

Чжан Сяоин,
*магистрант кафедры
музыкально-педагогического образования,
Чернявская И. Ф.,*
*доцент кафедры музыкально-педагогического образования,
кандидат педагогических наук
УО «Белорусский государственный
педагогический университет имени М. Танка»,
Беларусь, г. Минск*

МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПОСТУЛАТЫ ОБУЧЕНИЯ ПИАНИСТОВ В КИТАЕ (1950–1960 гг.)

Zhang Xiaoying,
*master's student of the department
music pedagogical education,
Chernyavskaya I. F.,*
*Associate Professor of the Department of Music
and Pedagogical Education,
Candidate of Pedagogical Sciences
Belarusian State
Pedagogical University named after M. Tank,
Belarus, Minsk*

MUSICAL AND PEDAGOGICAL POSTULATES OF TRAINING PIANISTS IN CHINA (1950–1960)

1950–1960 гг. в исторической ретроспективе развития пианистического искусства Китайской Народной Республики отмечены небывало высоким подъёмом и серьёзными достижениями на международном уровне. Этому предшествовали значимые социально-политические трансформации в стране (провозглашение КНР (1949), установление дипломатических отношений и заключение Договора о дружбе и взаимопомощи между КНР и СССР (1950) и др.). Мощным импульсом для развития национального пианизма в обозначенный период стало планомерное реформирование системы воспитания профессиональных пианистов на общегосударственном уровне [3].

Реформа организации обучения китайских исполнителей на фортепиано в 1950–60 гг. состояла в активном внедрении в теорию и практику обучения пианистов прогрессивного опыта иностранных специалистов, в первую очередь из России, а также апробации музыкально-образовательных моделей, доказавших свою результативность. Несмотря на

то, что в последующий период «культурной революции» (1966–1976) позитивные достижения фортепианной культуры и педагогики Китая были коренным образом нивелированы, а перспективные маршруты международного сотрудничества закрыты, в 1950–1960 гг. удалось заложить прочный фундамент национальной школы обучения игре на фортепиано и определить генеральную траекторию её развития в будущем. В данном контексте особый интерес представляет анализ музыкально-педагогических постулатов обучения китайских исполнителей на фортепиано, заявленных в 50-60 гг., которые не только доказали свою состоятельность и впоследствии получили практическую реализацию, но и сохранили актуальность для системы современного фортепианного образования Китая.

Продуктивность развития китайского пианистического образования в середине XX столетия была запрограммирована серьёзными успехами музыкально-педагогического сообщества Китая в 1920–1930 гг. Это нашло проявление в значительном увеличении контингента обучающихся фортепиано, открытии многочисленных специализированных учебных заведений частного и государственного администрирования, построении образовательной модели профессиональной пианистической подготовки, создании первых образцов национального репертуара и методической литературы для фортепиано. Краеугольное значение в этом процессе имела высокая преподавательская активность музыкантов из России, которые не только возглавили фортепианные классы ведущих учебных заведений Китая и воспитали плеяду талантливых китайских исполнителей, но обновили педагогический инструментарий и дидактические подходы к обучению фортепиано, качественно углубив содержание учебно-воспитательной деятельности пианистов (С. С. Аксаков, В. Л. Гершгорина, Б. С. Захаров, Р. Г. Карпова, Б. М. Лазарев, А. Н. Черепнин и др.) [1]. Аккумулировав положительные достижения своих предшественников, педагоги-пианисты Нового Китая в русле общегосударственной реформы национальной системы профессионального музыкального образования также обратились к опыту зарубежных специалистов, преимущественно из стран Советского Союза и Восточной Европы. Для обеспечения подготовки высококвалифицированных исполнительско-педагогических кадров было принято решение экстраполировать музыкально-образовательную модель, успешно апробированную в советских специализированных вузах, на национальную почву. Начиная с 1954 года, с этой целью в Китай стали прибывать первые специалисты-пианисты из Москвы (Д. М. Серов, А. Г. Татулян, Л. Ромен, К. И. Арзаманова) и Ленинграда (Т. П. Кравченко), а также Чехословакии (М. Кроткова), Польши (Н. Бакст), Германской Демократической Республики (Т. Лангер), Румынии (Л. Кристьян). В свою очередь на регулярной основе была налажена стажировка перспективных молодых пианистов из Китая за рубежом: в Советском Союзе (Дин Фунчен, Ли Миндо, Лю Шикунь, Ин Ченцзун, Чжао Пинго) и Польше (Фу Цун, Ли Цифан, Ши Дачжен), что в

значительной мере способствовало взаимообогащению ключевых тенденций развития национальных школ обучения игре на фортепиано.

Командными центрами китайского фортепианного образования новой формации в 50–60 гг. XX столетия стали Шанхай и Пекин [2]. На базе Шанхайской государственной консерватории и Центральной государственной консерватории, начавшей свою деятельность в 1950 году в Тяньцзине и с 1958 года продолжившейся в Пекине, были внедрены новации в организации учебного процесса. В целях обеспечения непрерывной профессиональной подготовки пианистов экстра-класса в Шанхае и Пекине получила практическую апробацию многоуровневая система взаимосвязанных образовательных звеньев, предполагающая обучение фортепианному мастерству в начальной школе (4 года), музыкальном училище при консерватории (6 лет), консерватории (4 года) и дополнительный двухгодичный курс аспирантуры. Также в 1950 гг. в Шанхайской и Центральной государственных консерваториях было закреплено разделение на кафедры специального и общего фортепиано, что позволило централизовать и оптимизировать организацию учебного процесса пианистов, дифференцировать программные требования, систему контроля и оценочные критерии. Впоследствии попытки внедрения преемственности звеньев обучения, предполагавшей многолетний процесс постижения профессионального мастерства, были предприняты на фортепианных факультетах консерваторий различных регионов Китая: в Шэньяне, Чэнду, Ухани, Сиане, Гуанчжоу, Тяньцзине и др. Ориентация учебных заведений на воспитание высококвалифицированных кадров потребовала определения и обеспечения единой содержательной линии в обучении фортепиано, унификации учебно-программных стандартов и разработки объективных критериев отбора абитуриентов, что было осуществлено в 1953 году Министерством культуры КНР. Педагогические вузы и институты искусств Пекина, Нанкина, Харбина, провинций Хунань, Сычуань, Внутренняя Монголия, Аньхой, Цилинь, Фуцзянь, Шаньдун придерживались высокого образовательного эталона в обучении пианистов.

Благодаря совместным усилиям приезжих советских специалистов и отечественных преподавателей по классу специального фортепиано консерваторий в Шанхае (Ли Цуйчжэн, Ли Цзялу, Фань Цзишэн, Ся Гоцюн, У Лэй, Чжан Цзюньвэй) и Пекине (И Кайцзи, Ли Чансун, Хун Шикуй, Чжу Гун-и) в 1950–1960 гг. была выработана генеральная стратегия фортепианного обучения. Как её фундаментальная цель была обозначена профессионализация и повышение уровня компетентности национальных исполнительско-педагогических кадров до высоких международных стандартов. Поставив во главу угла последовательное овладение техническим совершенством фортепианного мастерства, китайские преподаватели и их коллеги уделяли особое внимание созданию благоприятных условий для комплексного развития обучающихся фортепиано. Установка на повышение уровня общемузыкальной и

теоретической подготовки, осуществляемой в комплексе с освоением специальных дисциплин и учебных предметов общеобразовательного курса, являлась центральной идеей организации профессионального обучения китайских пианистов. В русле данной сверхзадачи приоритетное значение отводилось развитию теоретико-аналитического мышления, музыкального интеллекта и художественной индивидуальности исполнителей на фортепиано.

Серьёзным прорывом для 1950–1960 гг. стала попытка (благодаря советским специалистам) сфокусировать внимание на художественно-содержательном аспекте фортепианного искусства в противовес узкотехническому подходу к обучению фортепиано. Подчёркивая важность формирования технических умений и навыков как основы профессионального пианистического мастерства и приоритетного средства выражения художественного замысла, педагоги по классу фортепиано инициировали едрение в практику обучения комплексного подхода. Практико-ориентированной концептуальной идеей фортепианного обучения в обозначенное десятилетие, сохранившей актуальность и в наши дни, стала установка на активизацию концертной практики китайских пианистов. Обязательным условием для обучающихся фортепиано стало участие в различных рода концертах и гастрольных выступлениях, мастер-классах, концертах-лекциях и музыкально-просветительских мероприятиях, что в значительной мере способствовало развитию их личностно-творческого потенциала, стимулированию профессиональной компетентности, аккумуляции обширного репертуарного багажа и мобилизации интерпретаторских навыков.

Как ещё один важный постулат в 1950–1960 гг. была обозначена значимость формирования и саморазвития профессионально-педагогической культуры преподавателей по классу фортепиано. При этом особое внимание уделялось совершенствованию квалификации консерваторских работников. К преподаванию специального фортепиано в консерватории допускались лучшие выпускники профильных вузов, которые не только проходили строжайший отбор ещё на этапе своего обучения, но и должны были обладать глубокими системными знаниями и профессиональными навыками, владеть современными образовательными технологиями и методическими приёмами, демонстрировать инициативность, широкий художественно-эстетический и общемузыкальный кругозор, доскональное владение фортепианным репертуаром. Эффективным инструментом стимуляции роста профессионализма и продуктивности педагогической деятельности молодых преподавателей по классу фортепиано стало их привлечение к самостоятельной научно-исследовательской и творческой деятельности: каждый из педагогов должен был ежегодно выступать с докладом теоретико-методической проблематики или сольным концертом.

Актуализация кадровой проблемы в 50–60 гг. XX столетия и необходимость обеспечения эффективного функционирования системы

фортепианного образования Китая, гарантирующей подготовку конкурентоспособных специалистов высокого класса, детерминировала разработку национальной научно-методической и репертуарной базы обучения фортепиано. Задача оснащения образовательного процесса качественными методическими трудами и учебными пособиями стала важнейшей установкой и задачей данного десятилетия. Взяв курс на её оптимальное решение, китайские педагоги обратились к опыту своих коллег из Советского Союза. Методическую библиотеку отечественных педагогов-пианистов пополнили исследования авторитетных советских учёных, переведённых на китайский язык: монография о творчестве Ф. Шопена А. А. Соловцова (1949), «Очерки по методике обучения игре на фортепиано» под редакцией А. А. Николаева (1950), «Об искусстве фортепианной игры» Г. Г. Нейгауза (1958), коллективная статья «Стиль исполнения произведений Шопена» Т. П. Кравченко и педагогов Центральной государственной консерватории (1960) и др. В консерватории Пекина до настоящего времени находятся в активном педагогическом обиходе два тома записей Т. П. Кравченко, запечатлённые в процессе работы выдающегося педагога в Китае. В них прославленная пианистка проводит исполнительский анализ широкого круга фортепианных сочинений XVII–XX столетий, который и сегодня востребован в педагогической практике китайских студентов. Благодаря поддержке Министерства культуры КНР и усилиям ведущих педагогов консерваторий Шанхая и Пекина в 1961 году был издан пятитомный «Сборник произведений для обучения в вузах», существенным образом обновивший традиционный репертуар китайских пианистов и подробно знакомивший с лучшими образцами мировой фортепианной литературы. Также в 1950–1960 гг. нашла продолжение репертуарная «линия», заложенная ранее выдающимся русским композитором-педагогом А. Н. Черепнинным и характеризующаяся использованием китайского музыкально-фольклорного материала. Расширению репертуарного арсенала способствовали нотные сборники «50 китайских народных песен для фортепиано» и «Пентатонические аппликатурные этюды для фортепиано» композитора Ли Инхая, «Сборник китайских фортепианных произведений», подготовленный педагогическим коллективом Центральной государственной консерватории, и др. Данный концептуальный подход к разработке национальной научно-методической и репертуарной базы обучения игре на фортепиано востребован и на настоящем этапе. В наши дни он успешно реализуется в активной подготовке в странах постсоветского пространства высококвалифицированных кандидатов педагогических наук и кандидатов искусствоведения, которые разрабатывают актуальное для современной фортепианной педагогики Китая проблемное поле.

В последние десятилетия очевидна многовекторная интенсификация межгосударственного сотрудничества в социально-образовательной сфере между Китаем, Россией и Беларусью: стратегия открытости китайской системы образования зарубежному опыту, подписание договоров о

сотрудничестве между ведущими вузами музыкально-педагогического профиля, академическая и профессиональная мобильность студенческо-преподавательских и учёных кадров. Детальное изучение различных аспектов деятельности педагогов-пианистов, инициировавших в середине XX столетия процесс профессионализации китайского пианизма, свидетельствует, что основополагающие идеи и установки фортепианного обучения, обозначенные в этот исторический период, обладают серьёзным научно-исследовательским потенциалом и являются катализатором эффективной оптимизации подходов к воспитанию исполнителей на фортепиано. Музыкально-педагогические постулаты, внедренные в процессе обучения пианистов в 1950–1960 гг., послужили прочным фундаментом для плодотворного развития национального пианистического искусства Китая в будущем, детерминировали успешность процесса формирования самобытных педагогических традиций и интеграции в мировое образовательное пространство на современном этапе.

Литература

1. Айзенштадт, С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики / С. А. Айзенштадт. – Владивосток : Дальнаука, 2015. – 238 с. – Текст непосредственный.
2. Хоу Юэ. Из истории китайского фортепианного искусства середины XX века / Хоу Юэ // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 32 (70). – С. 366–371. – Текст непосредственный.
3. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае / Цзо Чжэньгуань. – СПб.: Композитор, 2015. – 334 с. – Текст непосредственный.