный ответ. У каждого человека своё мнение. Но сейчас слишком много международных конкурсов, – это является фактом. Не так много официальных международных конкурсов для детей. Несколько лет тому назад я поехал в Японию на международный конкурс в Сендае для того, чтобы участвовать в жюри. Один из членов жюри, итальянец сказал мне, что в Италии международных конкурсов больше 170. В Америке еще больше: различные университеты, колледжи организуют свои конкурсы. Сейчас в мире несколько

тысяч конкурсов. Я думаю, что, с одной стороны, это хорошо, потому что у учащихся игре на фортепиано есть больше возможностей проявить себя. Но здесь есть и большая проблема: качество всех международных конкурсов серьезно ухудшается. В 50-х годах прошлого столетия, когда я в первый раз участвовал в конкурсе, всего было около десяти международных конкурсов. Затем появился конкурс Чайковского. (До этого в России фортепианных конкурсов не было.) Некоторые из этих десяти конкурсов не были регулярными, поэтому в результатах конкурсов того времени были заинтересованы все.

Сейчас иначе. Кому сейчас интересно, кто получил первую премию на конкурсе Чайковского? Когда я участвовал на конкурсе Чайковского, жюри объявляло победителей на следующий день. В тот день Московская консерватория переполнена людьми, которые не спали ночью и ждали результата. Ждет ли результатов ночью кто-нибудь сегодня? Разве что семья, родственники и педагоги пианиста. Даже однокурсники не станут ждать. Сейчас существуют некоторые малозначительные конкурсы, которые дают много премий, а другие – хорошие – дают премий очень мало. В прошлом конкурсов, возможно, было слишком мало, а теперь, наоборот, уже слишком много. Но в мире есть три крупных и престижных, признанных в мире конкурса: это конкурсы П. И. Чайковского, Вана Клиберна и Ф. Шопена. Недавно к ним добавился конкурс в Лидсе.

— *А конкурс имени королевы Елизаветы?*

— Престиж конкурса им. королевы Елизаветы в наше время сильно снизился. До возникновения конкурса им. Чайковского этот конкурс, безусловно, считался самым престижным, даже выше, чем конкурс Шопена. Причиной было то, что на конкурсе Шопена есть ограничение в репертуаре: там можно исполнять только сочинения Шопена, а они не самые сложные. После того как возник конкурс Чайковского, престиж конкурса им. королевы Елизаветы постепенно начал падать, сейчас этот конкурс точно не самый представительный в мире. Уровень сложности программы Первого конкурса им. Чайковского превзошел конкурс им. королевы Елизаветы. (Кстати, напомню, что Хрущёв пригласил королеву Елизавету на первый конкурс им. Чайковского.) Конкурс имени М. Лонг и Ж. Тибо был когда-

то хорошим конкурсом, а теперь стал средним по уровню.

В Китае конкурсов еще больше. Но я думаю, в таком большом количестве конкурсов в Китае нет ничего плохого, потому что сейчас очень много детей, которые учатся на фортепиано, а конкурсы дают им больше возможностей выступать на сцене.

Я слышал, что сейчас в международных конкурсах, даже в самых крупных конкурсах скрывается серьёзная подоплека. Я чувствовал это на конкурсах, когда был в жюри: многие хорошие пианисты не прошли в финал, а тех, кому я поставил низкие баллы, наоборот, пропустили. Я уверен в своей объективной оценке. В то время, когда я участвовал в конкурсе Чайковского, такого не было. Была другая эпоха, другие, авторитетные жюри: Э. Гилельс, С. Рихтер, Г. Нейгауз, А. Гольденвейзер, Д. Кабалевский. Личные качества этих великих артистов не позволили бы им делать такие вещи. В прошлом среди членов жюри кроме пианистов могли быть только композиторы, причем композитор должен был иметь непосредственное отношение к фортепиано. Обычно такие композиторы были одновременно пианистами. Например, Кабалевский сначала окончил фортепианный факультет, а потом поступил в факультет композиции. Конечно, он имел право быть членом жюри. А сейчас на конкурсе Клиберна в жюри может сидеть даже музыкальный критик, – поэтому качество жюри совсем другое.

— *Какой Вы рекомендуете режим работы дома: как повседневный и как режим подготовки к конкурсам, экзаменам?*

— Могу сказать одно: чем больше занимаетесь – тем лучше. Это зависит от возраста: дети 4–5 лет, которые обучаются в профессиональном направлении, должны заниматься на фортепиано минимум 1 час в день. Взрослые – чем больше, тем лучше. Конечно, я не говорю, чтобы Вы слишком много занимались, чтобы не делали ничего, кроме игры на фортепиано. Это нехорошо. Например, профессора, которые приехали на Шанхайский фестиваль, после прилета сразу же отправились заниматься в классе и занимались с утра до вечера. Они прерывали занятия только для того, чтобы поесть, больше ничего другого не делали. Я не понимаю это: ведь у них такой высокий уровень, неужели нужно так усердно заниматься, чтобы выйти

на сцену сыграть хорошо?

— *Как Вы относитесь к звукозаписи (я имею в виду запись на Ваших уроках, прослушивание разных записей и т. д.)? Как Вы рекомендуете слушать студентам записи?*

— Я согласен, что нужно слушать побольше других пианистов. И не обязательно записи тех произведений, какие Вы играете. В мире нет ни одного универсального пианиста. У каждого – даже у мастеров – имеются свои особенности, свои плюсы и минусы. Я предлагаю студентам слушать побольше дисков, ходить на концерты и впитывать впечатления со всех сторон. Не надо почитать только одного человека, вы не сможете стать им. Не надо говорить, что, мне нравятся пианисты только такого типа, и слушать только их. Что касается слушать собственных записей, то, конечно, хорошо, если Вы можете послушать свои записи и понять, что Вам стоит улучшить. Хотя не у каждого есть такая возможность – записывающее устройство, студия звукозаписи.

— *Вы разрешаете студентам во время урока записывать?*

— Разрешаю, я не боюсь.

— *Сегодня я послушала мастер-класс одного иностранного профессора, он говорил, что не рекомендует ученикам до начала работы над новым произведением слушать чужую запись. Он говорил также, что сначала Вы должны составить собственное мнение, а потом можно слушать.*

— Я думаю, что это неправильно. Иностранцы иногда очень категоричны. Это зависит от ситуации: некоторые ученики еще не самостоятельны, и, если до начала работы над произведением послушают его записи, то будут им слепо подражать. Таким людям не следует слушать. Большинству же учеников можно слушать, в этом нет проблемы. Бывает по-разному.

— *Записи каких исполнителей Вы рекомендуете?*

— Их слишком много. Продвинутому студенту, если он готовится к международному конкурсу высокого уровня, сначала нужно послушать таких мастеров, как Горовиц, Рубинштейн, Микеланджели, Рахманинов, Рихтер, Гилельс... Это зависит от того, что ты играешь. Сейчас уделяют серьезное внимание

акустическому ощущению пространства и резонанса. Большинство считает, что у современных пианистов старшего поколения развитая точная техника, но в целом темперамент, дух и музыкальный уровень не такие, как у мастеров прошлого. Все критикуют Кисина за то, что он играет не так хорошо, как раньше, ему «не хватает ауры». Сейчас многие играют четко и точно, как компьютер. Стандарт восприятия музыки стал ниже, чем раньше, стало много искусства наподобие «фаст-фуда».

Уровень аудитории также значительно снизился: в России по-моему все в порядке, но все же не так, как раньше. Раньше русская аудитория, казалось, вся состояла из профессиональных слушателей. Послушав твоё исполнение, любой мог обсуждать с тобой исполнения других пианистов, которых он слушал. Сейчас в основном такого высокого уровня у публики концертов нет. Америка тоже не годится. Там существует пресса, коммерческая пропаганда, – кого она хорошо пропагандирует, за тем и следует толпа, думая, что он самый лучший. А за кулисами бизнес, – и деньги пахнут. Плохо, когда целью искусства становится коммерция.

— *Большое спасибо Вам за интервью!*

Интервью с Чжао Пинго

ноября 2018 г., г. Пекин)

— *Расскажите о начале Вашего пути как пианиста и музыканта. Какую роль в нем сыграли русские педагоги и русская музыка?*

— Когда я учился в Ленинграде, мой учебный режим на каждый день был в основном так: общежитие - консерватория, консерватория - общежитие, кроме того, я часто ходил на концерты, посещал музеи. Ректором Ленинградской консерватории был Серебряков. Он сам пианист и часто выступал. Я с ним лично не занимался, а учился у Кравченко. Она дважды приезжала в Китай, проводила прослушивание, отбирала учеников в её класс. К счастью, она выбрала меня в её класс дважды. В то время ученики, которые учились в её классе, были: Лю Шикунь, Инь Ченцзун, Гу Шэнин, Чжоу Гуанжэнь и так далее. Её ученица Гу Шэньин получила первую премию на международном конкурсе в Женеве. Отношения

между Китаем и Россией были относительно близки в течение достаточно долгого времени. Начиная с 1950-х годов СССР отправили специалистов в Китай по специальности фортепиано, композиции, вокала, теории, оркестровые инструменты. В то время в музыкальном обществе считалось событием. Я считаю, что в этом плане Россия играла очень важную роль во всей истории развития китайской фортепианной школы. Центральная консерватория Пекина была создана в 1951 году, она была объединена из трех местных консерваторий. Я и моя жена, Лин Юань были первыми выпускниками фортепианного факультета, поэтому нас считали легендой. Я учился играть на фортепиано в обычной средней школе. Когда я поступил в Центральную консерваторию, тогда было большим событием. Мой педагог сразу стал выдающейся фигурой. Ее зовут Ма Чанхуй, педагог Пекинской средней школы № 5. Я выбрал из моего репертуара два произведения для поступления в консерваторию: сонатину Бетховена и этюд Черни Op.849 № 24, такого уровня нет в настоящее время. В то время среди поступающих на фортепианный факультет было очень мало мальчиков. Преподаватели дали такую оценку обо мне: «У этого мальчика хорошее музыкальное чувство». Из всей страны семь студентов были приняты в консерваторию, включая меня, тогда мне было 15 лет. После поступления моим педагогом по фортепиано стала жена Ма Сычуна, ее звали Ван Мули. Спустя почти год я был переведен к декану фортепианного факультета, профессора И Кайдзи. После года учебы с ним я был выбран на выступление в Пекине, я играл рондо Вебера, так что мои успехи в то время были очень заметны в фортепианном отделении. В начале 1955-го года приехала группа советских специалистов. В это время консерватория только что была создана, невозможно было говорить о какой-либо системе обучения или о чем-то подобном. В то время ученики, поступившие в консерваторию не проходили строгую базовую подготовку, поэтому уровень фортепианного факультета был невысок, общая проблема студентов фортепианного факультета в то время заключалась в том, что звук, издававший на фортепиано был относительно жестким. У нас сложилось впечатление, что в фортепианном факультете есть две школы: школа “arm” и школа “finger”. В старой школе преподавание состояло в том, чтобы были активные

пальцы, высоко поднимать их и опускать с силой, это школа называется “finger”. Позже некоторые люди почувствовали, что звук у этой школы некрасивый. Поэтому появилась школа “arm”, у этой школы одновременно нужно использовать пальцы с рукой, сыграть одну гамму и нужно повернуть и крутить руку. Эти школы были несерьезными. Таким образом, у студентов фортепианного факультета были в основном жесткие звуки.

Для советских специалистов создали хорошие условия. Фортепианный факультет специально для них приготовили класс для занятия с двумя роялями “Блютнер”. Когда советские специалисты приходили на занятия, было много слушателей в классе и еще назначили несколько учеников делать запись во время уроков, чтобы потом публиковать. Поэтому ученики, отобранные советскими специалистами, каждый урок для них как выступление. Татулян дал оценку китайским студентам: “Я чувствовал, что китайские студенты, играющие на фортепиано, не умеют со звуком работать, у них относительно жесткие звуки.” Уроки Татуляна в Китае были особенно поразительными: он был малоразговорчивым, на уроке все показывал, все были ошеломлены его чудесным звуком. Советские специалисты сильно отличались от китайских педагогов тем, что китайские педагоги не показывали на уроках. Его сольными концертами тоже были впечатлены. В одном из своих сольных концертах он сыграл четвертую сонату Скрябина, какой божественный звук! Татулян мало говорил о теоретических вещах и методах, но метод, который он использовал, оказывал большое влияние на всех. Кроме Татуляна, педагогом по скрипке был С.М. Микитянский, по вокале - Кудрина. Во время летних каникул китайцы попросили советских специалистов поехать с ними погулять в гору Тайшань, тогда работали мастера по альбинизму: усаживали советских специалистов на кресло и поднимали их на гору. Советское правительство узнали об этом, очень сильно рассердились: «Вы, советские специалисты, отправились в Китай, чтобы получить удовольствие и ездить на голове китайцев!». Их отправили на Родину после этого случая. Позже пригласили вторую группу, Кравченко была там. Она ученица Оборина, а Оборин – лауреат первой премии на конкурсе Шопена. Кравченко продолжала особенности

преподавания Оборина. В сравнении с Татуляном у нее другой метод преподавания. Кравченко с первого урока говорила о содержании произведения и об особенностях композитора, этот метод оказал сильное влияние на китайских педагогов, китайские педагоги раньше не говорили об этом на уроках. Татулян мало говорил об этих вещах. После занятий у Кравченко все получили не только знания по игре на фортепиано, но также узнали о содержании и об особенностях композитора произведения, поэтому влияние на китайских студентов в то время было довольно большим. В то время, когда преподавал Татулян, некоторые его ученики были назначены фортепианным факультетом. Когда Кравченко пришла, то она специально проводила прослушивание и отбирала учеников. Если ученики хотели учиться у Кравченко, сначала нужно пройти прослушивание, сыграть одно произведение. Я тогда прошел прослушивание. В конце она еще оценивала учеников. Кравченко в дополнение к преподаванию тоже давала сольные концерты: она сыграла как минимум два концерта в консерватории. Она также сотрудничала с китайским дирижером, Ли Делуном, исполнила второй концерт Рахманинова. Кравченко также открыла семинар для педагогов. Учителя, которых не было возможности быть выбранным в качестве ее учеников, она нерегулярно проводила уроки с этими учителями. Так что, если педагог фортепианного факультета хочет пойти к ней на урок, у него должен быть репертуар под рукой. Так медленно складывалась привычка: преподаватели тоже стали заниматься на фортепиано. Кравченко показала всем пример: она не только умела показывать, но и умела говорить – это ее главная особенность.

— *Уроки с педагогами проходили один на один?*

— Да, только официальные ее ученики имели уроки каждую неделю. А у педагогов нет. Когда я учился в Ленинграде, ассистент Кравченко сказал мне, что быть учителем нелегко, сказал и нужно сделать, например, этот фрагмент сочинения похож на голубое небо, и нужно показать на рояле ученику, что это место действительно похоже на голубое небо – это одна из особенностей русской методики. Позже педагоги фортепианного факультета поняли метод применения: руку нужно освободить, кончик пальца не так высоко поднимать, звук стал лучше,

чем раньше. Но обнаружена новая проблема: вес руки опущен, рука освобождена, но почему пальцы не бегают? Если ты не будешь обращать внимания, пальцы все равно будут напряжены. Позже я расширил этот метод обучения: нашел пять способов игры на фортепиано. Эти пять способов используются для того, чтобы можно сочетать друг другу во время исполнения, все они имеют общий фундамент – свободные руки, естественный вес и приятный звук. Иметь этих пяти способов появился большой прогресс у учеников. Нынешнее преподавание на фортепианном факультете достигло больших успехов, все исследовали этот метод обучения. Позже я посетил Одесскую консерваторию. Ректор был очень добр ко мне. Он сказал следующее: «В настоящее время существует китайская фортепианная школа. Это потому, что многие учителя уделяют особое внимание обучению кончиками пальцев, при этом рука свободная». Позже я подумал о его словах: он скорее всего имел в виду, что мы придаем большое значение базовым навыкам. У многих студентов пальцы хорошо бегают и имеют великолепную технику. Часть того, что он сказал, была правильной, но не все. В настоящее время у учеников активно бегают пальцы, и они умеют использовать руки, поэтому у китайских учеников появился хороший звук – я думаю, что это нынешняя китайская фортепианная школа.

— *Существует ли разница между китайской фортепианной школой и фортепианной школой Японии и Кореи?*

— Да, китайская фортепианная школа – все больше и больше внимания уделяют методике, если метод правильный, пальцевая техника повысится. Если ты работаешь только над пальцами, твои пальцы играют четко как машина, но они напряжены, и звук некрасивый. Позже, в китайской фортепианной школе были изменены следующие вещи: звук и беглость. В настоящее время ученики со всего мира не только обращают внимание на базовые навыки, но и на звук, и на пальцевую технику. Таким образом, общая ситуация в настоящее время мастерство заметно улучшается. Тем не менее, есть некоторые различия в звуке, что связано с его национальными особенностями: например, японцы не столь вдохновляющие, как Китай, но и нет такой глубокой культуры. Я думаю, что это

связано с позже более совершенным фортепианным методом и более развитыми культурными достижениями. Китайские ученики уделяют больше внимания культурным достижениям. Поэтому, когда они играют произведение, они понимают, что за содержание музыки, знают как выразить, иногда вложены свое чувство и понимание к музыке, и музыка становится трогательной. Мой ученик Ланг Ланг занял первое место на юношеском конкурсе имени Чайковского. После того, как он занял первое место, жюри дали мне мнение об его исполнении: во-первых, хорошая базовая подготовка, во-вторых, звук хороший, в-третьих, играет трогательно. Позже, я пояснял ученикам свою мысль: вначале игра должна быть техничной, нужно иметь хорошую базовую подготовку. Но в итоге я прошу учеников исполнить произведение с пониманием, выразить музыку через свое чувство – именно такая музыка может тронуть людей. Прогресс моих учеников очевиден.

Быть педагогом непросто, нужно быть артистом, который выращивает артистов, ваши знания должны быть более усовершенствованным, более всесторонними, чем учеников. Наконец, вы должны позволить ученикам постепенно следовать за вами, то, что вы чувствуете в музыке, должны через учеников передать своим исполнением. Возможно, это мой более важный опыт за последние годы. Скоро опубликуется моя книга. Главный смысл этой книги – чтобы вырастить артиста, вы сами должны быть артистом. Эта книга называется «Врата Мастера». Если Вы хотите приблизиться к мастеру, вы должны войти в эту дверь и шаг за шагом приблизиться к нему. Если опубликуется эта книга, я подарю ее тебе. Я обобщил свой опыт преподавания в течение многих лет в этой книге.

— *Как вы относитесь к конкурсам?*

— На конкурс влияют жюри, их личная симпатия. Мне нравятся такие жюри: ему нравится произведение исполнителя, ему сам исполнитель, при этом не заменяет своими личными взглядами об игре исполнителя. Некоторым нравятся техничные пианисты, некоторым драматическим, жюри оказывают большое влияние.

— *Как влияет интеллектуальное развитие студентов на их игру? То,*

какую музыку они слушают, какие читают книги, какие картины, фильмы смотрят?

— На меня оказал влияние наш педагог по литературе в консерватории. Он дал нам листок с названиями 100 книг классической литературы. Он предложил нам прочитать эти книги. В этих книгах много писателей, которые мне нравятся: французский писатель Гюго, некоторые произведения британских и русских писателей. Позже я предложил своим ученикам, чтобы они читали такие книги, потому что я чувствую, что если нет воспитания в этой сфере, то ваша музыка будет пустой, неинтересной. Когда я был молодым, я ездил в Эрмитаж раз в неделю, сейчас я рекомендую ученикам больше ходить на выставку. Я воспользуюсь этими вещами, чтобы повлиять на моих учеников, чтобы они расширили свое видение, познакомились с самыми лучшими произведениями в мире, все это очень полезно для их совершенствования.

— *Как Вы относитесь к звукозаписи (я имею в виду запись на Ваших уроках, прослушивание разных записей и т. д.)? Как Вы рекомендуете слушать студентам записи?*

— Условно говоря, если ученик не может ничего запомнить, вы можете позволить ему записывать. А если он может запомнить, я не позволю ему записывать, пусть запомнит, что было на уроке, я думаю, что это лучше, чем записывать.

Если студент неталантливый, вы можете позволить ему прослушать записи пианистов перед разбором нового произведения. Если у него возникнет какая-либо идея, слушать запись не повлияет на него.

— *Как нужно готовиться к конкурсам? Много ли нужно заниматься ежедневно? Как нужно готовиться психологически?*

— Нужно усердно заниматься. Если у него есть время и возможность, то нужно больше заниматься.

— *Сколько часов?*

— Обычно пять шесть часов. Конечно, некоторые люди еще больше, но не превращать в механику. Вы должны дать ему немного свободу. Кроме занятия

на фортепиано, у него должно быть личное чувство. Я люблю таких исполнителей, у кого есть свои особенности исполнения.

— *Спасибо вам большое, профессор Чжао!*

Интервью с Инь Ченцзуном (18 декабря 2018 г., г. Чжухай)

— *Расскажите о начале Вашего пути как пианиста и музыканта. Какую роль в нем сыграли русские педагоги и русская музыка?*

— Я прошел этот путь не совсем так, как другие пианисты. Родился я на острове Гуланьюй во время войны. Гуланьюй известен как «колыбель фортепиано», но научиться играть профессионально там возможности нет. Я слышал много западной музыки с детства, особенно в церкви. Гуланьюй – Амойская международная колония, где расположены тринадцать консульств. На острове Гуланьюй много церквей, там много иностранных миссионеров. Я вырос в церкви: песни, которые я слушал и пел в детстве, – гимны, рождественские песни, – я помню и смогу напеть до сих пор. Вот в такой обстановке я начал заниматься музыкой. Читать ноты меня научила жена пастора. В возрасте девяти лет я сыграл свой первый сольный концерт. В программе были сочинения Шуберта (я люблю Шуберта с детства), вальсы Шопена и мои собственные обработки военно-патриотических песен народно-освободительной войны. В 1950 году только закончилась война, я много слушал песни, посвященные ей: «Небо народно-освобожденной армии», «Единство – это сила», «Марш народно-освободительной армии» и так далее. После этого концерта мне стало ясно, что я должен идти по этому пути.

— *Когда Вы начали заниматься на фортепиано?*

— По-настоящему я начал заниматься на фортепиано в 7 лет, позанимался непрофессионально. Если хочешь стать профессиональным пианистом, нужно уезжать из Гуланьюй и поступать в Центральную консерваторию или в Шанхайскую консерваторию. Шанхай находится недалеко от острова Гуланьюй, и все советовали мне ехать туда. В то время еще была война, поэтому я шел пешком

5 дней, а потом на грузовике добрался до Шанхая. Готовясь к поступлению, я по ошибке получил лист с условиями приема для студентов Шанхайской консерватории, а не училища. В результате я подготовил программу для вступительного экзамена консерватории. Когда я приехал и увидел условия приема в училище, оказалось, что поступить туда очень легко. Я сдал экзамен и получил первое место по сумме набранных баллов, а потом вернулся домой. В то время я играл этюды Черни оп. 299, двухголосные инвенции Баха, а на экзамене – «Патетическую» сонату Бетховена, которую учил по записям грампластинок.

— *Был ли у Вас педагог?*

— Не было. Я играл все по слуху. В те времена встретить подростка, в 12 лет играющего эти сочинения, было очень сложно, почти невозможно. В год моего поступления, 1954-й, в училище при Шанхайской консерватории поступали около 2000 человек. Взяли около 20 человек. Из тех, кого взяли, насколько я помню, только пять человек умели играть на фортепиано, а все остальные прошли отбор на основании пения и музыкального слуха. В первый год обучения к нам приехал советский специалист Дмитрий Серов, который был ассистентом Оборина. Серов позже преподавал в Саратовской консерватории, а его дед был знаменитый художник Валентин Серов... Я знал Дмитрия Серова и позднее, в последние годы его жизни, когда он уже не играл на фортепиано. В то время он часто ездил в Париж, где руководил выставками своего деда. Русские живут недолго: Серов скончался в возрасте 66 лет, а Татулян прожил всего 58 лет...

Когда я поступил в училище, то сначала учился у Ма Энсунь. Примерно через месяц-два Дмитрий Серов приехал и выбрал себе учеников. Из консерватории выбрал двух, а из училища одного – меня. Я уже говорил Вам, что играл тогда этюды Черни оп. 299, а он сразу задал мне этюды Шопена, при этом каждый урок был как мастер-класс, очень волнительно! В то время ему было всего около 30 лет. Он был очень молод. Приезжали люди со всей страны, чтобы послушать его занятия. Каждый урок класс был переполнен народом. В то время я занимался очень усердно. Первые два года я занимался у Серова, а потом он допустил небольшую ошибку и вернулся домой.

Позже приехал Арам Татулян, он был советским специалистом Центральной консерватории в Пекине. Он выбирал учеников, дал два места и для студентов Шанхайской консерватории. Многие музыканты из Центральной консерватории, такие как Чжоу Гуанжэнь, Лю Шикунь, раньше учились в Шанхае. Татулян специально приехал в Шанхай, чтобы послушать и отобрать учеников. После отбора из сотни людей осталось только три ученика: Гу Шэнин, Ли Минцзян и я. Но он мог взять только два ученика. Он попросил нас троих выучить этюд Шопена, который мы раньше не играли, и прийти к нему на урок через неделю. Позже я слышал от переводчика, что он не мог принять решение, даже когда сел на поезд обратно в Пекин. И в конце концов он выбрал Гу Шэнин и меня. Таким образом я перешел в Центральную консерваторию. Учеба там была еще более напряженной. Я был самый младший среди учеников Центральной консерватории (самый старший – Чжоу Гуанжэнь). У меня была слабая техническая подготовка, поэтому Татулян задал мне много этюдов Черни Op. 740. Каждый этюд я должен был играть в трех тональностях, то есть должен был его транспонировать. В то время, особенно в выходные дни, я занимался по десяти часов в сутки, иногда приходилось и больше. По будням я учил общеобразовательные предметы. В этот период Татулян дал мне хорошую техническую подготовку. Его отправили обратно домой из-за случая седана. После того, как Татулян уехал, я вернулся в Шанхай.

Через полгода приехала Татьяна Кравченко. Между Татуляном и Кравченко я учился еще у одного советского педагога. Ее звали Корнелия Ивановна Арзаманова. Она училась у Фейнберга, а потом преподавала в училище имени Гнесиных. Ее муж, Федор Арзаманов, был композитор.

— *Ли Миндо тоже учился у нее.*

— Да, мы учились вместе, он был старше меня на несколько классов. В то время двое из ее учеников имели какое-то отношение к борьбе против правых. Она не стала продолжать занятия с ними. Оставался только Ли Миндо, поэтому она стала набирать новых учеников. Я вернулся в Шанхай, она взяла в свой класс меня и еще двух девушек. Арзаманова предложила мне жить с ней во время зимних каникул, готовила мне еду и занималась со мной. В то время был Великий

китайский голод. Она жила поблизости нынешнего отеля Хэншань. Я часто звонил Ли Миндо и приглашал его прийти есть с нами.

— *Вы сейчас в контакте с профессором Ли Миндо? У меня очень хорошие отношения с ним.*

— Да, я встречался с ним в июне. Это ты обнаружила его письмо?

— *Я!*

— В то время он не хотел учиться в России и вернулся в Китай.

— *Почему?*

— Ему не нравилось учиться у Зака. Он вернулся в Китай, где продолжил заниматься у Гу Шэнин. В то время ему было очень тяжело учиться в Москве, для подготовки к конкурсу имени Чайковского из Китая отправили троих: я и Чжао Пинго в Ленинградскую консерваторию, Ли Мин-до – в Московскую. Меня отправили не только подготовиться к конкурсу, но и учиться в консерватории официально как иностранного студента. Вначале меня отправили в Одесскую консерваторию, где я занимался у Могилевского. Я проучился там около полутора месяцев, а потом меня потом перевели в Ленинградскую консерваторию, потому что Кравченко пошла в Министерство культуры и сказала им, что я ее ученик. Ли Миндо чувствовал, что он не подходит для конкурса имени Чайковского, поэтому он вернулся в Китай, чтобы подготовиться к конкурсу Шопена. В конце концов, когда он готовился к конкурсу имени Энеску, уже собирались его увести, но началась культурная революция, поэтому у него не было возможностей участвовать на конкурсе. Он сыграл на отборе в Пекине очень хорошо.

Ли Миндо научился играть на фортепиано еще позже, чем я. Когда мы с ним учились у Ма Энсунь, я был в первом классе училища младшей ступени, а он – в первом классе старшей ступени. Ма Энсунь ему говорила: «Ай-яй-яй! Ли Миндо, ты учишься в первом классе старшей ступени, а всё еще играешь ор. 849 Черни!». *(Смеется.)* Но он очень музыкальный.

В то время в конкурсе имени Чайковского не участвовали два человека: один был он, а другой – Лин Яоцзи. Позже Лин Яоцзи продолжил учиться в Московской консерватории; он выбрал педагогический путь, этот путь тоже верный. Ли Миндо

вернулся в Китай, и когда я узнал об этом, я был очень зол на него. (*Смеется.*)

Арзаманова занималась со мной и помогала мне подготовиться к конкурсу имени Энеску, а затем Кравченко приехала в Шанхай, отобрала меня и отвезла в Центральную консерваторию, которая сначала находилась в Тяньцзине, а затем в Пекине. Арзаманова очень расстроилась из-за этого. Я поменял педагога и сменил программу для конкурса, поэтому мой первый конкурс завершился неудачей. Метод преподавания Кравченко был мне близок. Наше взаимодействие как педагога и ученика строилось на понимании. Я с детства был человеком, который имел много музыкальных идей, то есть, когда звучала музыка, я фантазировал, придумывал и вспоминал много историй, рассказов. Ты знаешь, что Кравченко тоже училась на фортепиано не с детства. Она закончила училище по специальности «скрипка» и поменяла скрипку на фортепиано, поступая в консерваторию. Позднее она стала довольно хорошей пианисткой, солисткой Московской филармонии. Когда она показывала на уроках, хотя она играла фальшиво, но ее игра была наполнена музыкой. Она на уроке рассказывала много историй. Когда я играл «Думку» в первом классе младшей ступени училища, у меня в голове возникало много картин, я ведь смотрел много русских фильмов. Кравченко обращала внимание на такие вещи.

В то время я готовился к конкурсу, играл прелюдию Чжу Цзяньэра. Кравченко могла сочинить слова к каждой фразе, и это мне очень понравилось. Она хорошо разбиралась в русской музыке, ее преподавание было традиционное русским. Это была школа Игумнова, – она была первой ученицей Оборина, ученика Игумнова. Я каждый месяц ездил на поезде из Ленинграда в Москву с Кравченко на урок к Оборину, но чаще других слушал меня Мильштейн. Я был на уроке и у Нейгауза, он любил заниматься со мной.

Я до сих пор использую в преподавании книгу Нейгауза «Искусство игры на фортепиано», особенно ее первую главу «Художественный образ музыкального произведения». Кравченко тоже высоко ценила эту книгу. Те, кто преподают по китайской методике, часто ставят телегу впереди лошади. Педагог на уроке сразу же говорит о мастерстве и различных технических средствах, но о том, что

выражает музыка, ты ничего не узнаешь. Поэтому в наше время появляется много детей с отличной техникой, но с недостаточной выразительностью в музыке. Когда я стал ходить на уроки Нейгауза, вначале я не совсем понимал его, – он разговаривал на уроке обо всем, его знания были как «океан обширный и небо бесконечное». Однажды он приехал в Ленинград давать мне мастер-класс и попросил меня встретить его. Я пошел в гостиницу в 8 часов утра, смотрю, он уже выпил половину бутылки водки. (*Смеется*). Он любил выпить, пил уже рано утром, не говоря о вечере. В том мастер-классе приняли участие я и еще один студент Бергман; он играл «Крейслериану» Шумана, а я си минорную сонату Листа. Сначала мастер-класс проходил в шестом классе, – это небольшой класс, где преподавал педагог Григория Соколова Моисей Хальвин. Потом стало собираться все больше народу, тех, кто хотел слушать, пришли люди с других факультетов, и мы перешли в пятый класс, класс Н. И. Голубовской, – этот класс был намного больше, чем шестой. Через полчаса людей становилось еще больше, и в конце концов нас перевели в Малый зал. Нейгауз на уроке рассказывал обо всем, о философии, Гёте и т. д.

— *Он показывал на мастер-классе?*

— Нет, не показывал, в это время он был уже стар. Ты знаешь, что у него были очень маленькие руки? Я слушал две его записи: одна из них – ля минорное рондо Моцарта, которое он играл очень хорошо, очень красивым звуком. И еще я слышал первые две пьесы из «Крейслерианы» Шумана, другие пьесы не смог найти. Я был особенно впечатлен этими двумя записями.

Что касается си минорной сонаты Листа, позже я постепенно понял, что эта – его автобиографическое сочинение, краткое изложение его жизни, где много философии и размышлений о жизни. Мне повезло, что учился у этих профессоров старшего поколения. В то время я мог каждую неделю видеть Шостаковича. Я мог встретиться с ним в коридоре каждое утро, ведь он был председателем жюри конкурса имени Чайковского, награждал лауреатов. Я видел и Кабалевского...

В консерватории было несколько преподавателей, которые мне очень помогли. Одной из них была мой педагог по камерному ансамблю Фондаминская

Фелиция Исааковна, мне она казалась старушкой, она очень сильно курила. Она очень хорошо разбиралась в музыке, особенно в классических вещах. Мы много играли в ее классе: были сыграны все скрипичные сонаты Бетховена, некоторые сонаты мы читали с листа. В ее классе также было вольнослушателей. Мы играли трио, квартеты, все ансамбли создавались из студентов консерватории или из оркестрантов оперного театра. На выпускном экзамене я играл фортепианный квартет Брамса.

Другой преподаватель, Софья Борисовна Вакман, вела у меня концертмейстерское мастерство. Она была жена дирижера оперного театра Эдуарда Грикурова. Она очень много знала о вокальной литературе: я сыграл в ее классе чуть ли не все романсы Чайковского и Рахманинова, а также много Грига, Листа и так далее. Мне кажется, в то время произведения Шуберта были не очень популярны в России, но она многому мне научила, в настоящее время такого педагога не найти.

В то время я многому научился благодаря общению. Почти каждый день слушал оперы и смотрел балеты в Кировском оперном театре, я также ходил на различные спектакли.

— *Каких пианистов Вы слушали?*

— В то время, конечно, Гилельса и Рихтера. Мы могли посещать репетиции Мравинского, но нужно было, чтобы он это не заметил. Для этого мы садились подальше, иначе, если бы заметил, он бы нас выгнал. Я думаю, что в период учебы я зложил крепкий фундамент, получил всестороннее знание о русской школе и о фортепиано.

Вначале я учился гармонии с другими студентами, а потом педагог освободил меня от этих занятий и стал со мной заниматься сочинением. Это была женщина, к сожалению, я забыл как ее звали. Я также учился дирижированию у мужа Вакман, Эдуарда Грикурова. Если бы я имел возможность не возвращаться в Китай, на четвертом-пятом курсах я бы занимался дирижированием и композицией.

За три года обучения в Ленинграде я сдал все предметы фортепианного факультета. Вернувшись в Китай, я посоветовал преподавателям консерваторий

Китай начать вести предмет «История фортепиано», но никто не мог преподавать его. Этот предмет в Ленинграде преподавала одна старушка, изумительно она преподавала!

Как же ее звали? Я опять не могу вспомнить имя. В то время я готовился к конкурсу имени Чайковского и мне разрешили не ходить на уроки политики (мне приходилось спорить с ними о политике, а я не хотел тратить время на это). У меня не осталось никаких впечатлений от лекций по истории музыки, но я был особенно впечатлен историей фортепиано. Пожилая женщина – преподаватель на уроке рассказывала о разных эпохах, от Барокко до современности, могла сесть за инструмент и сразу начать играть...

На экзамене тебе могли задать такой вопрос: «Как начинается вторая часть произведения?» или «Какой первый звук вступления «Евгения Онегина»? Ты помнишь, какой? (*Смеется.*)

— *Не помню.*

— Первая нота – это звук контрабаса пиццикато. (*Показывает жестом и поет начало вступления к «Евгению Онегину».*) Но этот звук никогда не слышен в оркестре.

Еще есть один экзамен – чтение с листа, которое должен сдавать каждый студент фортепианного факультета. Педагог дает тебе ноты, две страницы. Ты идешь в коридор и готовишь в течение часа, а затем приходишь и играешь. Если ты выучил, тебе поставят 5+. (*Смеется.*) Я на первом курсе действительно выучил. А позже сдавать уже не приходилось.

Каждый раз после возвращения из Москвы с Кравченко, мы подводили итог. Сейчас ученики часто берут уроки то у одного педагога, то у другого, мнения у педагогов не сходятся... Это называется «пришил себе заплатки». Но я в конце обо всем советовался с Кравченко и таким образом, не «пришивал себе заплатки».

— *По каким учебным пособиям Вы начинали учиться музыке? Есть ли среди них русские? Используете ли Вы русские пособия сейчас при занятиях с учениками? Если «да», то какие именно?*

— Я думаю, что нужно учить студентов в соответствии с их способностями. Я сам начинал заниматься на фортепиано непрофессионально, и у каждого педагога учился тому, чего мне не хватало в данный момент. Техника каждого пианиста несовершенна, есть свои плюсы и минусы. В музыке тоже самое, пианист не может быть разносторонним, но он должен иметь свои особенности. Поэтому я часто говорю, когда ты играешь на конкурсах или экзаменах, ты всегда должен показываться свои хорошие стороны. Но если ты не развиваешь то, что тебе не хватает, то в конечном итоге деформируешься, и твое развитие не будет всесторонним. Я часто говорю своим ученикам, особенно талантливым студентам: всегда нужно приготовить два набора произведений, один набор – тот, которым ты хорошо владеешь, другой – тот, которым ты владеешь очень плохо, но ты обязательно должен изучать. Если ты не будешь изучать то, что дается тебе трудно, произведения, которые получаются легко, тоже не будут становиться у тебя лучше. В конце концов, у каждого свой путь: у Гленна Гульда – Бах, Горовиц также имеет свои особенности; среди того, что он играет, есть много произведений, которые не все признают. А Альфред Брендель после сорока лет вернулся к Моцарту, Шуберту, Бетховену, записал все альбомы, хотя, когда он был молодым, играл много произведений Листа.

Когда я учился в России, я обнаружил, что русские педагоги придавали большое значение трем композиторам: Бетховену, Шопену и Листу. На Западе по-другому, там думают, что Бах и Моцарт важнее всего. Я же полностью согласен с книгой Левина, по словам которого «у пианиста есть две Библии: ХТК Баха – это Ветхий Завет, а этюды Шопена – это Новый Завет». Я думаю, что его слова вполне оправданны. Сейчас я готовлю своих учеников по этому принципу. Не надо спешить играть произведения Равеля и других композиторов. Этюды Шопена – школа великого мастерства.

— *Во сколько лет ученик может из играть?*

— В возрасте 13–15 лет нужно решать технические проблемы, чем старше становишься, тем это сложнее. В Шопене много разных технических приемов, например, второй этюд – хроматическая гамма, восемнадцатый этюд –

этюд на терции и т. д. Каждый этюд имеет очень яркий музыкальный образ, поэтому у тебя должен быть для него особый способ игры. Легко играть каждый этюд отдельно, но если играть подряд, то сложнее: через каждые две минуты нужно переключиться на иной технический прием и образ. А полифонические произведения в ХТК Баха помогают развивать слух. Кроме того, музыка Баха очень глубокая и очень человечная. Но, конечно, Моцарт тоже очень важен.

Ты знаешь Вирсаладзе? Ее бабушка воспитала известных пианистов, таких как Башкиров, Власенко. Я участвовал в двух конкурсах вместе с ней. Она моложе меня. Я получил первое место на конкурсе в Вене, где она получила второе место; получил второе место на конкурсе имени Чайковского, а она – третье. Я думаю, что она самая лучшая из русских пианисток. Конечно, сейчас Соколов несопоставим ни с кем. Когда он еще преподавал, то ставил оценки на экзаменах очень странно: когда другие ставили высокие оценки, он ставил низкие, когда другие ставили низкие, он, наоборот, высокие. Он немного странный, но играет потрясающе! И технически, и музыкально, что бы он ни играл, от барокко до современных произведений, – он всесторонний пианист. Он развил русскую школу на высочайшем уровне, сконцентрировал в себе все преимущества Гилельса Рихтера и Софроницкого. Игра Софроницкого на концертах была нестабильной. Кравченко каждый раз ходила слушать его, но он играл плохо, поэтому у нее не было хорошего впечатления от Софроницкого. Я не смог застать его, потому что тот год, когда я приехал в Ленинград, 1961-й, был последний год его жизни, он уже не выступал нигде. Но я слушал много его записей: он играл потрясающе!

Я до сих пор восхищаюсь записями трех пианистов. Первый из них – Софроницкий, его записи Шумана, Скрябина, Шуберта-Листа. Второй – Микеланджели, он записал два концерта, которые только что вышли в то время: Первый концерт Равеля и четвертый концерт Рахманинова; его прикосновение к клавишам отличается от русских, – рояль звучит по- другому. Третий пианист – Гленн Гульд, мне нравятся его записи 1960-х годов, когда он выступал в России, исполнял инвенции Баха и т.д. Среди пианистов, которых слушал вживую – Рихтер и Гилельс.

— *Что вы думаете о Клиберне?*

— В 1958 году все считали его богом, москвичи говорили, что пришел Иисус. На церемонии открытия конкурса имени Чайковского 1962 года он выступал уже не так хорошо, как в 1958 году. Такого типа пианисты, как он, играют от сердца, но рано или поздно их сердце остывает. Позже, в Америке за год Клиберн выступил с Первым концертом Чайковского и Третьим концертом Рахманинова 500 раз. При таком количестве выступлений уже не будет ощущения свежести.

Оборин говорил о Клиберне: «В естественной эмоциональной игре ощущается теплота, но, чтобы понять произведение, понять его форму, недостаточна одна эмоциональность, нужно иметь еще мышление мастера и метод исполнительства, т.е. мастерство, Клиберн играет сонату Листа с большим увлечением, но эту сонату нельзя так играть».

— *Играет очень романтично? Что имел в виду Оборин?*

— Да, очень романтично. Не потому ли Клиберн так быстро исчез со сцены? Позже он пригласил Кондрашина и Московский Филармонический оркестр выступить в Карнеги-холле Нью-Йорка. Мы все пошли на его концерт. В первом отделении он играл концерт Чайковского, свой конек, но во втором отделении побоялся выйти сыграть третий концерт Рахманинова.

— *В чем была причина?*

— Он испугался. Он очень музыкальный, но техника несовершенна. А после конкурса его превозносили до небес. Никто не мог заменить ему его педагога и маму, которые умерли. А он должен был еще продолжать учиться. (Мы все учимся до сих пор.) При таких обстоятельствах он не мог долго продержаться; капитализм, деловое общество совсем выжали его. Я думаю, что Клиберн – это жертва. Когда я приехал в Америку, я заново начал учиться.

— *Вы искали педагога?*

— Я учился у многих педагогов, слушал записи, записывал себя, посещал музеи... Я прошел несколько этапов, я полностью изучил русскую фортепианную школу, понял ее недостатки. В то время я занимался игрой на фортепиано у жены Александра Боровского. (Тогда Боровский уже умер.) По ее словам, «в репертуаре

пианиста должен быть Дебюсси. Если ты овладел музыкой композиторов импрессионизма, потом можно вернуться к Шопену, и ты заметишь, что твое звучание, тембр, всё в целом будет звучать по- другому». Я целые 4–5 лет изучал Дебюсси, а затем записал на диск его 24 прелюдии. Во время изучения Дебюсси я посещал почти все выставки Моне. Я видел одну из самых удивительных выставок в Нью-Йорке, картины Моне средиземноморского периода. После того, как я вошел на выставку, мне дали наушники с музыкой Дебюсси, – каждая картина сопровождалась новым его произведением. Они очень хорошо сочетались с живописью.

В России, когда я учился, я мало играл композиторов позднего романтизма: Брамса, Шумана, Шуберта. В Америке стал играть много произведений Шуберта. Примерно через десять лет по приезде в США я понял: многие люди приезжают в Америку, но вскоре они уже никому не нужны. Многие люди говорили мне: «Эй, тебе только нужно играть “Желтую реку”, этого достаточно». Я сказал: «Нет, чтобы хорошо играть “Желтую реку”, я должен играть много других вещей, мне нужно играть Баха, играть Моцарта, Листа, Шопена».

— *Какие впечатления остались у Вас от участия в конкурсе Чайковского?*

— Поскольку на первом конкурсе Клиберн получил блистательную победу, золотая медаль была отобрана Соединенными Штатами Америки, ко второму конкурсу в Советском Союзе готовились серьезно. Из всех союзных республик отбирали участников, проходивших сначала Всероссийский конкурс, затем Всесоюзный конкурс. В конце было отобрано двенадцать участников. Было назначено несколько человек: Ашкенази, Башкиров, который недавно выиграл конкурс имени Маргариты Лонг и Тибо. Но Башкиров отказался участвовать на конкурсе имени Чайковского, возможно из-за того, что иногда нервничал. Он на десять лет старше меня, я много с ним общался в это время. Тогда из молодых пианистов он мне больше всех нравился, многие произведения из его концертов позже вошли в мой репертуар, например, Фантазия C-dur Шумана, Соната f-moll Брамса.

По-моему, на Втором конкурсе Чайковского участвовали четыре человека из

Ленинградской консерватории, в том числе и я, другие – из Московской консерватории. Все участники конкурса уже были победителями различных конкурсов, была очень большая конкуренция! Америка отправила больше участников, чем Россия. На первом туре я играл очень хорошо, в программе были *cis-moll*'ная прелюдия и фуга Баха, *C-dur*'ная соната Моцарта К 330, четыре этюда (Этюд *op.10* № 2 Шопена, *cis-moll*, *op. 42* № 5 Скрябина, *e-moll*, *op. 33* Рахманинова, *f-moll* Листа) и «Думка» Чайковского. В первом туре я играл последним, мое исполнение вызвало восторг и бурю эмоций. Педагоги консерваторий говорили обо мне: «Может быть, еще один Клиберн появится». После второго тура мне и Ашкенази хотели присудить первое место. О нас уже сняли фильм: Ашкенази играл первую половину концерта Чайковского, а я продолжил с каденции. Сьюзин Старр и Джон Огдон были сняты позже, нас же сняли во втором туре. На третьем туре я играл в последний день. Все сидели и ждали результата с 10 часов вечера до 2 часов ночи, в конце объявили тот результат, который назначили в Кремле. По словам моего педагога, в то время между Китаем и Советским Союзом были плохие отношения, отношения с Америкой и Западными странами тоже ухудшилось. Люди говорили, что моя вторая премия – уже хорошо. В истории конкурса имени Чайковского китайцы не имели более высокой премии, чем вторая.

— *Какую роль в Вашей жизни сыграло участие в конкурсах? Как Вы относитесь к конкурсам для детей и для молодых пианистов? Как по Вашему мнению влияют ли они на стиль их игры?*

— В то время было только 5–6 конкурсов. Из этих конкурсов, особенным национальным конкурсом был конкурс имени Шопена. В то время его считали фортепианной Олимпиадой. Другой – конкурс имени Королевы Елизаветы в Бельгии. Он считался престижным, но сейчас его уровень упал. В наше время важными и ценными считаются четыре конкурса: Лидс, Клиберн, Чайковский, Шопен. Остальные конкурсы, я думаю, бесполезные, не существует столько гениев, сколько первых премий они раздают. Ты даже не представляешь, сколько сейчас в мире фортепианных конкурсов, более 1000, может быть, 2000... Лидс, Клиберн – эти два конкурса позволяют вам играть свободную программу, не очень

ограничивает репертуаром, в течение 50 минут Вы можете играть любое произведение.

— *Что вы думаете о детских конкурсах?*

— Детские конкурсы, особенно в Китае – это бизнес, учителя зарабатывают на них деньги.

— *А такие конкурсы как юношеские конкурсы имени Чайковского, Шопена?*

— Я организовал юношеский конкурс имени Чайковского, который проводился в Китае в 2002 году, потому что в то время я также был членом их ассоциации. Почти 20 лет этот конкурс был значим. Раньше на конкурсы больше влияли политические факторы, а позже их сменили экономические. Когда китайско-советские отношения испортились, мы на 20 лет были исключены из списка участников конкурса Чайковского. Меня приглашали в жюри какого-то конкурса в 1990-х годах, но я отказался, потому что каждый раз расхожусь с оценками других членов жюри. Мое имя не звучало в России с 1960-х годов. Я выступал в Большом зале Московской консерватории им. П. И. Чайковского в 1999 году, когда отмечали 50-летие основания Китая.

— *Я была, я слушала вас.*

— Ты помнишь, под моим именем на афише что было написано?

— *Нет, я была еще очень маленькой.*

— Лауреат первой премии юношеского конкурса имени Чайковского, меня приняли за Ланг Ланг! (Смеется.)

— *Существуют ли сегодня разные национальные школы фортепианной игры? Если «да», то как бы Вы охарактеризовали русскую, американскую и как – китайскую? В чем заключаются их сходства и различия? Менялось ли Ваше мнение по этому поводу на протяжении жизни?*

— Нет настоящей китайской школы, потому что иметь школу, сначала должны иметь сочинения, они очень важны. Русская школа очень важна, потому что она русским композиторам принадлежит много сочинений – Чайковскому, Рахманинову и так далее. Иностранцы практически не могут играть их лучше

русских, они это не чувствуют. В Германии есть немецкая школа, немецкий пианист Кемпф. Недавно я слушал на концерте австрийского пианиста Бухбиндера. Впервые видел, как он сам играет и дирижирует пять концертов Бетховена, очень хорошо играл! На конкурсе Клиберна он не получил премию, а только специальный приз: у него типичная немецкая школа. Китайских произведений очень мало, даже слишком мало, и сейчас китайцы не воспринимаются всерьез, их не ценят. В консерватории нет китайских учебных пособий.

— *Есть ли в Америке фортепианная школа?*

— На самом деле в Америке нет школы. Американская школа — это русская школа и немецкая школа, которые дерутся между собой. Русская школа — Левин, а Серкин — немецкая школа. В Америке нет композиторов. В наше время (1950-е годы) мы смотрели на нее свысока. Америка — страна без культурных традиций.

— *И сейчас?*

— В настоящее время культура Америки на самом деле является культурой негров. Они покупают хороших артистов и ученых за деньги. Они сами не выращивают таланты, хотя сейчас я вижу, что многие люди знают только Америку.

— Я вижу, что многие китайские пианисты едут туда учиться. Они смогут зарабатывать деньги после окончания учебных заведений, но на самом деле там нечему учиться. 80% иностранных студентов в Америке — китайцы.

— Я отправил более десяти учеников в Кёртис, а в Джульярд еще больше. Эти ученики после поступления вернулись заниматься ко мне, их педагоги не преподают. Таких педагогов как в России, нет в Америке.

— Как Вы считаете, существуют ли особенности исполнения, характерные именно для пианистов из Азии (например, Вьетнама, Китая, Кореи, Японии). Если они существуют, то в чем они заключаются?

— Трудно сказать. Сейчас только говорят: «О, еще один победитель международного конкурса!» Сейчас многие композиторы пишут произведения на международном языке, без китайских корней. А у России глубокие корни. Такие

композиторы, как Стравинский, Прокофьев поехали в Америку, не могли развиваться, уехали в Париж, но они продолжали сочинять в русском духе, все еще наследовали русский стиль. Начиная с Глинки, отца русской музыки, появляется отличие русской музыки от западноевропейской и итальянских опер, постепенно появилась «Могучая кучка», а потом Чайковский, Рахманинов, Скрябин и т. д.

Появились сочинения, а потом и такие пианисты, как Игумнов, Нейгауз, Фейнберг и Гольденвейзер. Если бы не было русской музыки, то русской фортепианной школы не было бы. Была бы немецкая школа, которая появилась раньше, чем русская. Во Франции также имеется своя школа, потому что в ней есть композиторы: Равель, Дебюсси, а задолго до них – Рамо. Есть и итальянская школа, но это небольшое русло.

В Азии нет школы?

— Нет. Сейчас нужно создать китайскую национальную школу, ответственность велика, и путь далек, мы должны делать это постепенно. В то время уровень композиторов был у нас очень низкий; мы же не композиторы, а пианисты. Главная задача для создания школы – иметь китайских композиторов, иметь китайский корень, китайскую музыку. Самые ценные вещи содержатся в китайских операх и танцевальной музыке, но сейчас никто не собирается этим заниматься.

— *В наше время существует проблема: при высоком техническом уровне пианистов их исполнение иногда маловыразительно, музыкальная выразительность как бы подавляется техникой (техника выходит на первый план). Почему так происходит? Что нужно делать педагогу, чтобы воспитать в ученике музыканта?*

— Я упоминал об этом в начале нашего интервью. Кроме этого, в настоящее время все китайские ученики являются единственными детьми в семье: все они хотят быть Ланг Лангом. Многие из них сами не хотят учиться на фортепиано. Я вернулся из Америки в Китай в 1990-ых годах. Тогда я увидел по телевизору шестилетнюю пианистку, корреспондент спросил ее: «Тебе нравится заниматься на пианино?» Она ответила: «Я ненавижу заниматься!» (*Смеется.*)

Девочка продолжила: «Я возвращаюсь домой, и мама каждый день заставляет меня заниматься!» Другая причина заключается в том, что ребенок не знает в жизни настоящих трудностей. Мы пережили войну в детстве. Все успехи мы получили благодаря собственной борьбе. А сейчас за ребенком ухаживают шесть родственников, бабушки и дедушки оберегают его.

— *Нет жизненного опыта, в игре нет смысла?*

— Да, он не знает, что выражать. Исполнение пианиста должно иметь свои особенности, чем больше опыта, тем сильнее производимое им впечатление. Опыт и техника, если объединить их, появится индивидуальность в исполнении. Сердце исполнителя открыто на сцене, сразу видно – ты добрый или злой. Когда-то Ашкенази сказал корреспонденту: «Не берите у меня интервью, послушаете мое исполнение и поймете мой внутренний мир». Хорошо, на сегодня хватит.

— *Большое спасибо, профессор Инь!*

Интервью с Ни Хунцин

(26 и 31 июля 2019 г., г. Москва)

— *Расскажите о начале Вашего пути как пианиста и музыканта. Где и у кого Вы начали учиться в Китае? Я читала в Вашем личном деле, в архиве Московской консерватории, что Ваш отец был музыкантом. Он занимался с Вами?*

— Моя семья не имеет никакого отношения к музыке. Мой отец раньше был архитектором-чертежником в Шанхае. Он любитель игры на хуцине, аккомпаниатор известного китайского актёра пекинской оперы, Мэй Ланьфан. Мой отец был самоучкой, Мэй был его поклонником, отец каждый день бесплатно аккомпанировал для него. Из-за Мэй он ушёл с одной работы. Мы все троем жили в однокомнатной квартире, примерно 14 квадратных метров, трудно было с доходами, не говори о пианино, нет места ставить, нет условия купить. По соседству жил один студент-вокалист Шанхайской специальной музыкальной школы (нынешняя Шанхайская консерватория). Он арендовал пианино. Мне было очень любопытно, мой отец подумал, что мне очень понравилось пианино и пошел к нему с просьбой взять меня на урок. Он с радостью принял меня, так как мои

деньги за обучение помогли ему оплатить за аренду пианино. Позже, он уже не смог меня учить, я делала очень быстрый прогресс. На первом уроке он уже учил меня читать ноты: до ре ми фа соль... Через несколько уроков он учил меня играть гамму. Я каждый день приходила к нему домой и занималась один час, а потом проходил урок.

— *Тогда вам было сколько лет?*

— Я ходила на первый класс начальной школы, мне было 6 лет. За три года обучения я еще не закончила пособие Байера. Однажды, папа привел меня к отцу известной пианистки Яо Шичжень (姚世真), педагогу вокального факультета Шанхайской консерватории, чтобы он меня послушал. Он очень удивился, что я целые три года еще занимаюсь Байером, посоветовал моему отцу о замене педагога. Мой отец был очень строгим человеком, я очень боялась его, но в данной ситуации он не ругал меня. Я до сих пор помню мой диалог с ним. Отец: “Как педагог с тобой занимается?” Я ответила: “мы занимаемся, поворачиваюсь, он уже заснул...” (Смеется). Потом я перешла к педагогу, Чэн Инчжэнь, которая работала в средней общеобразовательной школе, она училась у Бориса Матвеевича Лазарева. В то время моя бабушка купила мне пианино б/у, положили у нее. Она была очень богатой, жила в 3-х этажном доме. Расстояние от моего дома до нее примерно 15 минут пешком. После занятий в школе я сначала ходила к бабушке домой заниматься на фортепиано, мой отец приходил навещать бабушку, после ужина привел меня домой. Тогда я делала очень быстрый прогресс, после Байера я уже играла вальс Дюрана №1 соч.83 (показывает на рояле). Мне было 10 лет, я записала его на радио. Через некоторое время меня познакомили с русским педагогом Штейном. Я очень благодарна этим двум педагогом.

— *Они учили вас играть гаммы?*

— Мой первый педагог учил меня играть. Я тогда каждый день так занималась: начинала с Байером, от начала до конца сыграла пьесу, потом занималась гаммой (тоже за один раз прохожу), а затем читала с листа, мой папа оставил много нот у меня, различные детские пьесы, вокальные произведения... Я

до сих пор еще помню и могу играть эти пьесы (показывает на рояле). Видно, что мне нравилась музыка, это от природы. Я написала свои воспоминания в статье о том, что я очень благодарна моему первому педагогу, он учил меня сольфеджио. Он требовал от меня во время игры петь изнутри и обязательно нужно заниматься гаммой и арпеджио. Несмотря на то, что он почти меня ничего не научил, но эти вещи, о котором говорил были очень важны. Тогда в Шанхае была популярна такая методика преподавания: играть с зажатым запястьем. Но мой педагог меня не учил так, потому что он сам даже не знал. Я не училась в средней школе, после окончания начальной школы я сразу поступила в консерваторию. У Штейна я проучилась недолго, очень дорого стоило его занятие. В стране тогда была инфляция, может быть утром его урок стоил 200 рублей, а вечером уже 250. Но если поступишь в специальную музыкальную школу (Шанхайскую консерваторию), то бесплатное обучение, даже за еду не надо платить. Только в столовой очень плохо кормили: не было овощей, только кушали соевые бобы с соевым соусом, поэтому у меня было плохое здоровье. Мой отец хорошо знаком с итальянским дирижером Арриго Фoa, позже его депортировали из страны. Он и директор Шанхайской специальной школы разрешили мне поступить в консерваторию после окончания начальной школы. Меня вначале хотели отдать в школу Юниоры. Что такое школа Юниоры? В то время партия Гоминьдан хотела основать оркестр из мальчиков. Эти мальчики как и я, родились в 1935 году. Они все из простой семьи, многие из них сироты, все имели музыкальную способность. Этот класс находился не в Шанхае, а в городе Чанчжоу. Потом выяснилось, что там нет специальности фортепиано, только есть духовые и струнные инструменты, даже нет педагога по фортепиано. Еще один вопрос – в этом оркестре одни мальчики. Не знаю как отец договорился с директором, директор допустил меня поступать в консерваторию без диплома среднего образования. Он сказал следующее: “Тебе сейчас 12 лет, но скажи всем, что тебе уже 13 -14 лет, и ты уже поступила в среднюю школу, только не закончила ее.” Меня приняли в консерваторию как вундеркинд. Другие студенты были старше меня на 10 лет, все называли меня “чертенком”. Со мной вместе поступили еще двое ребят, которые

старше меня на 1-2 года. Одна из них, дочка известного китайского скрипача, Тан Шучжэна (он был первым китайским музыкантом, который вошел в Шанхайский муниципальный симфонический оркестр) – Тан Луси. Другая студентка, дочка директора Шанхайского музыкального издательства, Ван Цзиин. Они не закончили среднюю школу, проучив там один-два года и сразу поступили в консерваторию. Я была самой маленькой в классе. Если честно, я даже не закончила начальную школу. После третьего класса родители решили пригласить частного педагога для меня, он преподавал китайский язык, английский и математику.

— *Вы сказали, что ваша семья необеспеченная, откуда деньги на частного педагога?*

— Мой отец преподавал хуцин, у него были частные ученики.

— *Вы сколько времени занимались у Штейна?*

— Очень короткий срок, примерно один год. С детства я была очень уверенная в себе, меня все хвалили.

— *Когда вы поступили в консерваторию, кто был вашим педагогом?*

— Моим первым педагогом была Ли Цуйчжэнь. Мой отец считал, что ее метод обучения неверным. Она так преподает: в первом такте первой части первой сонаты Бетховена она очень долго добивалась от меня качество, чтобы я сыграла так же как и она. Потом я перешла к немецкому педагогу, еврейского происхождения, Henry Magolinsky. Тогда я практически не занималась на фортепиано, была лентяйкой. Я стала хуже играть, мне дал педагог “К Элизе” Бетховена. Мне надоело играть это произведение. На первом курсе я осталась на второй год, потому что получила неудовлетворительную оценку по общеобразовательным предметам. Педагог по специальности Ли Цуйчжэнь тоже пожаловалась на меня. Директор позвал меня и отца в офис, очень сильно поругал меня, сказал, что если еще один раз так повторится, то меня отчислит. Дал мне еще один шанс. После этого случая я стала усердно заниматься. В моей статье “Жизнь черно-белых клавишей” все написано. Это событие играло важную роль в моей жизни. До этого меня все время хвалили, звали вундеркиндом... Я поступила в консерваторию в 1947 году, в 1949 году Шанхай был освобожден. С 1948 – 1949

год шла война, мы практически не занимались в это время, был беспорядок. Хэ Лутинг стал новым директором школы. Тогда мы были очень бедны, голодали. Рядом со школой продавался арахис, у меня не было денег купить. Жена Хэ Лутина, Цзян Жуйчжи дала мне 500 юаней (сейчас примерно 5 центов), чтобы я купила себе поесть. Она меня очень любила. Школа находилась за городом, у меня даже не было денег, чтобы вернуться домой. Мой отец не смог зарабатывать в это время, я понимала, что нашей семье нелегко, старалась не возвращаться домой. У меня не было денег платить за еду в школе, мои товарищи делили свои еды со мной. Пианино для занятия нужно было из своего дома привозить в школу, но цена за перевозки слишком дорога, мои родители не смогли заплатить, у меня не было своего инструмента в школе. Мне пришлось вставать очень рано, чтобы заниматься на чужих инструментах. Каждое утро звонил будильник в школе, я уже в классе занималась. Другие еще только что встали, чистили зубы, а я за это время уже позанималась немного. Я занималась еще во время обеда. Пока другие медленно кушали, я занималась. Я еще училась у 4, тогда я была ее лучшей ученицей, она меня очень любила. У нас было групповое занятие, на каждом уроке меня Чжоу просила показывать ученикам как надо играть, я почувствовала: что ученики меня ненавидели, завидовали мне. Как я это заметила? Перед каждым уроком ученики занимались, я не могла заниматься, нет инструмента, особенно зимой, в Шанхае очень холодно, пальцы не шевелились. Они думали, что я сделаю посмешище, но на уроке я все равно играла лучше всех, они сердились на меня. Сначала мы частным образом у нее занимались, потом директор Хэ Лутинг пригласил ее преподавать в Шанхайскую консерваторию.

— *Какие предметы, кроме специальности фортепиано, Вы изучали в Шанхайской консерватории?*

— Я забыла, в статье “Жизнь черно-белой клавиши немного написано об этом, ты пойді почитай.

— *Хорошо. Каким был Ваш репертуар в начале учебы?*

— Байер, Черни оп.599, Бургмюллер, самое полезное – чтение с листа.

— *Каким был Ваш репертуар в консерватории в Китае, до отъезда в*

Москву?

— До Москвы я училась в Шанхайской консерватории до 18 лет. Тогда еще была земельная реформа. Я еще работала (социальная работа) в школе для безработных, после освобождения в стране появились много безработных. Мы в каникулярное время помогали правительству, приходили туда, учили их петь различные песни... После того, как начала учиться у Чжоу, я поняла, что есть метод занятия на фортепиано. На первых уроках Чжоу учила нас использование веса при игре на фортепиано. У других учеников зажималась рука при опускании на клавише, а у меня не было плохих привычек. Лучше бы не учились играть на фортепиано, чем иметь плохого педагога. На уроках у Чжоу обязательно нужно было играть гаммы, она требовала ровность, четкость и красивый звук. Я у нее играла все этюды Черни, Ор.299, инвенции, партиту, английскую сюиту Баха, рондо «Ярость по поводу потерянного гроша» ор. 129 Бетховена. Знаешь, как она преподавала? «Выучи 15 двухголосных инвенций Баха и принеси мне на следующей неделе.» – говорила она. Я очень усердно занималась, другие не смогли этого сделать, я сделала. Я выучила 15 инвенций за неделю. «А сейчас трехголосную инвенцию.» ... С тех пор для меня занятие на фортепиано важнее всего в жизни. У нее я училась всего год с лишним, она уехала участвовать во всемирный фестиваль молодежи и дружбы, оставив мне новое произведение – третий концерт Бетховена для фортепиано с оркестром. После нее я немного позанималась у У Или. Один-два урока мы позанимались у нее, но ее методика преподавания не подходила для нас, и она психологически была незрелым человеком. А Чжоу, несмотря на свой возраст, (она старше меня всего на 7 лет) была спокойным рассудительным человеком, выглядела как педагог. Она не ругала нас, а предъявляла высокие требования к ученикам, не как Ли Цуйчжэнь, «одержать мгновенный успех», а постепенно, по ступенькам. Henry Magolinsky был нетребовательным педагогом. Чжоу была очень строгой, она – прирожденный учитель. Я написала несколько статей для неё. Чжоу была переломной точкой в моем формировании музыканта-исполнителя и педагога. Потом я попала в класс Ады Бронштейн, у меня был переходной экзамен по специальности от третьего

курса к четвёртому. Этот экзамен был решающим экзаменом, если провалишь, то пойдешь искать работу или перейдешь в другой факультет. На этом экзамене три студента играли третий концерт Бетховена: Чжу Яфен (педагог Ланг Ланга) и Лин Ялин (сейчас проживает в Америке). После моего исполнения в зале слышала аплодисменты. Я испугалась, ускользнула через окно. Когда я стала педагогом, преподавала Четвертый концерт Бетховена, я уже знала насколько важна роль аккомпаниатора, как нужно помогать солиста во время исполнения... Бронштейн помог мне во время исполнения третьего концерта, я сыграла лучше всех. После этого события я полюбила Бронштейн.

— *Какие произведения вы проходили?*

— У профессора Чжоу я в основном проходила Баха и Черни, техническая подготовка и метод игры на фортепиано. Я у нее проходила третью часть ля мажорной сонаты Шуберта, на экзамене получила самый высокий бал.

— *Как Вы попали на учебу в Москву? Этому предшествовал какой-то конкурс?*

— Меня выбрало руководство консерватории, кроме меня еще были вокалистка, виолончелистка и композитор: Лю Чжуан (刘庄, композиция), Лин Инжун (林应荣, виолончель), Сюй И (徐宜, вокал). Из Тяньцзиня: Ду Минсинь (杜鸣心), он был пианистом, потом поменял на специальность композицию), Ван Чжулин (王竹林, композиция)... Всего 6 человек были выбраны из Центральной и Шанхайской консерваторий. Потом нужно было сдать ЕГЭ. После ЕГЭ мы поехали вместе в Тяньцзинь, в Центральную консерваторию, там сдавали экзамен по специальности, сольфеджио, гармонию (письменный, устный экзамены), мы еще писали статью. На экзамене по специальности я играла Первый концерт Шумана (первая часть), “Полет шмеля” Римского-Корсакова. Председателем комиссии был директор Центральной консерватории Ма Сыцун. После моего исполнения, кто-то из комиссии сказал, что у меня маленькие руки, Ма говорил мне, чтобы я показала всем свои руки. Один педагог из комиссии сказал: “Пусть сыграет октавную гамму.” Я сыграла, хотя раньше никогда не

упражнялась. Меня пропустили.

— *Ваши впечатления от учебы в Московской консерватории в классе Владислава Михайловича Эпштейна? Он принадлежал к школе Игумнова-Оборина, был их ассистентом. Вы это чувствовали по его преподаванию?*

— Почувствовала. У меня был очень плохой русский язык. Сложно было понимать на уроках.

— *Вы учили русский язык до приезда в России?*

— Да, 7 месяцев в отделе подготовки к обучению в СССР. Эпштейном – совсем другая фортепианная школа. Я помню на первых уроках он учил меня использование веса руки, “весовую игру”, он давал мне пробовать различные произведения. Например: пьеса Чайковского (показывает на рояле) нужен такой звук и слушать гармонию, а в сонате Скарлатти (показывает на рояле) используется пальцевая игра, но руки должны быть свободными, чистый звук. Он давал еще мне “Масленицу” Чайковского, пьесу Рахманинова, Английскую сюиту Баха. Он хотел, чтобы я играла Баха с чувством. Я в Москве впервые услышала Глен Гульда. В сарабанде Эпштейн хотел, чтобы я нашла чувство печали, я очень долго думала, т.к. в моей жизни не было печального события и в конце концов додумала, сейчас мне очень грустно, потому что не могу найти чувство печали (смеется).

— *У Бронштейн вы сколько времени занимались?*

— Не помню, по-моему 2 семестра. Я у нее играла этюд терции Крамера, “Тройка” Чайковского, остальные не помню. Я была непослушной ученицей, в Китае тогда была ксенофобия, мы относились к иностранцам с ненавистью. Она скоро уехала из Китая, иностранцы не могут долго оставаться в Китае.

— *Общались ли Вы с самим Обориным?*

— Нет. Но я помню Евгения Малинина, он приезжал в Китай на гастроли. Играл ми минорный Музыкальный момент Рахманинова (показывает на рояле). Его исполнение изменило мой взгляд к исполнению на фортепиано и слушанию музыки. Я раньше слушала это произведение, для меня оно показалось сложным, много октав, нужны большие руки, силы, не мой репертуар. Он играл на открытой площади, после его исполнения мне захотелось выпрыгнуть на сцену, совсем

потеряла контроль над собой. Мы решили написать Малинину письмо. В письме написано, что мы хотим поехать к нему учиться, мы хотим играть так же как и он... Чжоу Гуанжэнь помогла нам, перевела на английском, французском, немецком языках. Во время его очередного концерта мы подарили ему цветы с письмами. Нас заметили и очень сильно поругали, без разрешения Министерства иностранных дел нельзя было так делать, мы совершили отступничество. Руководство объяснили им, что мы только хотели учиться, не совершили ничего плохого против государства. Малинин тогда был молодым, очень красивым, с розовыми щеками и голубыми глазами. После моего отъезда в СССР, директора Хэ Лутина очень сильно поругали, “Она совершили такой поступок, вы еще разрешили ей уехать учиться за границу...” Я до сих пор очень извиняюсь перед ним. Директор Хэ ко мне очень хорошо относился, я ему нравилась. Я давала концерт после возвращения в Китай, директор Хэ говорил: “Других пианистов я не слушаю, я только слушаю концерт Ни Хунцзин”.

И вот, Музыкальный момент Рахманинова вошел в мой репертуар. Я в 1990 году еще раз приезжала в Москву. До приезда Малинин был в Пекине, лечился от болезни псориаза. Мне профессор Чжоу сказала, что он приехал, а я говорю по-русски, могла бы помочь с переводом. Я с радостью согласилась. При встрече с ним я напомнила эту историю и сказала, что благодаря ему это произведение вошло в мой репертуар. Малинин ответил мне: “Сейчас я не могу играть это произведение, уже забыл.” (Смеется) Я ему (по-русски говорит): “Вы заработали себе отдых!” Он: “Я каждый день зарабатываю себе отдых!” (смеется). Я: “Мы все влюблены в вас...” Когда я поступила в Московскую консерваторию, он был еще аспирантом Г. Г. Нейгауза, его игра уже не так привлекательна, как было.

— *Посещали ли Вы занятия других профессоров Московской консерватории, например, Нейгауза? Или, может, Фейнберга? Гольденвейзера?*

— Да, слушала. На экзамене для поступления консерваторию меня слушал Яков Флиер, я играла концерт Шумана, он аккомпанировал мне. Он отправил меня в класс Эйнштейна. Я слушала уроки Нейгауза, Фейнберга. Нейгауз был человеком с очень активным мышлением, глубокими знаниями, он не очень

хорошо играет, но очень хорошо показывает на уроке. А Фейнберг, человек мудрый. Я не видела, как он показывал на уроке, но помню до сих пор его слова: «Заниматься на фортепиано без головы – это как молиться в церкви, но не творить добрые дела». Еще помню: «Перед выходом на сцену не думай о деталях. Один раз меня [Фейнберга] спрашивали перед выходом на сцену об аппликатуре, я сам стал путаться». Такой случай и был у меня. Один раз перед выступлением, моя ученица задала мне один вопрос: «Профессор Ни, что делать, если забудете текст на сцене?» Что за вопрос! Хочется ее поругать!

— *Какие в целом впечатления у Вас от учебы в Московской консерватории? Может быть, впечатления от теоретических предметов?*

— Когда я училась в Московской консерватории я очень много выступала, при этом днем нужно ходить на уроки: История музыки, русский язык (в неделю 10 часов) ... Вечером концерт, в моем постоянном репертуаре – Музыкальный момент Рахманинова, экосез Шопена...

— *Вы тогда сколько часов занимались?*

— Это нужно смотреть на время. Я помню на ГОС нужно было подготовить программу на 120 минут. Я помню я играла 2 концерт Рахманинова, 31-ую сонату Бетховена, произведение Баха, не помню какое, рапсодию Листа №12, еще одно китайское произведение, Чжу Цзян Ер написал, 18 минутное произведение. Тогда я занималась по 10 часов в день. Я очень благодарна диспетчеру, Наталье Алексеевне. Она очень хорошо относилась к китайским студентам.

Оставил у меня глубокое впечатление педагог по истории зарубежной музыки. Этот педагог может сыграть любое произведение: симфонию, оперу... У него очень хорошая память. Это единственный урок, на котором я получила оценку 4. Еще один урок, который не забуду никогда – Фортепианное искусство. На экзамене мне задали дополнительный вопрос: «Какова характеристика “Прогулки” из “Картинки выставки” Мусоргского?» Я: «Была использована тема народной музыки.» «Еще?» ... «Вы не заметили ход на кварту.» (Показывает на рояле) Я сразу покраснела, чуть не заплакала, очень боялась, что поставит незачет. Он поставил

зачет и сказал: “Теперь вы уже запомнили.” Я очень благодарна этому педагогу. Его слова запомнились на всю жизнь, его зовут Николай Николаевич, человек с джентльменским поведением. Высокий рост, одевался прилично, в костюме...Я закончила консерваторию с отличием. Кроме сольных выступлений я еще много аккомпанировала...

— *Как сложилась Ваша профессиональная жизнь после возвращения в Китай? Где Вы работали?*

— Ты написала все правильно. Когда я еще училась в Московской консерватории, ректор Центральной консерватории, Чжао Фен со своей командой приезжали сюда в командировку. У меня был неплохой разговорный русский язык, помогала им в переводах. Он сказал мне, чтобы я после окончания учебы поехала работать в Центральной консерватории Пекина. Я приехала в Китае в плохое время: были испорчены Российско- китайские отношения, движение «Четырех чисток» ... В начале я еще выступала, ректор Чжао дал мне возможность выступать на концертах.

— *Какие пособия Вы используете? (если преподаете) Я увидела, Вы издавали свое пособие?*

— Переиздано 4 раза (показывает мне).

— *Вы когда начали учить сочинение?*

— Я не училась. Я только учила Полифонию. После Культурной революции требовалось пользоваться китайскими пособиями. Все стали писать, и я тоже. Консультировалась у Лю Чжуан и Ян Лу.

— *Ваше пособие написано для профессиональных музыкантов?*

— Да.

— *Для каких классов?*

— Разные, есть легкие пьесы, есть посложнее.

— *Вы еще снимали на видео методику обучения пособий Томпсона?*

— Я занималась массовой работой. Нужно зарабатывать и “прославиться”. Я еще снимала видео для экзаменов любителей на фортепиано (9,10 уровни) Я еще читала лекции на радио, в университетах: “Как исполнять Шопена, Бетховена,

современных композиторов, китайских сочинений...” Длительность каждой лекции примерно 40 минут или час.

— *Чем Вы сейчас занимаетесь? Преподаете или пишете?*

— Я сейчас ничем не занимаюсь, сижу дома. За эти два года я занимаюсь дистанционным обучением, читаю лекции об своих сочинениях.

— *Что из русской музыки есть в Вашем репертуаре? И что из русской музыки есть репертуаре Ваших учеников?*

— Я не использую русскую пособию. В Китае обучаются в соответствии со своими способностями. Обязательно нужно учить Баха, например его сюиты, Бетховена (32 вариации), сонаты Моцарта не так популярны. Из русских сочинений: «Соловей» Алябьева [в транскрипции Листа], «Жаворонок» Глинки (в транскрипции Балакирева).

В этом году был в Гуанчжоу был фестиваль фортепианного сочинения, меня пригласили. Я там читала лекцию о своих сочинениях.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

Кравченко Т. П. Как вести урок фортепиано // Журнал Центральной консерватории. – 1989. – № 4. – С. 53-56.

(塔·彼·克拉芙琴柯.如何上好钢琴课[J].中央音乐学院学报,1989,4:53 - 56.)

Преподаватели фортепиано обучают музыке и исполнительским навыкам на всех этапах музыкального образования, но иногда они все же игнорируют роль содержания, художественного замысла и образа. Они не обращают внимания на главное в своей повседневной работе и сводят все проблемы к узкому смыслу.

Нейгауз всегда гордо называет себя учителем музыки. Здесь есть глубокий смысл. Необходимо преподавать музыку, следует знакомить учащихся с прекрасным и уникальным миром музыки, чтобы они могли полностью понять значение, язык и методы [исполнения] музыки.

Основная задача преподавателя фортепиано – научить учеников [тому, как] стать настоящими музыкантами, чтобы они обладали всеми качествами для этого высокого звания, и в то же время овладели [профессиональными] навыками и могли дарить слушателям музыку.

В исполнительском искусстве, в характере исполнителя, люди больше всего ценят индивидуальность и неповторимое отношение человека к произведению искусства. Поэтому на протяжении всего учебного процесса ученики должны развивать свою музыкальную индивидуальность, музыкальное «я» и благородную страсть, необходимую в искусстве. Для этого нужно способствовать их самостоятельности во время обучения. Если вы исследуете себя, вместо того, чтобы послушно и не задумываясь следовать инструкциям других (даже более опытных, талантливых и уважаемых музыкантов), вы найдете способы выработать свою собственную уникальную, интересную, ценную точку зрения.

На первом уроке от студентов консерватории нужно требовать, чтобы они готовили новые произведения самостоятельно, насколько это возможно. Они должны играть выученный текст, относясь к музыке как к произведению искусства, ставящему [перед ними] разные задачи. Это позволит учащимся выработать

привычку быть серьезными и ответственными в самостоятельных занятиях, относиться к уроку как к важному событию или даже как к праздничному показу.

Конечно, первое исполнение, подготовленное вами, часто содержит много неправильных, неуклюжих, наивных или даже плохих моментов с точки зрения раскрытия содержания и приемов, которые необходимо исправить, а иногда и переделывать. Но учитель должен слушать все, что подготовили ученики. Это не негативный процесс, и он отнюдь не простой и легкий. Иногда ученики плохо играют вначале, и учителям часто бывает трудно удержаться от того, чтобы прерывать работу учеников, когда они слышат ошибки! Но вы должны слушать все, это нужно для того, чтобы понять намерения учеников и найти перспективу [развития] каждого ученика. Нужно найти какие-то ценные и уникальные вещи. Из-за различий в одаренности каждого человека иногда неожиданная и вдумчивая трактовка произведения или отдельных его частей становится интуитивно понятной, отчетливой, если даже противоречит традиционной. Иногда, даже если ученик не очень талантлив, у него все же мелькают уникальные и чудесные вещи, которые нужно беречь. Учителя должны открыть их и обратить на них внимание в будущем обучении.

Учителя могут и должны видеть недостатки и обдумывать способы их исправления, когда они впервые слушают выступления учеников. Мы должны про себя решить: как закрепить хорошие вещи, которые есть в исполнении учащихся, и как объединить их с тем, что, по нашему мнению, должно быть, что является основным направлением; на что в первую очередь следует обратить внимание учащихся и многие «что» и «как».

Некоторые скажут, что неопытные ученики без помощи учителей заучат много неправильных вещей, будут играть в неправильном темпе, неправильным туше, использовать неправильную аппликатуру в пассажах, что это все надо будет менять. Да, это обычно так, но эти трудности и затраты нельзя сравнивать с опасностью подчинения личности ученика воле учителя.

Кроме того, учителя должны заставить учеников поверить в свои силы и в то, что они могут что-то сделать без посторонней помощи. Для этого нужно уважать

студентов. Такое уважение не обязательно должно быть словесным, но студенты должны часто его чувствовать, особенно тогда, когда неуверены в себе, то есть когда они впервые показывают свою новую работу.

После прослушивания выступления, которое далеко от совершенства, сопровождается переживаниями и остановками, следует как можно больше поощрять и хвалить. Если в исполнении действительно нечего хвалить, то можно и похвалить его за трудолюбие.

Излишне говорить, что к учителям должны быть строгие требования, но похвала – такой метод психологического воспитания, который имеет большой эффект. Самым обычным школьникам при выходе на сцену необходимо иметь уверенность в себе, считая, что они хорошо играют. Конечно, все относительно. То, что подходит ученику А, не подойдет ученику Б, более продвинутому и более талантливому, полностью удовлетворяющему [вас] своим мастерством. Тем не менее, учащиеся с плохой успеваемостью должны чувствовать себя артистами на сцене после того, как выложились на полную, и могут уверенно и с удовольствием играть для публики. Так они смогут воплотить свою идею в жизнь без ограничений и нарушения душевного спокойствия. Уверенность в себе порождает контроль, иначе ученик не сможет выйти на сцену.

Не унижайте ученика, не смейтесь над его неспособностью, не выражайте недовольство его плохой успеваемостью. Ученики очень доверяют своим учителям. Мнения учителей могут подбодрить учеников, а могут и подавить их вдохновение, уверенность в себе и желание играть на фортепиано.

Учителя всегда сталкиваются с этими проблемами, но особенно остро они стоят на первом уроке.

На первом уроке учитель в основном слушает, правильно ли ученики понимают самое важное – основное содержание музыки, значение и образ музыки.

Особое внимание стоит уделить темпу, это очень важный вопрос. Учителя должны учить учеников: «быстрая игра» не означает «хорошая игра». Скорость относительна. Нас часто удивляет игра мастеров, всегда ровная, четкая, ясная, ритмичная и спокойная, но быстрая, с остановками игра студентов кажется очень

медленной. [Надо учиться] не для того, чтобы играть быстро, а для того, чтобы играть хорошо. Быстрота часто мешает проявиться красоте техники, потому что они играют нечетко, неровно и тяжело, потому что темп, который они используют, в данный момент выходит за рамки его возможностей.

Иногда надо сказать неправду, чтобы научить ученика, чтобы он поверил, что действительно играет довольно быстро – таким образом можно заставить его больше не стремиться к быстроте, а спокойно заниматься техникой. Этот психологический принцип следует использовать на первом уроке, и он будет использоваться в обучении в будущем.

Что касается индивидуальных трудностей, просто укажите на них на первом занятии, а но не сосредотачивайтесь сразу на их преодолении. Потому что вначале все внимание должно быть сосредоточено на целом, а не на многих деталях.

Учителя должны объяснить ученикам все вышеперечисленное (очевидно, что есть также много других вещей) и в то же время должны показать, к чему ученики должны стремиться. Но не надо проигрывать произведение от начала до конца – это излишне.

В практике занятия и методах обучения не должно быть жестких формул. Каждый урок – это творение учителя, это применение творческого принципа к конкретным ученикам и конкретным работам.

Опытные учителя знают, что можно, а что нельзя делать в классе. Что можно сделать сразу, так это многие вещи, связанные с раскрытием содержания: работа над звучанием рояля, различие между деликатно и с силой взятыми звуками, общая динамика, педализация, тонкие изменения темпа, *rubato* (хотя этому трудно научить, это зависит от человека, ученики должны находить свое собственное *rubato*, но его законы и принципы должны быть четко изложены учителями и применяться к конкретным ситуациям).

Не надо прямо на уроке медленно учить быстрые и сложные технические пассажи, полностью менять аппликатуру, перераспределять [пассажи] между левой и правой руками и выполнять другие технические задачи.

Следует прилагать усилия к тому, чтобы учащиеся чувствовали себя счастливыми благодаря их пониманию и успеваемости в классе, и избегать того, чтобы они чувствовали себя бессильными и униженными потому, что они не могут с чем-то справиться сразу.

Исполнитель должен точно выразить все, что автор пишет в нотах, но даже если ученики серьезны, внимательны и прилежны, они могут не понять все знаки, написанные автором. Композитор оставил нам на нотах очень мало и очень много вещей.

Все знают, что не следует играть фальшиво, но многие не понимают очевидных знаков, таких как длительность звука, определяющая скорость темпа, которая кажется написанной «неправильно»; ремарки, определяющие характер произведения (без терминологии изменится и динамика в музыке); ритм, который представляет собой строгую структуру или, наоборот, внезапно меняется, как бы выходит из-под строгого контроля; способ воспроизведения фразы, которая передает глубокий смысл; естественную аппликатуру или аппликатуру, которая делает мелодию особенно красивой и выразительной и т. д.

Особое внимание следует уделить тому, как относиться к аппликатуře композиторов и редакторов. Очевидно, каждый должен определиться с наиболее удобной аппликатурой в соответствии со строением и размером своих рук. Но молодые люди часто злоупотребляют этим правом и не задумываются о том, разумно ли и эффективно ли случайное прикосновение пальцев. Они не думают, что аппликатура, которая удобна в медленном и среднем темпах, не только неуместна в быстрых темпах, но даже делает невозможным исполнение пассажа; невозможно сыграть тонким сухим мизинцем выразительную кульминацию в мелодии – напевной, сочной и содержательной; при воспроизведении одним и тем же пальцем повторение мелодии будет казаться однообразным и невыразительным. У каждого из наших пальцев может быть только одна функция и никаких других функций.

Чтобы рассмотреть эти вопросы, необходимо иметь богатый музыкальный и исполнительский опыт. Композитор и редактор рассказали нам об этом опыте.

Молодые люди уважают знаки, отмеченные композитором, но часто недооценивают аппликатуру редакторов. Этого не должно быть! Редактор – обычно отличный музыкант, отличный исполнитель или учитель, который намного выше студентов консерватории по знаниям, таланту и опыту. В сонатах Бетховена Артур Шнабель показал множество примеров глубокого понимания смысла музыки в аппликатуре.

Если вы чувствуете, что аппликатура, предложенная редактором, не подходит для вашей руки, она не поможет вам, а будет вам мешать. Вы можете отказаться от нее, но вам следует изучить и попробовать ее несколько раз, прежде чем искать другую аппликатуру.

К аппикатуре, написанной композитором, надо относиться более осторожно. Конечно, авторские требования могут не соответствовать рукам музыканта – так часто бывает у композиторов, плохо играющих на фортепиано, и у исполнителей с особо упрямыми [негибкими?] руками.

Аппликатура некоторых композиторов – это то, чему должен следовать каждый. Например, Шопен, Лист и Рахманинов – все они крупные композиторы и пианисты. Они редко указывают аппликатуру, они пишут ее только когда, когда она чрезвычайно важна, тогда, когда сами исполнители могут не догадаться о ней.

Шопен впервые широко использовал третий и четвертый пальцы, которые являются наиболее певческими и выразительными, в красивой мелодии произведений. Он часто использует аппликатуру скользящую вниз, чтобы сделать быструю мелодическую фигурацию ровной и плавной. В «Испанской рапсодии» [Листа] аппликатура двухоктавной гаммы уникальна. Лист разделил гамму на три пятипальцевые позиции! Психологически это очень непривычно. Это нарушает метод игры гамм, сформированный годами, но здесь это единственный возможный выбор аппикатуры. Другой великий композитор и пианист, Прокофьев, использовал пятипальцевую аппликатуру как правило [для игры] гамм. В произведениях Рахманинова тоже немало мест, где для нужных эффектов используется единственная правильная и чудесная аппликатура. Он ближе к нашему времени, чем Шопен и Лист. Он связан с современным искусством игры на

фортепиано и современными инструментами, поэтому достоинства его аппликатуры следует принять, они невероятно прекрасны!

Одним из элементов успешного обучения является большой интерес к сочинению учителя и ученика. Музыкантам должно нравиться свое исполняемое произведение. Необходимо предоставить студентам право самостоятельного выбора учебного репертуара. Если их не вдохновляет репертуар, это очень плохо. Студенты должны быть с самого начала убеждены в том, что у них есть право выбор, свои собственные желания, которые могут побудить их узнать больше фортепианной литературы и найти произведения, которые им нравятся и которые они хотят сыграть.

Действительно, студенты (особенно первокурсники) часто хотят играть сложные произведения и выдвигают нереальные требования, поэтому учителям приходится подавлять и умерять их энтузиазм. Если учитель отреагирует мягко, пообещает студенту дать [это сочинение позже], предложит заменить его другими сочинениями, которые легко найти, студент согласится.

Иногда можно рискнуть и дать ученикам произведение, которое они хотят играть, но не могут. Восторженное увлечение часто вызывает энтузиазм, поэтому студенты внезапно делают качественный скачок и справляются с сложными произведениями. Однако такие восхитительные вещи случаются нечасто, поэтому учителя должны внимательно и чутко руководить выбором репертуара.

Гораздо сложнее удержать интерес учащихся к работе на протяжении всех занятий. Как правило, разучивание сложного сочинения состоит из трех этапов. **Первый этап** – получить предварительное представление о произведении и прочесть [его] с листа. Содержание и характер сочинения становится особенно ясным и определенным. Его красота опьяняет. Это **второй этап**, когда сочинение очень нравится ученику. Затем ученики хотят почувствовать, что их пальцы научились играть произведение, что произведение уже готово. Но пальцы не слушаются, и поэтому приходится много заниматься. Студенты сосредоточили свое внимание на деталях и они внезапно с болью обнаруживают, что произведение стало менее красивым и скучным. **Последний этап** требует творческих усилий,

чтобы заново осознать красоту, очарование и содержание музыки на новом уровне и воспроизвести красоту и величие произведения на основе профессионального мастерства.

Эти три этапа, конечно, условны. Учебная работа – это непрерывный процесс. Трудно сказать, когда заканчивается один этап и когда начинается следующий, но эти этапы все-таки существуют. Чем талантливее и опытнее пианист, тем быстрее и более музыкально пройдет его второй этап. Занятия студентов техникой очень трудоемкие и требуют много времени. В это время нужна помощь учителей. Не надо надоедать студентам сверхсложными произведениями, из-за работы над техникой не думая о музыке. <...> Каждый урок должен дать студентам новую творческую пищу, пробудить его инициативу и воображение и не дать ему равнодушно преодолевать технические трудности.

С самого начала ученики должны понимать, что учитель – это зеркало того, активно ли они творят, играют, прилежно ли занимаются. Чем больше ученики отдадут занятиям, тем больше учитель вернет им.

Активно творческие, прилежные и инициативные ученики могут рассчитывать на благосклонность, заботу и энтузиазм учителя. Но не скрывайте своего равнодушия или даже безразличного отношения к ленивым и плохим ученикам. Только так можно вести профессиональное обучение взрослых людей, студентов.

Учитель может прислушиваться к своему внутреннему состоянию во время урока, например, не желая слушать это произведение и предпочитая ему другое. Всегда можно найти решение. Поменяйте расписание, чтобы заниматься музыкой, которая вас интересует сегодня, перенесите урок ученика (произведение, которого вас не интересует) на завтра. Конечно, это создаст проблемы в расписании занятий, и это не следует делать часто, но творческий настрой учителя и его желание заниматься определенной музыкой очень важны. Это лучше, чем заниматься только тем, что запланировано. В конечном итоге студенты получают преимущества.

Если преподаватели и студенты будут посвящать себя музыке, пытаться понять музыку и сделать больше для нее, уважать индивидуальность друг друга,

упорно преподавать и учиться, то тем самым будут созданы условия для воспитания музыкантов.

Перевод на китайский Дяо Бейхуа, ответственный редактор Цзи Нянь.

Обратный перевод с китайского на русский – Чжэн Лиша.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3.**Китайские пианисты из Московской консерватории – лауреаты и
дипломанты международных конкурсов (2013–2023)****2013 г.**

1. XVI Международный конкурс пианистов «Premio Mauro Paolo Monopoli», Испания, Барлетта: диплом — Линь Дунфан (проф. Слесарев Ю. С.), диплом — Ван Сянци (проф. Трулль Н. В.);
2. Международный конкурс «Cancensus Roma», Рим, Италия: III премия — Чжао Юнь, фортепиано (проф. Петухов М. С.);

2014 г.

3. I Международный конкурс пианистов им. Маймонида, Россия, Москва: I премия — Линь Дунфан (проф. Слесарев Ю. С.), II премия — Ван Сянци (проф. Трулль Н. В.);
4. Международный фестиваль-конкурс детского и молодёжного творчества «Невская капель», Россия, Санкт-Петербург: лауреат I степени — Линь Дунфан (проф. Слесарев Ю. С.);
5. VI Международный конкурс-фестиваль «Ренессанс», Армения, Гюмри: III премия — Юй Шэнлинь, фортепиано (доц. Малкус А. М.);
6. II Международный конкурс молодых пианистов-исполнителей и фортепианных педагогов «Бартоломео Кристофори», Россия, г. Санкт-Петербург: лауреат I степени — Чжао Юнь (проф. Петухов М. С.);
7. Международный конкурс пианистов, Венгрия, г. Будапешт: приз за лучшее исполнение пьесы Шопена — Вэй Сяо Сяо (проф. Севидов А. Г.);
8. III Международный конкурс пианистов им. Виктора Мержанова, Болгария, г. Кюстендил: III премия и бронзовая медаль — Линь Пинь Цзюнь (проф. Петухов М. С.);

2015 г.

9. Международный конкурс пианистов, Голландия: I премия Вэй Сяосяо (проф. Севидов А. Г.);

10. Международный конкурс пианистов, Китай, г. Гонконг: диплом Вэй Сяосяо (проф. Севидов А. Г.);

2018 г.

11. Открытый международный конкурс пианистов и фортепианных ансамблей «Шедевры фортепианной музыки», Россия, г. Москва, 2018 г.: лауреат II степени Юань Цзытянь (проф. Осипова И. В.);

12. XI Международный конкурс молодых пианистов имени Ф. Шопен, Китай, г. Фошань, 2018 г.: лауреат I степени – Чэнь Ваньчуань (доц. Гамалей-Воскресенская А. А.);

13. XXVI Международный фестиваль конкурс "Musica Classica", Россия, г. Руза, 2019 г.: III премия – Сунь Хаожань (доц. Людков Д. А.);

2019 г.

14. XV Международный конкурс солистов-инструменталистов "От Рождества к Рождеству", Россия, г. Барнаул, 2019 г.: лауреат I степени – Чжао Ваньчжэнь (доц. Диденко Ю. В.);

15. Открытый московский межрегиональный конкурс музыкантов "Исламей", Россия, г. Москва, 2019 г.: лауреат I степени – Пань Юэ (доц. Малкус А. М.);

16. Мюнхенский молодежный международный конкурс для фортепиано с оркестром "Münchner Klavierpodium", Германия, г. Мюнхен, 2019 г.: диплом участника, премия издательства "Петерса", приз юношеского жюри премия "crescendo" – Цзэн Цзыцзин (доц. Каприн Д. А.);

17. Открытый московский межрегиональный конкурс музыкантов "Исламей", Россия, г. Москва, 2019 г.: гран-при – Цзэн Цзыцзин (доц. Каприн Д. А.);

18. XV Московский международный фестиваль славянской музыки (номинация фортепиано), Россия, г. Москва., 2019 г.: лауреат II степени Пань Юэ (доц. Малкус А. М.);

19. XVI Международный фортепианный конкурс имени А. Скрябина, Франция, г. Париж, 2019 г.: лауреат I степени – Чэнь Ваньчуань (доц. Гамалей-Воскресенская А. А.);

2020 г.

20. Великие композиторы (серия муз. конкурсов). Международный музыкальный конкурс "Лучшее исполнение Шумана" (посвященный 210-летию со дня рождения Р. Шумана), Великобритания, 2020 г.: дипломант I степени – Цзэн Цзыцзин (доц. Каприн Д. А.);

2021 г.

21. III Международный конкурс пианистов имени Ф. Шопена, Австрия, г. Вена, 2021 г.: лауреат I степени – Чжао Ваньчжэнь (доц. Диденко Ю. В.);

22. III Международный конкурс пианистов в Сингапуре, г. Сингапур, 2021 г.: серебряная награда – Чжао Ваньчжэнь (доц. Диденко Ю. В.);

23. Великие композиторы (серия муз. конкурсов). Международный музыкальный конкурс, Великобритания, 2021 г.: лауреат I степени (номинация: мастер фортепианного концерта) – Чжао Ваньчжэнь (доц. Диденко Ю. В.);

24. Мальтийский Международный музыкальный конкурс, Мальта, 2021 г.: лауреат II степени – Чжао Ваньчжэнь (доц. Диденко Ю. В.);

25. VIII Стокгольмский Международный музыкальный конкурс, Швеция, г. Стокгольм, 2021 г.: лауреат III степени – Чжао Ваньчжэнь (доц. Диденко Ю. В.);

26. Международный музыкальный конкурс Медичи "Piano Master", 2021 г. Лауреат III степени – Чжао Ваньчжэнь (доц. Диденко Ю. В.);

27. Конкурс пианистов имени Густава Малера, Чехия, г. Прага, 2021 г.: лауреат III степени – Чжао Ваньчжэнь (доц. Диденко Ю. В.);

28. I Международный фестиваль музыки и искусства "Gold der Stadt Graz", Австрия, г. Грац, 2021 г.: лауреат II степени – Чжао Ваньчжэнь (доц. Диденко Ю. В.);

29. XI Международный конкурс музыкантов-исполнителей и композиторов "Романтизма истоки и горизонты" (посвященный 145-летию Е. Ф. Гнесиной), Россия, г. Москва, 2021 г.: дипломант – Фэн Кай (проф. Тропп В. М.);

2022 г.

30. V Сибирский Международный конкурс пианистов, Россия, г. Томск, 2022 г.: лауреат I степени; диплом "За лучшее исполнение произведения" – Ма Лянчунь (доц. Чефанов Д. В.);

2023 г.

31. VIII Международный конкурс инструментального и вокального исполнительства "Камертон", Россия, г. Москва, 2023 г.: лауреат I степени – Ван Сижань (доц. Диденко Ю. В.);
32. IV Международный конкурс-фестиваль "Краски Музыки" (номинация: фортепиано), Россия, г. Москва, 2023 г.: лауреат II степени – Сунь Хаожань (доц. Людков Д. А.);
33. IV Международный конкурс-фестиваль "Краски Музыки" (номинация: камерный ансамбль), Россия, г. Москва, 2023 г.: лауреаты I степени – Вань Сюаньвэнь (скрипка), Сунь Хаожань (проф. Галынин Д. Г.);
34. III Международный конкурс пианистов "Амадеус", Россия, г. Москва, 2023 г.: III премия – Ко Чунь Энь (проф. Диев А. Б.);
35. V Международный конкурс инструментального и вокального исполнительства "Камертон", Россия, г. Москва, 2023 г.: лауреат I степени – Дин Хаоин (доц. Диденко Ю. В.);
36. V Международный конкурс инструментального и вокального исполнительства "Камертон", Россия, г. Москва, 2023 г.: лауреат III степени – Ван Синьмэн (доц. Диденко Ю. В.).

ПРИЛОЖЕНИЕ 4.

Списки студентов, аспирантов и стажеров из Китая, обучавшихся в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского в период с 1950 по 2018 год

Около половины этих студентов, указавших род занятий своих родителей, были из семей педагогов (в том числе, музыкантов), большинство других происходили из семей служащих.

№	Фамилия, имя	Спец.	Педагог	Годы		Статус
				пост.	оконч.	
1	Чжэн Син Ли	сольное пение	Катульская Е.К. Богданович	1950	1956	
2	Го Шу Чжень	сольное пение	Катульская Е.К.	1953	1958	
3	У Цзу Цян (Чан)	композиция	Месснер Е.О.	1953	1958	
4	Ли Дэ Лунь	оп.-симф. дир.	Аносов Н.П.	1953	1957	аспирантура
5	Линь Ин Жун	виолончель	Кнушевицкий С.Н.	1954	1959	
6	Лю Чжи Ган	фагот	Костлан И.М.	1954	1959	
7	Хуан Сяо Хе	скрипка	Ойстрах Д.Ф., Скребков С.С.	1954	1961	не оконч.
		<i>перевод</i>				
		<i>на теор.-комп.</i>				
8	Ни Хун Цзин	ф-но	Эпштейн В.М.	1954	1959	
9	Сюй И	сольное пение	Дорлиак Н.Л.	1954	1960	

10	Ду Минь Синь	композиция	Чулаки М.И.	1954	1958	отчислен
11	Янь Лян Кунь	дир.хор.	Соколов В.Г.	1955	1958	отч. асп.
12	Цао Пон	оп.- симф. дир.	Гинзбург Л.М.	1955	1961	без диплома
13	Чжу Цян Ар (Эр)	композиция	Баласанян С.А.	1955	1960	инд.пл. б/диплома
14	Цзоу Лу	композиция	Баласанян С.А.	1955	1960	б/диплома
15	Чуй Вэй	композиция	Баласанян С.А.	1955	1960	б/диплома
16	Чжун Вий	сольное пение	Соловьёва А.А.	1955	1962	б/диплома
17	Мыльчик	композиция	Шебалин В.Я.	1956	1958	отчислен
18	Хуан Сяо Тун	оп.- симф.дир.	Гинзбург Л.М.	1956	1960	не прист. к занятиям
19	Шэн Мин Яо	виолончель	Кнушевицкий С.Н.	1957	1960	не прист. к занятиям
20	Цао Чжен Юнь	арфа	Эрдели К.А. (О.Г.)	1957	1962	
21	У Фэй Фэй	скрипка	Беленький Б.В.	1957	1962	
22	Ху Го Яо	виолончель		1959		подг. к фест. в Вене?
23	Цзо Ин	арфа	Дулова В.Г.	1960	1965	
24	Линь Яо Цзи	скрипка	Янкевич Ю.И.	1960	1962	
25	Шэн Чжунго	скрипка	Коган Л.Б.	1960	1964	
26	Лю Шикунь	ф-но	Фейнберг С. Е.	1960	1962	стажировка
27	Ли Миндо	ф-но	Зак Я.И.	1960	1962	
28	Сы Ту Чжи Вень	виолончель	Кальянов С.Т.	1960	1962	уехал акад.отп. ?

29	Чжэн Сяо Ин	оп.- симф.дир.	Аносов Н.П. ?	1960	11.196?	стажировка
30	Хань Ли	скрипка	Кузнецов Б.Е.	1962	1964	
31	Ли Инхуа	история музыки	Кандинский А.И.	1968	1987	
32	У Лин Фэнь	оп.- симф. дирижирование	Николаева Л.В.	1986	1987	
33	Ин Шичжэн	ф-но	Доренский С.Л.	1987	1988	
34	Сюй Юань	композиция	Пирумов А.И.	1987	1988	стаж. 6 мес.
35	Пань Чунь	ф-но	Доренский С.Л. Иванов О.И.	1987	1993	подготовительное отделение ²⁵⁸ , стаж., асс.-стаж.
36	Цзянь Хун	виолончель	Гаврыш И.И.	1987	1994	п/о, отч.
37	Лю Канхуа	музыковедение	Холопов Ю.Н.	1988	1990	стажировка
38	Линь Цзаоян	скрипка	Шихмурзаева З.У.	1988	1994	п/о, студент
39	Хуа Сяофэн	скрипка				
40	Линь Тао	оп.- симф. дирижирование	Китаенко Д.Г. Леман А.С.	1988	1996	п/о, студент, асс.-стаж.
41	Ли Бяо	ударные	Снегирёв В.М.	1989	1995	п/о, студент
42	Чао Хуэй	контрабас	Раков Л.В.	1989	1995	п/о, студент
43	Чэн Хуавей	скрипка	Медведева И.А.	1989	1990	п/о, отч.
44	Ван Хайоу	композиция	Леман А.С.	1989	1995	п/о, студент
45	Чжао Юнхон	сольное пение	Кудрявцева ?	1989	1995	п/о, студент

²⁵⁸ Далее – п/о.

46	Чжао Сэосуэ	оп.- симф.дир.	Рождественский Г.Н.	1990	1996	п/о, студент, асс.-стаж.
47	Цзян Ипин	теоретико- композиторский			1991	стажировка
48	Чжу Цинмей ?		Холопова В.Н.	1990	1998	п/о, студент, аспирантура
49	Ван Лин	актерское искусство	ГИТИС, ВГИК	1990	1991	п/о
50	Гань Бихуа	теоретико- композиторский	Холопов Ю.Н.	1991	1994	стажировка
51	Ли Инь	скрипка	Яшвили М.Л.	1992		п/о, студент отчислен
52	Чжан Го Юн	оп.- симф.дир.	Рождественский Г.Н.	1992	1997	стажировка, асс.-стаж.
53	Сэ Ля	сольное пение	Масленникова И.И.	1996	1997	стажировка
54	Ли Ян	композиция	Николаева А.А.	1997	1998	стажировка
55	Лэн Чанчэн	сольное пение	Болдин Л.И.	1997	2002	стажировка, асс.-стаж.
56	Пань Ицюн	скрипка	Грач Э.Д.	1997	1998	п/о
57	Цао Туни	дир.-хор.	Калинин С.С,	1998	?	стажировка, асс.-стаж.
58	Тан Тянь Тянь	скрипка	Кравченко С.И.	1999	2002	стажировка, асс.-стаж.

59	Чжан Бэйри	скрипка	?	1999	1999	стажировка (1 месяц)
60	Цзинь Шань Шань	ф-но	Слесарев Ю.С.	2000	2006	студент, аспирантура
61	У Пэй	сольное пение	Никитина Л.А.	2000	2002	асс.-стаж.
62	Лу Линь	дир.-хор.	Калинин С.С.	2001	2003	стажировка, асс.-стаж.
63	Цзян Шанжун	сольное пение	Кудрявцев Б.Н.	2000	2003	стажировка, асс.-стаж.
64	Чжан Су Хуа	сольное пение	Никитина Л.А.	2001	2006	стажировка, асс.-стаж.,
						аспирантура
65	Ло Майшо	композиция	Агафонников В.Г.	2001	2007	п/о, студент, аспирантура
66	Чжан Лин Лин	ф-но	Рощина Л.В.	2001	2007	п/о, студент
67	Суй Чао	ф-но	Фёдорова М.А.	2001	2007	п/о, студент
68	Цяо Хуа	ф-но	Лисиченко Ю.Р.	2001	?	стажировка, асс.-стаж., аспирантура
69	Го Ге	ф-но	Слесарев Ю.С.			студент
70	Чжан Ли	ф-но	Мержанов В.К.	2002	?	асс.-стаж.
71	Янь Сяо	сольное пение	Ромишевская И.В.			стажировка
72	Чжао Лэй	ф-но	Межлумов М.Л.	2002		стажировка

				2004		аспирантура
73	Чжан Сюйдун	композиция, музыковедение	Кузнецов И.К.	2002	1.2004	стажировка
74	Фу Хунмэй	музыковедение	Григорьева Г.В.	2003	2003	стажировка (3 месяца)
75	Юй Ле	ф-но	Слесарев Ю.С.	2002		п/о, студент
76	Мен Чаншуай	ф-но	Штаркман Н.Л.	2002		п/о, студент
				2008		аспирантура
77	Юань Бо	виолончель	Чайковская М.К.	2003	исключ.	студент
78	Ли Го Сянь	скрипка	Иголинский В.	2003		студент
				2008		аспирантура
79	Чжан Цзя	ф-но	Фоменко А.В.	2003		стажировка
80	Юй Хун	сольное пение	Масленникова И.И.	2003		стажировка
81	Чжан Мэйли	сольное пение	Алексеева М.С.	2003		стажировка
82	Ян Чжень	гобой	Керенцев Г.П.	2003		п/о
83	Ли Ян	альт	Тканов Ю.А.	2003		п/о
84	Вэй Цянь	гобой	Керенцев Г.П.	2003		п/о
				2004		студент
85	Ли Цинь Жу	ф-но	Игнатьева З.А.	2004		студент
86	Чжан Нин	ф-но	Мержанов В.К.	2004	отчислен	студент
87	Чжэн Лиша	ф-но	Слесарев Ю.С.	2004		студент

				2009		аспирантура
88	У Ян	ф-но	Айрапетян Ю.С.	2004		студент
89	Инъ Юэфен	скрипка	Чверток Е.К.	2004	отчислен	студент
90	Хуан Чень Син	скрипка	Грач Э.Д.	2004		стажировка
91	Чэнь Вэй Пин	виолончель	Гутман Н.Г.	2004		стажировка
92	Чжан Шучжень	сольное пение	Алексеева М.С.	2004	2005	стажировка
93	Юй Ин	сольное пение	Ромишевская И.В.	2004	2005	стажировка
	Лю Ян			2004		п/о
94		альт	Башмет Ю.А.	2005		студент
				2012		ассист.-стаж.
95	Шэнь Линлань	ф-но	Лисиченко Ю.Р.	2004		п/о, студент
96	Фэн Сюе	ф-но	Фоменко А.В.	2004		п/о
	Чэнь Шижо			2004		п/о
97		ф-но	Штаркман Н.Л.	2005		студент
				2011		аспирантура
98	Чжин Лей	ф-но	Фоменко А.В.	2005		стажировка
				2006		аспирантура
99	Инъ Чжи	ф-но	Штаркман Н.Л.	2005		студент (1 к.)
100	Цзяо Фейху	ф-но	Воскресенский М.С.	2005		студент (1 к.)
101	Су Индэ	композиция	Чудова Т.А.	2005		п/о
				2006		студент
102	Ян Дунбо	композиция	Кобляков А.А.	2005	2011	

103	Ли Чэн	дир.-хор.	Тевлин Б.Г.	2005		стажировка
				2006		аспирантура
104	Ван Лян	сольное пение	Ромишевская И.В.	2005	отчислен	
105	Чжан Е	композиция	Баташов К.К.	2006		п/о
				2007		студент (1 к.)
	Сунь Цзымен			2006		п/о
106		ф-но	Севидов А.Г.	2007		студент
				2012		аспирантура
				2007		п/о
107	Чан Чэн	сольное пение	Болдин Л.И.	2008		студент
				2013		стажировка
				2014		ассист.-стаж.
108	Би Лоцзинь	ф-но	Федотова П.В.	2007		студент
				2012		ассист.-стаж.
109	Ли Жуйсяо	валторна	Демин А.С.	2007		студент (1 к.)
				2007		п/о
110	Чан Чэн	сольное пение	Лошак А.А.	2008		студент
				2013		стажировка
				2014		ассист.-стаж.
	Чжао Ичжао			2007		п/о
111		ф-но	Мержанов В.К.	2008		студент
				2013		ассист.-стаж.

				2007		п/о
112	Ван Цянь	гобой	Астапенко Ф.В.	2008		студент
				2013		ассист.-стаж.
				2007		п/о
113	Ван Юй	сольное пение	Рудакова Л.Б.	2008		студент
				2013		стажировка
				2014		ассист.-стаж.
114	Ван Цзялэ	ф-но	Севидов А.Г.	2007		стажировка
				2008		аспирантура
115	Сунь Юй	ф-но	Плотникова И.Н.	2007		стажировка
				2008		аспирантура
116	Ван Чжэфэй	ф-но	Струков А.С.	2007		стажировка
117	Чжао Лайлинь	виолончель	Родин К.В.	2007		стажировка
118	Чэнь Чжэ Тин (Тайвань)	ф-но	Копылов Д.Э.	2007		аспирантура
119	Лю Цыгуан	сольное пение	Мартынов А.П.	2007		стажировка
120	Гуй Канею	ф-но	Федотова П.В.	2007		п/о
				2008		студент
	Чэнь И Тин			2008		п/о
121	(Тайвань)	ф-но	Плотникова И.Н.	2009		студент
				2014		ассист.-стаж.
122	Ши Кэ	композиция	Кобляков А.А.	2008		п/о

				2009		студент
123	Тянь Кунь	ф-но	Мержанов В.К.	2008	отчислен	студент (1 к.)
	Линь Дунфан			2008		п/о
124		ф-но	Слеварев Ю.С.	2009		студент
				2014		ассист.-стаж.
125	К Яньчень	композиция	Агафонников В.Г.	2008		п/о
126	Лиу Ю Сюань (Тайвань)	ф-но	Мндоянц А.А.	2008		п/о
				2009		студент
127	Лю Гуанхуань	сольное пение	Мартынов А.П.	2008	2009	стажировка
128	Тун Сяохуа	сольное пение	Рудакова Л.Б.	2008	2009	стажировка
129	Ян Юн	сольное пение	Мартынов А.П.	2008		аспирантура
130	У Жао Цзе	ф-но	Труль Н.В.	2008		стажировка
	Ши Чжуцзю			2009		стажировка
131		ф-но	Фоменко А.В.	2010		второе высшее
				2012		аспирантура
132	Цзян Юйшань	ф-но	Струков А.С.	2009		студент (1 к.)
133	Ли Хайян	гобой	Астапенко Ф.В.	2009		студент (1 к.)
134	Ли Цим Хуэй (Тайвань)	ф-но	Мндоянц А.А.	2009		студент (1 к.)
135	Янь Мяо	сольное пение	Мартынов А.П.	2009		п/о
				2010		студент

				2015		ассист.-стаж.
				2017	2018	стажировка
				2009		п/о
136	Ван Шуан	ф-но	Копылов Д.Э.	2010		студент
				2015		ассист.-стаж.
				2009		п/о
137	Ци Цяоси	ф-но	Федотова П.В.	2010		студент
				2015		ассист.-стаж.
				2009,		
138	У Цзюньхэи	сольное пение	Ворошило А.С.	2010		п/о
				2011	отчислен	студент (1 к.)
139	Вэй Цянь	гобой	Астапенко Ф.В.	2009		стажировка
140	Ян Лю Ин	композиция	Баташов К.К.	2009		стажировка
				2009		студент
141	Ли Юй Тун	туба	Ларин Ю.Я.	2014		ассист.-стаж.
				2009		стажировка
142	Ли Тинхао	ф-но	Айрапетян Ю.С.	2010-11		2-е высшее
				2009		п/о
143	Ши Кэ	композиция	Кобляков А.А.	2010	2015	студент
144	Цзы Сыюй ?	ф-но	Федорова М.А.	2010		п/о

				2011		студент
145	Чжан Сюэцзы	ф-но	Рихтер Е.Р.	2010		п/о
				2011		студент
146	Чжан Цзявэнь	флейта	Худяков О.В.	2010		п/о
				2011		студент
147	Тан Нинвань	дир.-хор.	Максимчук М.В.	2010		п/о
				2011		студент
148	Ван Сян Ци	ф-но	Труль Н.В.	2010		студент
				2015		ассист.-стаж.
149	Гань Илу	ф-но	Овчинников В.П.	2010		студент
				2015		ассист.-стаж.
150	Хань Мо	ф-но	Жукова О.М.	2010	2015	студент
151	Шэнь Чжэньньцзин	ф-но	Струков А.С.	2010	2015	студент
152	Ци Цяоси	ф-но	Федотова П.В.	2010	2015	студент
153	Линь Цзы Ин	ф-но	Федотова П.В.	2010	2015	
154	Ван Чао	дир.-хор.	Тевлин Б.Г.	2010- 11		стажировка
155	Чай Вэй	сольное пение	Черных Л.А.	2010		стажировка
				2011		аспирантура
156	Ван Ичжэ	ф-но	Тетерин С.Д.	2011- 12		п/о

157	Ву Чженси	ф-но	Федорова М.А.	2011-12		п/о
158	Чжан Меннин	ф-но	Наседкин А.А.	2011		п/о
				2012		студент
159	Чжан Чи	ф-но	Федорова М.А.	2011-12		п/о
160	Гуан Луцзюнь	валторна	Шиш В.С.	2011-12		п/о
				2012-13		студент
161	Чжан Юйнань	сольное пение	Писаренко Г.А.	2011		п/о
				2012		студент
162	Чжен Бияо	сольное пение	Ромишевская И.В.	2011-13		п/о на базе высш.обр
163	Люй Наньцяо	ф-но	Игнатъева З.А.	2011-12		студент (1 к.)
164	Сюй Кэхань	ф-но	Струков А.С.	2011-12		студент (1 к.)
165	Тан Сяо Цин	ф-но	Петрова Д.А.	2011-12		студент (1 к.)
166	Чжао Юнь	ф-но	Петухов М.С.	2011-12		студент (1 к.)

167	Ян Хао Юнь	ф-но	Иголинский С.Г.	2011		аспирантура
168	Ци Линь	кларнет	Багдасарян Р.О.	2011		студент
169	Чжин Линь	ф-но	Федорова М.А.	2011		стажировка
170	Фэн Юань	ф-но	Петухов М.С.	2011-12		стажировка
	Вэн Жуй			2011		п/о на базе
171		скрипка	Иванов В.М.			высш.обр.
				2012		стажировка
	Хуан Пэн			2011		п/о на базе
172		скрипка	Иголинский В.Г.			высш.обр.
				2012		стажировка
173	Би Люцзюнь	ф-но	Рощина Л.В.	2011-21		стажировка
174	Шэн Хуэйцзюань	ф-но	Плотникова И.Н.	2012		студент
175	Ян Минчжэ	ф-но	Наседкин А.А.	2012		студент
176	Ван Ичжэ	ф-но	Федорова М,А.	2012		п/о
				2013		студент
			Леденёва Е.А.	2012-13		п/о
177	Ло Синьцзе	ф-но		2014	2019	студент
				2023		соискатель
178	Чэнь Сыцюань (Сыцуань)	ф-но	Диденко Ю.В.	2012-13		п/о
			Севидов А.Г.	2014	2019	студент
						п/о
179	Сунь Хао	ф-но	Шибко А.В.	2012		студент,

				2013		отчислена с 4 курса
180	Хуан Фаня (Хуан Фан Я)	ф-но	Рихтер Е.Р.	2012	2013	п/о
				2013	2018	студент
181	Юй Шенлинь	ф-но	Шибко А.В.	2012-13		п/о
				2014	2019	студент
182	Чжан Цюаньцюань	сольное пение	Соткилава З.Л.	2012-13		п/о
183	Кун Хан	труба	Новиков В.А.	2012	2013	п/о
				2013	2018	студент
184	Ли Сянфэн	сольное пение	Скусниченко П.И.	2012-13		п/о
185	Лю Чунсяо	ф-но	Петухов М.С.	2012		стажировка
186	Вэй Чэнь	ф-но	Петухов М.С.	2012-13		стажировка
187	Вэй Сяосяо	ф-но	Севидов А.Г.	2013	2018	студент
188	Чжао Тяньлун	ф-но	Федорова М.А.	2013-14		п/о
				2015		студент
189	Чэнь Имэй	ф-но	Федорова М,А.	2013	отчислен	п/о
190	Шэнь Цзиньцзе	ф-но	Шибко А.В.	2013-14		п/о
191	Лю Линжуй	композиция	Дубкова И.А.	2013		п/о
				2014	2019	студент
192	Чжан Чжень	сольное пение	Глубокий П.С.	2013		п/о

				2014		студент
			Мартынов А.П.	2013		п/о
193	Ли Чжэньчжэнь	сольное пение		2014	2019	студент
				2020	2023	ассист.-стаж.
194	Ли Тинтин	сольное пение	Григорьев Ю.А.	2013		п/о
				2014	2019	студент
195	Чэнь Вэньци	сольное пение	Рудакова Л.Б.	2013		п/о
196	Ван Хао Линь	сольное пение	Писаренко Г.А.	2013		стажировка
				2014	2020	студент
197	Бянь Цзин	сольное пение	Скусниченко П.И.	2013		стажировка
198	Чжэ Тун	сольное пение	Скусниченко П.И.	2013		стажировка
				2014		ассист.-стаж.
199	Лю Мэй	дир.-хор.	Калинин С.С.	2014		стажировка
						(6 месяцев)
200	Гао Мингконг	ф-но	Струков А.С.	2014	2019	студент
201	Ван Инци	ф-но	Севидов А.Г.	2014-15		п/о на базе
						высшего обр.
202	Цзян Чжэнь	ф-но	Рощина Л.В.	2014-15		п/о
203	Чжао Ваньчжэнь	ф-но	Малкус А.М.	2014-15	2017	п/о
			Диденко Ю.В.	2017	2018	студент

204	Цао Вэнь Хань	ф-но	?			<i>п/о на базе</i>
						<i>высш.обр.</i>
205	Го Юаньюань	дир.-хор.	Соловьёв А.В.	2014		п/о
206	Сыма Тун	сольное пение	Глубокий П.С.	2014		п/о
				2015		ассист.-стаж.
207	Ван Цзы	оп.- симф.дир.	Понькин В.А.	2014		п/о
208	Чэнь Вэньцзин			2014		п/о на базе
		ф-но	Федотова П.В.			высш.обр.
				2015		стажировка
				2014	2020	п/о на базе
209	Лу Хуасюнь	труба	Новиков В.А.			высш.обр.
				2015		студент
				2022	2024	ассист.-стаж.
210	Ван Ицзин	сольное пение	Кадинская К.Г.	2014	2015	п/о
				2015	2019	студент
			Соткилава З.Л.	2014-		п/о на базе
	Ян Пу			15		высш.обр.
211		сольное пение	Григорьев Ю.А.	2016	2021	студент
				2021	2023	ассист.-стаж.
212	Хо Сяоцень	сольное пение	Алексеева М.С.	2014		п/о
213	Чэнь Вэньцзин	ф-но	Федотова П.В.	2014		стажировка
214	Инь Яньчжуан	сольное пение	Кудрявцев Б.Н.	2014		
215	Лу Чао	ф-но	Севидов А.Г.	2015		ассист.-стаж.
216	Юань Гуанцюань	сольное пение	Ворошило А.С.			
217	Чжао Ян	ф-но	Федотова П.В.			стажировка

	Ся Шаоцзинь					Студент,
218		ф-но	Лидский М.В.		февр.2017	отчислена с 1 курса
219		ударные ин-ты	Курашов А.		2019	студент
220	У Ичэн	ф-но	Шибко А.В.	2015	2017	п/о
				2017	2022	студент
				2022	2023	ассист.-стаж.
221	Фу Бижань	ф-но	Федорова М.А.	2015		п/о
	Цзэн Цзыцзин		Жукова О.М.	2015	2016	п/о
222		ф-но		2016	2021	студент
				2021	202	
	Чжао Банминь		Диденко Ю.В.	2015	2017	п/о
223		ф-но		2017	2022	студент
				2022	2024	ассист.-стаж.
224	Чэнь Сыцень	ф-но	Струков А.С.	2015		п/о
				2015	2016	п/о
225	Пань Юэ	ф-но	Малкус А.М.	2016	2021	студент
				2021	2023	ассист.-стаж.
				2023	2024	стажировка
226	Тань Юйцзэ	виолончель	Чайковская М.К.	2015		п/о
				2023	2025	ассист.-стаж.
227	Ван Шоуяо	кларнет	Бабий Ю.Б.	2015		п/о
228	Ли Шияо	кларнет	Багдасарян Р.О., Агеев Н.Л.	2015		п/о

229	Дин Сюецянь	труба	Новиков В.А.	2015	2017	п/о
				2017	2022	студент
230	Сюй Минхун	сольное пение	Рудакова Л.Б.	2015	2017	п/о
				2017		студент
231	Ван Сине		Леденёва Е.А.	2016	2018	п/о
				2018	2023	студент
		ф-но		2023		ассист.-стаж.
232	Лю Ецзы		Жукова О.М.	2016	2017	п/о
				2017	2022	студент
		ф-но		2023		ассист.-стаж.
233	Чжоу Ицзин	ф-но	Жукова О.М.,	2016	2018	п/о
			Карпухова Э.А.	2018	2023	студент
234	Ши Цзяцзи	ф-но	Диденко Ю.В.	2016	2018	п/о
				2016	2017	п/о
		ф-но	Осипова И.В.	2017	2023	студент
235	Юань Цзытянь			2023		п/о
		ф-но				
236	Ли Ланьфэн	ф-но	Лелидис Е.Н.	2016		п/о
				2016	2017	п/о
		ф-но	Севидов А.Г.	2017	2022	студент
237	Лю Вэйчэнь			2022	2024	ассист.-стаж.
		ф-но				
238	Чэнь Цзиньхао	ф-но	Леденёва Е.А.	2016		п/о
239	Ян Бовэй	альт	Балашов Р.Г.	2016		п/о

240	Ду Чжоянь	кларнет	Агеев Н.Л.	2016	2017	п/о
				2017	2023	студент
241	Ян Хаомин	композиция	Дубкова И.А.	2016	2017	п/о
				2017	2022	студент
				2022	2024	ассист.-стаж.
242	Чжан Ифэй	композиция	Баташёв К.К.	2016	2018	п/о
			Тарнопольский В.Г.	2018		студент
243	Ван Сяньпэн	с.ление	Глубокий П.С.	2016	2017	п/о
				2017	2022	студент
244	Чжан Куэй	с.ление	Ворошило А.С.	2016		п/о
245	Ма Жуй	с.ление	Скусниченко П.И.	2016	2018	п/о
				2018	2023	студент
				2023	2025	ассист.-стаж.
246	Чэнь Лян	с.ление	Глубокий П.С.	2016		п/о
		хор.дириж. (на базе высшего		2016	2017	п/о
247	Чжоу Чжоу	образования)	Соловьёв А.В.	2017	2022	студент
248	Янь Цзянань	оп.-симф.дир.	Дяченко С.Д.	2016		стажировка
249	Динг Хуэй	ф-но	Труль Н.В.	2016	2021	студент
				2021	2023	ассист.-стаж.
250	Хэ Юйчэнь	ф-но	Петрова Д.А.	2016	2022	студент
				2023		ассист.-стаж.
251	Цзын Цзыцзин	ф-но	Жукова О.М.	2016		студент

252	Цзян Цяочу	ф-но	Петухов М.С.	2016	2021	студент
				2021	2023	ф-но
253	Лян Юй	с.ление	Писаренко Г.А.	2016	2021	студент
				2021	2023	ассист.-стаж.
254	Ким Ву Сон	с.ление	Мартынов А.П.	2016		студент
255	Лу Хэнци		Людков Д.А.	2017	2018	п/о
		ф-но		2018	2023	студент
				2023		ассист.-стаж.
256	Сунь Исянь		Лидский М.В., Леденева Е.А.	2017	2018	п/о
		ф-но		2018	2023	студент
				2023		ассист.-стаж.
257	Сунь Хаожань		Людков Д.А.	2017	2018	п/о
		ф-но		2018	2023	студент
				2023	2025	ассист.-стаж.
258	Сяо Яньвэнь		Игнатъева З.А.	2017	2018	п/о
		ф-но	Чернявская Ю.М.	2018	2023	студент
				2023		ассист.-стаж.
259	Юй Суне	ф-но	Игнатъева З.А.	2017	2018	п/о
			Чернявская Ю.М.	2018		студент
260	Ван Илинъ	ф-но	Лидский М.В.	2017	2019	п/о
261	Фэн Кай	ф-но	Севидов А.Г.	2017	2018	п/о
262	Дун Юйлинъ	ф-но	Гамалей А.А.	2017	2018	п/о

				2018		студент
	Чжао Тяньян		Лидский М.В.	2017	2018	п/о
263		ф-но	Мндоянц А.А.	2018	2023	студент
			Осипова И.В.	2023	2024	стажировка
264	Сюй Инин	скрипка	Винницкий А.Е.,	2017	2018	п/о
			Балашова Т.В.	2018	2023	студент
265	Ян Юньфэн	скрипка	Готсдинер М.А.	2017	2018	п/о
266	Ван Сюаньвэнь	скрипка	Готсдинер М.А.	2017	2018	п/о
				2018	2023	студент
267	Ли Даньян	скрипка	Чверток Е.К.	2017	2018	п/о
268	Чжай Юаньхао	гобой	Нодель Ф.В.	2017	2019	п/о
269	Чжао Ваньюэ	композиция	Шатковская Т.Г.	2017	2018	п/о
				2018		студент
	Оу Хунтао		Лошак А.А.	2017	2018	п/о
270		с.ление		2018	2023	студент
				2023	2025	ассист.-стаж.
271	Чэнь Цзиньцзинь	с.ление	Пьявко В.И.	2017	2018	п/о
272	Ван Эньцзэ	с.ление	Глубокий П.С.	2017	2018	п/о
				2018	2023	студент
273	Ли Хаобин	с.ление	Скусниченко Е.И.	2017	2018	п/о
			Григорьев Ю.А.	2019		студент
274	Ху Ханьюй	с.ление	Околышева Е.М.	2017	2018	п/о

				2018		студент
275	Шэнь Чуя	с.ление	Пьявко В.И.	2017	2019	п/о
				2019		студент
276	Ян Жуйяо	ф-но	Петухов М.С.	2017	2021	студент
				2021	2023	ассист.-стаж.
277	Ци Ян	скрипка	Готсдинер М.А.	2017	2022	студент
				2022	2024	ассист.-стаж.
278	Ли Хао	композиция	Воронцов Ю.В.	2017	2022	студент
				2022	2024	ассист.-стаж.
279	Чжан Мэнвэнь	с.ление	Глубокий П.С.	2017	2022	студент
				2022	2024	аспирантура
280	Инь Чжэнвэнь	хор.дириж.	Рудневский А.М	2017	2018	стажировка
281	Вэй Пэнфэй	музыковедение	Дубов М.Э.	2017	2018	стажировка
282	Вэй Лисянь	оп.-симф.дир.	Валеев В.А.	2017	2018	стажировка
283	Лю Лицзе	с.ление	Рудакова Л.Б.	2017	2019	стажировка
284	Чжан Мэннин	ф-но		2017		ассист.-стаж.
285	Чэ Вэньхао	ф-но	Чефанов Д.В.	2018	2020	п/о
				2021		студент
286	Чжу Гэ	ф-но	Чефанов Д.В.	2018	2020	п/о
287	Чэнь Цзинсяо	ф-но	Островский Р.А.	2018	2019	п/о
			Людков Д.А.	2019		студент
288	Цюй Бояо	ф-но	Главатских	2018	2019	п/о

				2019		студент
289	Тянь Шэннань	ф-но	Леденева Е.А.	2018	2019	п/о
				2019		студент
	Инъ Вэньли		Леледис Е.Н., Иголинский С.Г.	2018	2021	п/о
290		ф-но	Иголинский С.Г.	2021		студент
291	Сунь Хуэй	ф-но	Лидский М.В.	2018	2020	п/о
			Жукова О.М.	2020		студент
292	Пан Чжаотун	ф-но	Фоменко А.В.	2018	2019	п/о
				2019		студент
293	Го Сяюй	ф-но	Лидский М.В.	2018	2019	п/о
			Леденева Е.А.	2019		студент
294	Ян Ямэн	ф-но	Малкус А.М.	2018	2019	п/о
				2019		студент
295	Вэй Цзяшу	ф-но	Лидский М.В.	2018	2019	п/о
296	Лю Тяньци	ф-но	Диденко Ю.В.	2018	2019	п/о
				2020		студент
297	Ли Чжэфу	ф-но	Малкус А.М.	2018	2020	п/о
				2020		студент
298	Янь Дань	ф-но	Севидов А.Г.	2018	2020	п/о
299	Цзя Чэншунь	ф-но	Севидов А.Г.	2018	2020	п/о
				2020		студент

300	Ван Юелун	ф-но	Леденева Е.А.	2018	2020	п/о
301	Ван Баобао	ф-но	Петухов М.С.	2018	2019	п/о
				2019		студент
302	Сю Луянг	ф-но	Плотникова И.Н.	2018	2019	п/о
				2019		студент
303	Цзинь Тини	ф-но	Севидов А.Г.	2018	2019	п/о
				2019		студент
304	Ли Синхан	ф-но	Жукова О.М.	2018	2019	п/о
				2019		студент
305	Дзи Вен Ци	ф-но	Терехов С.Д.	2018	2019	п/о
				2019		студент
306	Тиан Ши	ф-но	Терехов С.Д.	2018	2019	п/о, отчислен с
						п/о
307	Цай Цзялинь	скрипка	Ахназарян С.А.	2018	2019	п/о
308	Ли Синьцзе	скрипка	Готсдинер М.А.	2018	2019	п/о
			Федотов М.В.	2019		студент
309	Ван Юйцин	альт	Найдин И.В.,	2018	2019	п/о
			Сазонкина А.А.	2019		студент
310	У Юаньцзе	флейта	Сильверстов А.М.	2018	2020	п/о
311	Ли Чжункан	флейта	Сильверстов А.М.	2018	2019	п/о
312	Фань Тянь	гобой	Нодель Ф.В.	2018	2019	п/о
				2019		студент

313	Лун Синюй	композиция	Тарнопольский В.Г.	2018	2019	п/о
				2019		студент
				2018	2019	п/о
314	Чжан Вэньшэн	с.пение	Пьявко В.И.			студент, отчислен с 2
				2019	2020	курса
315	Чэнь Мин	с.пение	Дежнева К.А.	2018	2020	п/о
			Кадинская К.Г.	2020		студент
316	Юань Сай	с.пение	Пьявко В.И.	2018	2019	п/о
				2019		студент
317	Вай Кай Чэнь	с.пение	Мартынов А.П.	2018	2019	п/о
318	Чжао Футао	с.пение	Мартынов А.П.	2018	2019	п/о
319	Го Цзыи	с.пение	Бикулова И.И.	2018	2019	п/о
320	Хуан Сяньгэ	хор.дириж.	Соловьёв А.В.	2018	2019	п/о
321	Чжан Сыцин	оп.-симф.дир.	Валеев В.А.	2018	2019	п/о
				2019		студент
322	Чжан Сяомин	ф-но	Писарев А.А.	2018		студент
323	Ван Юйхань	с.пение	Дежнева К.А.	2018	2023	студент
				2023	2025	ассист.-стаж.
324	Ли Цзюньтун	с.пение	Ворошило А.С.	2018	2019	стажировка
325	Со Имэн	с.пение	Алексеева М.С.	2018	2019	стажировка
326	Айсинь Цзюэло Хэу	оп.-симф.дир.	Дронов И.А.	2018	2019	стажировка

327	Ян Цюхай	с.ление	Лошак А.А.	2018	2020	стажировка
328	Цзя Сюеин	с.ление	Пустовая Н.В.	2018	2019	стажировка
329	Чжао Юнь	ф-но	Петухов М.С.	2018	2019	стажировка

ПРИЛОЖЕНИЕ 5.

Учебные планы фортепианных факультетов Центральной консерватории (Пекин), Шанхайской и
Московской консерваторий

Учебный план Центральной консерватории (Пекин, 2018)

Категория дисциплины	Академический кредит	Факультет	Обязательные дисциплины	Итого	Первый курс		Второй курс		Третий курс		Четвертый курс		Требования к завершению дисциплины	Консультации по дисциплине
					I полугодие	II полугодие	I полугодие	II полугодие	I полугодие	II полугодие	I полугодие	II полугодие		
Специальные предметы	36	Фортепианный факультет	Фортепиано (основной предмет)	16	2	2	2	2	2	2	2	2		
		Фортепианный факультет	Практика аккомпанемента (на II курсе – работа с певцами)	12	2	2	2	2	2	2				
		Фортепианный факультет	Камерный ансамбль	4			1	1	1	1				
		Фортепианный факультет	Методика преподавания на фортепиано и педагогическая практика	4					2	2				
Специальные базовые предметы	36	Факультет музыковедения	Введение в китайский музыкальный фольклор	4	2	2								
		Факультет музыковедения	История западноевропейской музыки	4			2	2						
		Факультет музыковедения	История музыки Китая	4					2	2				
		Фортепианный факультет	История фортепианного искусства	4			2	2						
		Факультет композиции	Общий курс гармонии	4	2	2							Пройти второй уровень	Группа
		Факультет композиции	Общий курс анализа формы	4			2	2					Пройти второй уровень	Группа

		Факультет композиции	Базовая полифония	2					2				Пройти первый уровень	Группа
		Кафедра	Сольфеджио	8	2	2	2	2					Пройти уровень	
		сольфеджио											В2	
		Факультет дирижирования	Хор	2					2					
Общие базовые дисциплины	32	Факультет музыковедения	Введение в искусство	2					2					
		Базовое отделение	Английский язык	8	2	2	2	2					Чтение и письменная работа . Уровень В. Аудирование и разговорный язык . Средний уровень . Обучение не ограничивается семестром, сумма оценки при сдаче обязательно го и факультативного предмета не ниже 12 баллов .	
		Базовое отделение	Физкультура	8	2	2	2	2						
		Базовое отделение	Идеологическое и моральное совершенствование и правовая основа	3	3									
		Базовое отделение	Концептуальные принципы марксизма	3		3								
		Базовое отделение	Обзор современной китайской истории	2				2						
		Базовое отделение	Теория Мао Цзэдуна и теоретические системы социализма с китайской спецификой	6					2	2	2			

Военная подготовка и остальные дисциплины	8	Студенческий отдел	Военная теория	2	2									
		Студенческий отдел	Военная подготовка	1	1									
		Студенческий отдел	Политическая ситуация	1	1									
		Студенческий отдел	Профессиональная карьера и руководство по трудоустройству	2		1					1			
		Студенческий отдел	Психологическое здоровье студентов	2	2									
Практика	3		Практика	3										
Итого	115			115	23	18	17	19	17	11	5	2		

Учебный план Шанхайской консерватории (2018)

Учебный факультет: фортепианный Профессиональное направление: сольное исполнительство Школьная система: четырёхгодичная

Тип предмета	Порядок учебы	Индекс	Наименование	Академическая оценка	Общее количество часов	1-ый учебный год		2-ой учебный год		3-ий учебный год		4-ый учебный год		Минимальный балл за секторные предметы	Минимальный балл за все предметы
						Первое полугодие	Второе полугодие	Первое полугодие	Второе полугодие	Первое полугодие	Второе полугодие	Первое полугодие	Второе полугодие		
Общие базовые предметы	Обязательные предметы	012001	Идеологическое и моральное совершенствование и правовая основа	2	36	2								40	
		012002	Обзор современной китайской истории	2	36		2								
		012003	Концептуальные принципы марксизма	4	72			2	2						
		012004	Теория Мао Цзэдуна и теоретические системы социализма с китайской спецификой	6	108					2	2	2			
		014001	Английский язык	16	288	4	4	4	4						
		012006	Физкультура	8	144	2	2	2	2						
		301001	Адаптация к актуальной общественной ситуации	2	32	0,25	0,25	0,25	0,25	0,25	0,25	0,25	0,25		
Профессиональные базовые дисциплины	Обязательные предметы	022012	История музыки Китая	4	72			2	2						
		022014	История западноевропейской музыки	4	72			2	2						
		022013 022015	Традиционная китайская теория музыки	4	72					2	2				
		044001	Сольфеджио	8	144	4	4								
		042003	Теория музыки	2	36	2									
		042004	Гармония	4	72		2	2							

		042005	Полифония	2	36				2					46	154
		042006	Музыкальная форма	4	72					2	2				
		072001	История фортепианного искусства	4	72							2	2		
		072003	Анализ фортепианной музыки	4	72					2	2				
		052008	Хор	4	72	2	2								
		022020	Оформление реферата	2	36							2			
Профессиональные основные дисциплины	Обязательные предметы	072004	Сольное исполнительство	16	288	2	2	2	2	2	2	2	2	28	
		072007	Камерный ансамбль	4	72					2	2				
		072005	Фортепианный аккомпанемент	8	144			2	2	2	2				
Практика преподавания	Обязательные предметы	022045	Выпускная работа (реферат)	2	4								2	24	
		301004	Военная теория	1		1									
		301002	Военная подготовка	1		1									
		Самостоятельная педагогическая практика		20											

Факультативные дисциплины	Факультативы по выбору в указанном объеме	012012	Введение в искусство	4	64									Не превышает 8 баллов	16	
		012011	Филология	4	64											
		072009	Импровизация на клавире	2	32			2								
		072008	Теория обучения на фортепиано	2	32			2								
	Другие факультативные предметы			8	128	Не меньше 8 баллов										
Всего академических часов					2308											

Учебный план Московской консерватории (2018)

[illegible]

