

ПРЕТВОРЕНИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ В СОВРЕМЕННОМ ФОРТЕПИАННОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ

Ли Мэнжуй;

*И. Ф. Чернявская, кандидат педагогических наук, доцент,
БГПУ (Минск)*

Аннотация. Статья посвящена определению роли русской фортепианной педагогики в развитии современного фортепианного искусства Китая. Обозначены основные направления претворения традиций русской фортепианной школы в китайской музыкально-образовательной среде.

Ключевые слова: традиции, русская фортепианная школа, современное фортепианное искусство, Китай.

Китайский «фортепианный бум» является исключительным явлением в мировом исполнительском искусстве. Приобщение к фортепианному искусству и игре на фортепиано в Китае исчисляется чуть более веком, при этом становление системы музыкального образования началось с середины XX века – с создания Китайской Народной Республики (1949). Однако уже к последнему десятилетию XX века китайские пианисты достигли феноменальных высот своими многочисленными победами на престижных международных конкурсах, высочайшим уровнем виртуозности и вместе с этим – восхищения и признания публики. Блестящие победы китайских пианистов на престижных исполнительских конкурсах, огромные аудитории восторженных слушателей по всему миру, развернутая система музыкального образования на различных уровнях и массовость обучающихся, развитая материальная база – вот те феноменальные результаты, которые свидетельствуют о достижении за короткий срок освоения инструмента в Китае высокого цивилизационного уровня фортепианной культуры.

Фортепиано выступило в первой половине XX века символом процесса европеизации культуры Китая и стало своеобразным инструментом широкого диалога с европейскими культурными традициями. Сюй Бо так определил символическую роль фортепиано в Китае на современном этапе: это «одно из средств достижения актуального технологического уровня в глобальных устремлениях страны в мировой культуре», когда «достижение совершенства подчинено идее мировой карьеры, достижения мирового превосходства» [4, с. 2].

Для реализации этой масштабной цели был претворен комплекс мероприятий по организации в стране массового фортепианного образования, которое к началу XXI века достигло огромных масштабов. После преодоления последствий Культурной революции в Китае стали широко функционировать консерватории, музыкальные факультеты в педагогических институтах и университетах, многочисленные государственные и частные школы. Репертуаром китайских пианистов стала фортепианная классика, способствующая, в том числе, воспитанию широкой слушательской аудитории, – произведения В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена, Ф. Шопена и Ф. Листа, К. Дебюсси и М. Равеля, П. Чайковского и С. Рахманинова.

Китайское фортепианное исполнительство формировалось и развивалось с ориентацией на три различные модели фортепианной культуры – западноевропейскую, американскую и русскую.

Знакомство китайской общественности с русской фортепианной культурой происходило в начале XX века, что исторически было обусловлено эмиграцией русской интеллигенции после событий Октябрьской революции. Выступления выдающихся пианистов А. Рубинштейна, С. Рахманинова, В. Горовица, культурная деятельность русской диаспоры в 1920–1930-е гг., открытие в Харбине музыкальной студии усилиями русской пианистки А. Фоткиной-Сидоровой, плодотворная деятельность Б. Захарова и А. Черепнина в Шанхайском государственном музыкальном институте способствовали распространению традиций русского пианизма и непосредственно повлияли на формирование китайской фортепианной педагогики и культуры.

Показательны в этой связи заслуги выдающегося русского музыканта, пианиста, композитора А. Черепнина. Традиционно фортепиано использовалось китайцами как инструмент, с помощью которого обучались пению, тренировали слух, записывали музыку, но не исполняли на нем. А. Черепнин разработал фортепианную методику для освоения китайскими студентами техники игры на фортепиано – систематизированное пособие для начинающих пианистов под названием «Фортепианные упражнения в пентатонических ладах» («Технические упражнения на основе пентатонической гаммы» ор. 53). Своеобразие этой «китайской школы игры на фортепиано», созданной А. Черепниным для решения конкретных педагогических задач, заключалось в ее инструктивно-педагогической направленности. Музыкальный материал пособия, с одной стороны, позволял китайским студентам успешно осваивать фортепиано через хорошо знакомые звуковые образы, с другой – явился моделью для формирования композиторского мышления у молодых китайских композиторов. Энтузиазм А. Черепнина проявился и в организации первого конкурса китайской музыки «Китайское фортепианное творчество». Тем самым А. Черепнин заложил основы и определил перспективы развития в том числе и китайской композиторской школы.

С момента образования КНР (1949) до «Культурной революции» (1966) основными центрами развития фортепианного исполнительского искусства явились фортепианные факультеты Шанхайской и Пекинской (Центральной государственной) консерваторий, ряд институтов искусств и музыкальных институтов в крупных городах страны. Международным связям уделялось пристальное внимание. Среди гастролировавших в Китае в 1950-е гг. пианистов был и великий С. Рихтер. Для освоения методики фортепианного исполнительства были приглашены советские пианисты-педагоги: Д. Серов в Пекинской, А. Татулян и Т. Кравченко работали в Шанхайской консерватории с 1954 по 1960 г. Их деятельность углубила влияние принципов советской системы обучения на становление китайской фортепианной школы. Кропотливая работа представителей русской фортепианной школы с китайскими пианистами изменила их представления о том, что должна превалировать высокая пальцевая техника в ущерб стилистической чистоты, музыкальной выразительности и качеству звука, а во время игры тело исполнителя должно быть напряжено и зажато. В воспоминаниях учеников перечисленных педагогов среди образцовых черт русской фортепианной школы были отмечены такие, как: исполнение, насыщенное богатой экспрессией, глубокое познание содержания произведения, расширение кругозора по истории и теории музыки, освоение многообразия тембра и певучести исполнения на рояле, овладение различными способами педализации, индивидуальный подход к обучению в классе [6, с. 389–390]. Кроме собственно

педагогического процесса Д. Серов, А. Татулян и Т. Кравченко давали мастер-классы, участвовали в создании учебно-программной документации, разработке экзаменационных требований и критериев отбора абитуриентов.

Важным пунктом явилась популяризация ценной методической литературы о фортепианном искусстве и педагогике – перевод и издание на китайском языке «Об искусстве фортепианной игры» Г. Нейгауза, «Ответы на вопросы о фортепианной игре» И. Гофмана, «Педализация в современном фортепиано» А. Шнабеля, «Сборник статей по фортепианной педагогике» под редакцией А. Николаева и др. В Китае только в 1980-е гг. происходит зарождение музыкально-педагогической науки, когда в контексте проводимой с 1978 г. политики «реформ и открытости» продолжалось после почти двадцатилетнего перерыва освоение европейской культуры, и, в частности, китайское фортепианное искусство развивалось с опорой на традиции русской фортепианной школы. В этот период появляется более ста научно-методических работ китайских авторов по педагогическим и музыкально-исполнительским проблемам. Среди них самыми ценными являются «Некоторые звенья системного преподавания фортепиано» Ляо Найсюна, «Фортепианная педагогика» Ин Шичжэна, «Путь к фортепианной игре» Чжао Шаошэна, «О фортепианной педагогике Чжу Гун-И» Гэ Юедэ.

Результаты многоплановой деятельности Д. Серова, А. Татуляна и Т. Кравченко послужили формированию плеяды успешных молодых китайских пианистов, получивших известность как в Китае, так и за рубежом, явившихся учителями для пианистов последующего поколения. Среди них Чжоу Гуанжэнь, Лю Шикунь, Гу Шэнин, Ли Минцян, Инь Чэнцзун, Бао Хуйцяо. Охарактеризуем некоторых из них.

Одна из учениц А. Татуляна – Чжоу Гуанжэнь, выдающаяся пианистка и общественный деятель в деле популяризации фортепианного образования, организатор Центра фортепианного искусства с целью универсального воспитания музыканта. Благодаря методике своего учителя в исполнительском стиле Гуанжэнь расширилась тембровая палитра, усовершенствовалось техническое мастерство, улучшилось качество и сила звука, в игре появилась гибкость и мягкость.

Освоение традиций русской фортепианной школы осуществлялось не только в музыкальных вузах Китая, но и в СССР, что было возможным благодаря осуществлению мероприятий по межкультурному диалогу между странами. В частности, Лю Шикунь являлся учеником Т. Кравченко (Ленинградская консерватория) и С. Фейнберга (Московская консерватория). На родине кроме своего исполнительского мастерства пианист прославился активной просветительской и музыкально-педагогической деятельностью (более 40 художественных центров фортепианной музыки имени Лю Шикуня для многостороннего обучения детей с трех лет и продажи музыкальных инструментов). Исполнительский стиль Лю Шикунь характеризуется не только отточенной техникой, но и глубоким пониманием музыки, которые он воспринял от своих советских учителей.

Ланг Ланг – один из выдающихся пианистов современности, кто приобщился к традициям русской фортепианной школы вне европейских музыкальных заведений. Ланг Ланг признался, что он вырос на русской почве потому, что его китайские учителя получили образование в СССР, а он сам занимался у учителя с «корнями» русской фортепианной

школы – известного пианиста и педагога, ректора Института Кертиса Гарри Граффмана. Являясь носителем традиций американского пианизма, Граффман проходил обучение у выдающихся пианистов, представителей русской фортепианной школы – Изабеллы Венгеровой и Владимира Горовица (кумира Ланг Ланга). Пианиста отличает феноменальная техника владения инструментом, музыкальность и чувственность, экстравагантный стиль и в то же время поэтичность исполнения. Многие аспекты стиля подвергаются критике, однако он остается самым ярким исполнителем, вызвавшим «эффект Ланга Ланга» – массовое увлечение фортепиано и подражание стилю пианиста.

В заключение отметим, что традиции русской фортепианной школы явились для китайского пианизма прочным фундаментом, определившим его становление, развитие и достижение высоких результатов на пути реализации задач государственной культурной политики. Органичное освоение принципов русской фортепианной педагогики осуществлялось разными способами: в Китае в процессе концертных гастролей выдающихся советских пианистов, обучения у эмигрантов или приглашенных педагогов-пианистов, у китайских педагогов-пианистов, получивших образование в СССР, в учебных заведениях СССР или других неевропейских странах у носителей традиций русской фортепианной школы. Основными направлениями претворения традиций русской фортепианной школы в китайской музыкально-образовательной среде явились: использование модели организации педагогического процесса (многоступенчатая система музыкального образования, принципы комплектации профессорско-преподавательского состава, подходы к разработке и систематизации учебно-методической документации, опора на научно-методические труды, следование ключевым критериям отбора и формирования педагогического репертуара), внедрение методики и этапности проведения индивидуального урока по фортепиано, опора на принципы и этику обучения фортепианному исполнительскому искусству, активизация просветительской деятельности, формирование высокого уровня научно-методической культуры педагога, развитие безупречной пианистической техники как средства раскрытия глубины содержания и музыкального образа произведения, воспитание аналитического подхода к интерпретации произведений (серьезная музыкально-теоретическая подготовка исполнителя), стремление к аутентичному стилю исполнения произведений.

Литература

1. Айзенштадт, С. А. Из истории русской музыкальной эмиграции в Шанхае 30-х годов XX столетия: С. Аксаков и А. Черепнин / С. А. Айзенштадт // Культурное наследие России и русское зарубежье в XXI веке : материалы Междунар. науч.-практ. конф. (23–25 ноября 2015 г., г. Хабаровск). – Хабаровск, 2015. – С. 3–13.

2. Ню Яцянь. О фортепианной педагогике в современном Китае / Ню Яцянь // Преподаватель XXI век. – 2009. - № 2. – С. 108–112.

3. Осеннева, М. С. Педагогические условия изучения фортепианных школ России на рубеже XIX–XX столетий студентами Китайской Народной Республики / М. С. Осеннева, Кэ Мейли // Музыкальное искусство и образования. – 2018. – № 2. – С. 156–168.

4. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков : автореф. дис. ... канд. искусств : 17.00.02 / Сюй Бо; Ростов. гос. консерв. (академия) им. С. В. Рахманинова. – Ростов н/Д, 2011. – 24 с.

5. Хоу Юз. Из истории китайского фортепианного искусства середины XX века [Электронный ресурс] / Хоу Юз // Киберленинка. – Режим доступа : [https:// cyberleninka.ru/article/n/iz-istorii-kitayskogo-fortepeinnogo-iskusstva-serediny-xx-veka](https://cyberleninka.ru/article/n/iz-istorii-kitayskogo-fortepeinnogo-iskusstva-serediny-xx-veka). – Дата доступа : 09.10.2020.

6. Хуан Пин. Вклад советских специалистов в становление фортепианного искусства нового Китая (1949–1966) [Электронный ресурс] / Хуан Пин // Киберленинка. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/vklad-sovetskih-spetsialistov-v-stanovlenie-fortepeinnogo-iskusstva-novogo-kitaya-1949-1966>. – Дата доступа : 11.10.2020.