

© Цзэн Яо, 2022

УДК 7.036

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-193-203

## ПИАНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ 1940-х – НАЧАЛА 1950-х гг. В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ

Цзэн Яо<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

**Аннотация.** Статья посвящена малоисследованному периоду развития китайского фортепианного искусства. Цель – выявление процессов формирования национальной фортепианной школы, происходивших во время войны с Японией и начала строительства Китайской Народной Республики. В данном аспекте соответствующая эпоха становления пианистической культуры Китая впервые выступает темой отдельного исследования. Приведены сведения о фортепианных учебных заведениях и биографические данные крупнейших китайских пианистов того времени. На основании работ предшествующих исследователей сформулированы новые критерии возникновения национальной фортепианной школы и предложены коррективы к периодизации китайского фортепианного искусства. Утверждается, что рассматриваемый период представляет собой самостоятельную стадию становления пианистической культуры в Китае, характеризующуюся тем, что впервые в ее истории ведущее место начали занимать китайские музыканты. Обозначены основные тенденции, присущие этой стадии. К ее окончанию в Китае была сформирована достаточно развитая система фортепианного образования; возникла преемственность педагогических традиций; фортепианное искусство стало выходить за пределы собственного национального пространства. Сделан вывод, что на рассматриваемой стадии предпосылки для создания самостоятельной национальной школы частично были сформированы, однако полностью она еще не сложилась.

**Ключевые слова:** Китай, фортепиано, китайское фортепианное искусство, Шанхайская консерватория, Пекинская консерватория, национальная фортепианная школа

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Цзэн Яо. Пианистическое искусство Китая 1940-х – начала 1950-х гг. в контексте формирования национальной фортепианной школы // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 193–203. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-193-203.

## THE PIANO ART OF CHINA OF THE 1940s – EARLY 1950s IN THE CONTEXT OF THE FORMATION OF THE NATIONAL PIANO SCHOOL

Zeng Yao<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

**Abstract.** This study presents the poorly-studied period of the Chinese piano art development. The purpose of article is identification of the processes of formation of national piano school happening during war to Japan and began existence of People's Republic of China. In this aspect this epoch of the Chinese piano culture formation is becoming the subject of a separate research topic for the first time. Information about piano educational institutions and biographical

data on the largest Chinese pianists of that time are given. Based on the works of previous researchers, new criteria for the emergence of the national piano school were formulated and adjustments to the existing periodization of Chinese piano art were proposed. It is argued that the period under review is an independent stage in the formation of pianistic culture in China, characterized by the fact that for the first time in its history Chinese musicians began to occupy a leading place. The main trends inherent in this stage are indicated. It is claimed that by the end of it a fairly developed system of piano education had been formed in China; a continuity of pedagogical traditions arose; piano art began to go beyond its own national space. Concluded, that the prerequisites for the formation of an independent national school were partially formed, but it has not yet fully developed.

**Keywords:** China, piano, Chinese piano art, the Shanghai Conservatory, the Beijing Conservatory, the National Piano School

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interests.

**For citation:** Zeng Yao (2022), “The piano art of China of the 1940s – early 1950s in the context of the formation of the national piano school”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 193–203. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-193-203.

---

Бурное развитие фортепианной культуры в современном Китае предопределило рост научного интереса к историческим аспектам ее формирования. При этом особое внимание, как правило, уделяется рубежу 20–30-х гг. XX в., когда в стране были заложены основы подлинно профессионального фортепианного образования, а также середине 1950-х – началу 1960-х гг. – времени выхода китайских пианистов на международную арену. События между этими периодами освещены далеко не столь подробно. Вместе с тем соответствующий этап едва ли имел меньшее значение для развития национального пианизма.

Цель настоящей статьи – обозначить основные тенденции развития китайского фортепианного искусства 40-х и начала 50-х гг. XX в., проанализировав их с точки зрения формирования национальной пианистической школы. Рассмотренный в данном аспекте, соответствующий этап впервые становится темой отдельного исследования. При разработке вопросов периодизации и типологии национальной фортепианной школы автор опирается на труды С. Айзенштадта (2015),

М. Дрожжиной и В. Дитенбира (2021). Основными историко-биографическими источниками служили мемуарная литература (Чжоу Гуанжэнь, 2001) и труды китайских ученых (Бянь Мэн, 1996; Лю Сяолун, 2009; Чан Айлин, 2010) и др.

Обратимся к проблемам типологии. Вопрос наличия в Китае самостоятельной пианистической школы является дискуссионным. Автор предлагаемой работы солидаризируется с точкой зрения С. Айзенштадта, считающего, что национальная фортепианная школа в Китае вполне сформирована, однако ее системные признаки отличны от тех, что присущи традиционным школам Запада (2015, с. 47–48). Опираясь на параметры региональной хоровой школы, сформулированные М. Дрожжиной и В. Дитенбиром (2021, с. 188), обозначим критерии, позволяющие утверждать о существовании сложившейся национальной фортепианной школы.

1. *Фортепианное исполнительство локализовано в национальном культурном пространстве.*

2. *Национальная фортепианная школа развивается в русле собствен-*

ной педагогической и художественной парадигмы в условиях преемственности традиций.

3. Достижения фортепианного исполнительства успешно транслируются за пределы национального пространства.

Далее остановимся на периодизации. Здесь взгляды исследователей различны. Так, Чэнь Янань насчитывает шесть различных периодизаций развития фортепианной культуры Китая, разработанных соответственно Бянь Мэн, Лю Сяолун, Сюй Бо, Хуан Пин, Хоу Юэ и С. Айзенштадтом (Чэнь Янань, 2020, с. 91–92). В настоящей статье за основу принята периодизация С. Айзенштадта. В соответствии с ней рассматриваемый в статье исторический отрезок времени относится к периоду становления национальной школы, а конкретнее – к первому его этапу, продолжившемуся с начала 1930-х до конца 1940-х гг. Главным его содержанием явилось «становление и укрепление развитой системы профессионального фортепианного образования, приводящее к появлению достаточно большого числа пианистов – представителей национальной фортепианной культуры» (Айзенштадт С., 2015, с. 92).

Соглашаясь с данной периодизацией, сделаем два уточнения. Во-первых, окончание этапа целесообразнее датировать не завершением 1940-х гг., а первыми годами следующего десятилетия. Основание видится в том, что кардинальные перемены, знаменующие начало нового этапа, датированы, с нашей точки зрения, не началом, а серединой 50-х гг., когда китайские пианисты при помощи специали-

тов, прибывших из СССР, уверенно вышли на международный уровень. Во-вторых, начальный этап отчетливо разделяется на две самостоятельные стадии. На первой из них – начало 30-х – рубеж 40-х гг. – ключевые позиции принадлежали пианистам-иностранцам. На второй – начало 40-х – первая половина 50-х гг. – ведущие роли стали играть китайские музыканты. Эта стадия находится в центре внимания настоящего исследования.

Разберем, каким образом процессы развития пианистического искусства Китая, имевшие место на данной стадии, соотносятся с обозначенными критериями национальной фортепианной школы.

**Локализация в национальном культурном пространстве.** Большая часть анализируемой стадии пришлась на один из самых тяжелых периодов национальной истории. В 1937 г. Китай подвергся японскому нападению. Страдая от агрессоров, Китай разрывался и гражданской войной. В 1945 г. Япония капитулировала. Но лишь в 1949 г. с победой коммунистической партии и созданием Китайской Народной Республики военные действия прекратились.

Все эти бедствия не могли не нанести глубокие раны пианистическому образованию. Так, тяжелейший удар был нанесен Шанхайской консерватории – главному очагу фортепианного образования. Однако тяга к фортепианной культуре была исключительно велика. Поэтому сеть музыкальных учебных заведений, где готовились профессиональные пианисты, не была уничтожена. Доказательством этому служит следующее обстоятельство. Когда в 1952 г.

коммунистическое правительство, реформируя музыкальное, и, в частности, пианистическое образование, решило собрать лучших пианистов страны в двух консерваториях – Центральной, основанной в Тяньцзине, и ее Восточном филиале в Шанхае, фортепианные кафедры новых вузов создавались на базе 10 учебных заведений, функционировавших в военные годы.

Центральная консерватория объединила фортепианные отделения Нанкинской консерватории, музыкальных факультетов Пекинского художественного института, Янькинского университета (Пекин), Института им. Лу Синя, Северокитайского университета и Сянганской консерватории. Кафедра Восточного филиала базировалась на Шанхайском музыкальном колледже, фортепианных классах Фуцзянского музыкального колледжа, музыкальных факультетах Нанкинского женского университета и Шанхайского пединститута (Бянь Мэн, 1996, с. 47).

В начале рассматриваемой стадии продолжали активную деятельность пианисты-педагоги иностранного происхождения. Наибольшим, практически непрекаемым авторитетом пользовался Борис Захаров – знаменитый российский музыкант, занимавший пост декана фортепианного факультета Шанхайской консерватории. Огромное влияние имел также итальянский дирижер и пианист Марио Пачи, руководивший Шанхайским симфоническим оркестром и занимавшийся с учениками-пианистами частным образом. В числе ведущих фортепианных педагогов Китая были и русские эмигранты Борис Лазарев, Ада Бронштейн, Валентина Гершгорина,

еврейский музыкант, бежавший из нацистской Германии еврейский музыкант Альфред Виттенберг и др.

Однако в 1940-е гг. значение педагогов-иностранцев начинает заметно слабеть. Захаров и Пачи, здоровье и силы которых были подорваны японской оккупацией, сократили свою деятельность. Первый ушел из жизни в 1943, второй – в 1946 г. Во второй половине 1940-х гг. большинство русских и европейских эмигрантов, в их числе и музыканты, покинули Китай. Роль же пианистов-китайцев в национальной фортепианной культуре, напротив, становилась все более значимой.

В научной литературе КНР исполнителей и педагогов, активная деятельность которых пришлась на рассматриваемую стадию, как правило, относят к «первому поколению китайских пианистов» (Чан Айлин, 2010, с. 103). С нашей точки зрения, таковых следует разделить на два поколения. Первое составили те, кто родились в конце XIX и в первые годы XX столетия. В 40-х и начале 50-х гг. многие из них уже мало занимались исполнительством и практической педагогикой, сосредоточившись в большей мере на организационной деятельности.

Таков, например, У Мэнфэй (1893–1979), в 20-е и 30-е гг. возглавлявший Шанхайский художественный колледж, а в 40-е и начале 50-х гг. ставший крупным руководителем музыкального образования. К этому же поколению принадлежит Ян Чжунцзы (1885–1962), в 20-е гг. преподававший в нескольких колледжах и университетах Пекина: в 1937 г. он стал деканом консерватории в Чунцине, затем руководил

рядом учебных и концертных учреждений в Нанкине. В то же время, некоторые представители старшего поколения продолжали преподавать и в 40-е гг. Из наиболее известных – Ли Шухуа (1901–1991), работавший в Национальном художественном колледже г. Ханчжоу, Ван Жюйсань (?–1973), в 1927–1928 гг. преподававшая в Шанхайской консерватории, а в 40-х гг. основавшая Детскую музыкальную академию в Шанхае.

В 10-х гг. XX в., когда представители этого поколения формировались как музыканты, профессиональное пианистическое образование в Китае находилось на крайне низком уровне. Учились в основном в Европе и США: Ян Чжунцзы – в Женевской консерватории (1914 г.), Ли Шухуа – в Лионской консерватории (1919 г.), Ван Жюйсань – в консерватории Новой Англии (США, 1919 г.).

Костяк фортепианной культуры составило следующее поколение. Большинство из его представителей уже имело возможность получить серьезное базовое профессиональное образование на родине. Подавляющее число ключевых фигур проходили обучение у М. Пачи и Б. Захарова. Первый занимался в основном с детьми, тогда как второй работал главным образом со взрослыми учащимися. Нередко они имели общих воспитанников. Так У Лэй (1919–2006) начинала у Ван Жюйсань, далее – у Пачи, затем поступила в консерваторию к Захарову. Чжу Гунъи (1922–1986) учился вначале у Пачи, но продолжил образование у ученика Захарова Дин Шандэ (1911–1995). Из других ведущих пианистов Китая этого поколения у Пачи занимались Чжу Шиминь

(?–?), Юй Бяньмин (1913–2000), а у Захарова – Ли Сянмин (?–1991), Ли Цюйчжэнь (1910–1966), И Кайцзи (1912–1995), Фань Цзисэн (1917–1968). Вместе с тем генеалогии крупнейших китайских пианистов этого поколения нельзя свести лишь к «музыкальным потомкам» Захарова и Пачи. У В. Гершгоринной в Харбине училась Чжэн Шусин (род. 1931 г.); у Камиллы Хорват в Пекине – Сяо Шусянь (1905–1991); в Фудзяни у выпускника консерватории г. Оберлина (США) Альбера Форо – Ли Цзялу (1919–1982).

Как и их предшественники, представители этого поколения нередко в целях совершенствования уезжали за рубеж. Но если первые начинали там по-настоящему профессиональную учебу, то вторые завершали ее: базовое образование, полученное на родине, уже давало такую возможность. Так, Ли Сянмин продолжила обучение в Брюсселе и Париже, Дин Шандэ и У Лэй – в Париже, Ли Цюйчжэнь – в Лондоне, Ли Цзялу – в Линкольне (США).

К рубежу 1940–1950-х гг. пианисты этого поколения обрели ведущие позиции в фортепианном образовании Китая. Пост декана фортепианного факультета Шанхайской консерватории заняла Чжэн Шусин. Фортепианную кафедру этой консерватории возглавляли Ли Цюйчжэнь и Фань Цзисэн, ее профессорами были У Лэй и Ли Цзялу. Чжу Гунъи, И Кайцзи, Чжу Шиминь, Сяо Шусянь приступили к работе в образованной в 1952 г. Центральной консерватории (Тяньзинь, с 1958 г. – Пекин).

Составить объективное представление об исполнительском уровне пианистов той эпохи сложно. Осо-

бенно это относится к музыкантам старшего поколения, данные о которых очень скупы, а порой и противоречивы. Чан Айлин называет У Мэнфэя «пианистом, обладающим значительным для своего времени профессионализмом, и педагогом, освоившим самые передовые на тот момент методы игры» (2010, с. 53), однако подтверждений этому не приводит. В то же время Бянь Мэн отмечает, что уровень преподавания в учебных заведениях, возглавляемых Ян Чжунчзы, «не был высоким, учебный репертуар ограничивался, в основном, этюдами и пьесами Бейера, Черни» (1996, с. 20).

Сведений о пианистах следующего поколения имеется больше. Сохранились программы некоторых их выступлений, свидетельствующие, что репертуар их был вполне серьезным. Так, Ли Цюйчжэнь на сольных концертах военных лет играла Токкату и Фугу ре минор И.С. Баха в переложении К. Таузига, Сонату № 23 Л. Бетховена, Рапсодию № 2 Ф. Листа (Wang A. 2001, p. 45). У Лэи совместно с Шанхайским оркестром исполняла концерты Э. Грига, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана и Ф. Листа (Цзо Чжэньгуань, 2014, с. 145). Ученики последней вспоминали о педагогических показах учителя: «Яркая, полная живой музыки, вдохновляющая нас игра» (Wang A., 2001, p. 49).

В начале 1950-х гг. на авансцену национальной фортепианной культуры выходит следующее поколение. Из крупнейших фигур – Чжоу Гуаньжэнь (1928–2022) занимавшаяся у Пачи, Дин Шандэ и др.; Ли Цюйчжэнь – ученица Захарова; Фу Цун (1934–2020), учив-

шийся у М. Пачи и А. Бронштейн; Ли Минцянь (род. 1936), обучавшийся у Юй Бяньмин и А. Виттенберга; Гу Шэнин (1937–1967), воспитанница Ли Цзялу; Бао Хуйцяо (род. 1940), ученица Чжу Гунъи; Цзинь Ши, ученик Ли Цюйчжэнь и Юй Бяньмин. Таким образом, хотя многие учились у иностранных педагогов, большинство из них воспитывались китайскими мастерами предыдущего поколения.

Все они активно концертничали – пожалуй, более интенсивно, чем их учителя-предшественники, что во многом связано с более благоприятными историческими условиями. Так, Чжоу Гуаньжэнь в 1948 г. «производит сенсацию» (Цинь Цинь, 2013, с. 17) исполнением Концерта d-moll В.А. Моцарта. Цзинь Ши в 1950 г. дает сольный концерт, где исполняет, в числе прочего Аппассионату Л. ван Бетховена, Симфонические этюды Р. Шумана и Венгерскую рапсодию № 2 Ф. Листа (Бянь Мэн, 1996, с. 36). В 1952 г. Фу Цун исполнил Пятый концерт Л. ван Бетховена, а Гу Шэнин в 1953 г. – Второй концерт Ф. Шопена: оба выступления прошли «с огромным успехом» (Чжоу Гуаньжэнь, 2001, с. 6).

Итак, в ходе рассматриваемой стадии в Китае сформировалась достаточно крупная сеть фортепианного образования. Доминирующую роль в педагогике и исполнительстве стали играть не иностранные, как это имело место на предыдущей стадии, а национальные пианисты. Это позволяет утверждать, что к окончанию рассматриваемой стадии фортепианное искусство Китая отвечало первому критерию национальной фортепианной школы – ло-

кализации в национальном культурном пространстве.

**Развитие в русле собственной педагогической и художественной парадигмы в условиях преемственности традиций.** Ведущие китайские пианисты того периода имели не только общую «профессиональную родословную». Существовало известное единство методических установок. Китайские исследователи, как правило, выделяют здесь так называемый «метод высокого подъема пальцев». Бянь Мэн пишет, что оба «прародителя» китайского пианизма – Захаров и Пачи были приверженцами методики, восходящей к традициям XIX в., и «ставили в основу техники силу и независимость пальцев» (1996, с. 23).

Цзя Цзифэн подчеркивая, что в работе с начинающими данные методы играли положительную роль, отмечает также, что ученики этих мастеров абсолютизировали эти положения, предписывая исполнять музыку композиторов-романтиков или импрессионистов при помощи приемов, скорее уместных при игре ранних сочинений венских классиков. В результате «развитие китайского пианизма резко затормозилось» (Jia Jifeng, 2021, p. 501).

По суждению многих исследователей положение изменилось лишь в середине 1950-х гг., когда прибывшие в Китай советские специалисты Д. Серов, А. Татулян и Т. Кравченко познакомили музыкантов КНР с принципами весовой игры. По мнению Ли Мэнжуй и И. Чернявской, лишь «кропотливая работа представителей русской фортепианной школы с китайскими пианистами изменила их представления о том, что должна превалировать высокая

пальцевая техника в ущерб стилистической чистоте, музыкальной выразительности и качеству звука, а во время игры тело исполнителя должно быть напряжено и зажато» (Ли Мэнжуй, 2020, с. 366).

Скорее всего, мнение, что в китайской фортепианной методике рассматриваемого периода роль весовой игры недооценивалась, в значительной мере справедливо. Однако, с нашей точки зрения, маловероятно, что пианисты, работавшие в стране до середины 50-х гг., а тем более столь квалифицированные, как Захаров и Пачи, действительно полагали, что способы игры, присущие исполнению музыки раннего венского классицизма, можно без изменений перенести в сочинения композиторов романтической эпохи, не подключая к пианистическому арсеналу студента широкие, пластичные движения цельной руки и т.п.

Вместе с тем «высокий подъем пальцев», безусловно, оказал влияние на развитие китайского пианизма. Более того, он остается весьма актуальным в китайской педагогической практике и по сей день. По всей вероятности, столь прочная укорененность связана не только (и не столько) с недостаточной методической грамотностью «пианистических наследников» Захарова и Пачи, сколько с базовыми свойствами национальной музыкальной культуры. Ведь тонкость, прозрачность звучания особое внимание к отчетливости и легкости пальцевого туше можно назвать типичной чертой исполнения лучших китайских пианистов современности. С этой точки зрения, рассмотренная методика в известной степени может иметь парадигмальное значение

для китайской фортепианной педагогики.

Еще одним свидетельством утверждения национального начала в пианистической методике того времени могут служить созданные русским композитором-эмигрантом А. Черепниным и опубликованные в 1935 г. «Технические упражнения в пентатоническом звукоряде». Это своего рода «Школа игры на фортепиано», основанная на привычных для китайского слуха пентатонических звукосочетаниях. Это пособие было официально рекомендовано для музыкальных учебных заведений страны и в 40-е гг. было широко распространено в Китае (Чан Айлин, 2010, с. 35).

Национальные черты проявлялись у пианистов, выдвинувшихся в 40-е гг., не только в методических установках, но и в интерпретациях. Подтверждение – аудиозаписи их игры. Нам удалось обнаружить три: «Цветочный барабан» Цюй Вэя – исполнитель Ли Цзялу<sup>1</sup>, «Дудочка пастуха» Хэ Лутина – исполняет Ли Цюйчжэнь<sup>2</sup> и I ч. Второй скрипичной сонаты, ор. 121 Р. Шумана – исполнитель Тан Сючжэн (скрипка), Ли Цюйчжэнь (фортепиано)<sup>3</sup>. Особенно впечатляет тонкое, изысканное, исключительно прозрачное звучание и грациозная ритмика «Дудочки пастуха». Здесь можно услышать предвестие художественных достижений пианистов следующих поколений – например, Фу Цуна, чья поразительно прихотливая метрика и тончайшее звучание являются, по мнению исследователей, претворением стилистики традиционного искусства Китая (Вэй Тингэ, 2001, с. 20).

Всего этого достаточно, чтобы утверждать о возникновении общих

педагогических и исполнительских воззрений и преемственности традиций в пианистической культуре Китая. Однако для заключения о сложившейся педагогической, художественной и хронологической парадигме – оснований все же мало. Тем не менее, можно констатировать, что на рассматриваемой стадии *начали складываться предпосылки для соответствия второму критерию национальной фортепианной школы.*

**Трансляция за пределы национального пространства.** Напомним, что согласно принятой в настоящей работе периодизации, резкий скачок в развитии национального фортепианного искусства, связанный с выходом на международный уровень, произошел не на рассматриваемой стадии, а на следующем этапе – начиная с середины 50-х гг. Именно тогда подготовленные приехавшими в страну советскими педагогами Д. Серовым, А. Татуляном и Т. Кравченко и их коллегами в Варшавской консерватории молодые пианисты Китая Лю Шикунь, Инь Ченцзун, Гу Шэнин, Ли Минцян, Фу Цун и другие успешно выступали на самых престижных мировых состязаниях.

Разумеется, роль выдающихся педагогов из стран социалистического лагеря в этих победах огромна. Но необходимо отдать должное и предшествовавшим наставникам. Существенно, что определенные (пусть не столь яркие, как впоследствии) международные успехи нового поколения начались до учебы у иностранных специалистов. Еще в 1951 г. на фортепианном конкурсе в рамках Всемирного фестиваля молодежи III место занимает



Чжоу Гуаньжэнь. На следующем фестивальном конкурсе, в 1953 г., такое же место завоевал Фу Цун. В 1957 г. Ли Минцян получает III премию на Конкурсе им. Б. Сметаны в Праге: этот музыкант являлся учеником педагогов из СССР, однако к систематическим занятиям с ними он приступил уже после пражского успеха (Чжоу Гуаньжэнь, 2001, с. 134).

Таким образом, несмотря на то что окончательный выход китайского фортепианного искусства на международный уровень датируется более поздним временем, трансляция за пределы национального пространства относится к началу 50-х гг. XX в. Следовательно, к окончанию рассматриваемой стадии можно констатировать *частичное соответствие третьему критерию национальной фортепианной школы.*

Подведем итоги.

Рассматриваемый в статье этап развития фортепианного искусства в Китае, ограниченный 40-ми – началом 50-х гг. XX в., представляет собой отдельную стадию становления национального пианистического искусства, характеризующуюся тем, что впервые на ключевые позиции вышли не иностранцы, а ки-

тайские музыканты. Проведено исследование данной стадии с точки зрения соответствия критериям сложившейся национальной фортепианной школы. Выявлено полное соответствие первому критерию национальной школы – локализации исполнительства в национальном пространстве. В отношении второго и третьего критериев – развития в русле собственной хронологической, педагогической и художественной парадигмы и успешного выхода за пределы национального пространства – констатировано *частичное соответствие.* Таким образом, можно заключить, что *на рассматриваемой стадии сформировались предпосылки для образования самостоятельной национальной школы, однако полностью она еще не сложилась.*

В 40-е и начале 50-х гг. XX в. окончательное формирование самостоятельной школы было еще делом будущего. Однако это не умаляет огромную значимость рассмотренной здесь стадии для развития фортепианного искусства в Китае. Ее дальнейшее изучение должно стать важным направлением исследований национальной пианистической культуры.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> 1950 年国产黑胶唱片·李嘉禄《花鼓/舞曲》- 52238人民唱片 // bilibili. URL: [https://www.bilibili.com/video/BV1vK411P7r6?spm\\_id\\_from=333.337.search-card.all.click](https://www.bilibili.com/video/BV1vK411P7r6?spm_id_from=333.337.search-card.all.click) (дата обращения: 09.09.2022).

<sup>2</sup> 钢琴曲《牧童短笛》李翠贞钢琴独奏 // YouTube. URL: <https://m.youtube.com/>

[watch?v=yF1R2T7vOzk](https://www.bilibili.com/video/BV1R2T7vOzk) (дата обращения: 09.09.2022).

<sup>3</sup> 谭抒真 李翠贞 1962年演绎舒曼D小调奏鸣曲 // bilibili. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1WR4y1574k/> (дата обращения: 09.09.2022).

## ЛИТЕРАТУРА

Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: Дис. ... д-ра

## REFERENCES

Aizenshtadt, S. (2015), *Fortepiannye shkoly stran Dal'nevostochnogo regiona (Kitai, Koreya, Yaponiya). Problemy teorii, istorii, ispolnitel'skoi praktiki* [Piano schools of the

искусствоведения. Новосибирск, 2015. 327 с.

Бянь Мэн. Становление и развитие китайской фортепианной культуры. Пекин: Хуале Пресс, 1996. 181 с. = 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展. 北京. 华乐出版社 · 1996年. 181页.

Вэй Тингэ. Обзор концепций и теоретических исследований китайского фортепианного искусства // Фортепианное искусство. 2001. № 2. С. 20–21. = 魏廷格. 关于中国钢琴艺术的概念及其理论研究概述 // 钢琴艺术. 2001年02期. 20–21页.

Дрожжина М.Н., Дитенбир В.В. Новосибирская региональная вокальная школа как сформировавшийся феномен // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 2. С. 184–196.

Ли Мэнжуй, Чернявская И. Претворение традиций русской фортепианной школы в современном фортепианном искусстве Китая // Актуальные проблемы искусства: История, теория, методика: Сб. тр. Междунар. науч. конф. 11 нояб. 2020 г. Минск, 2020. С. 364–368.

Лю Сяолун. 60 лет развития китайского фортепианного искусства (3) // Фортепианное искусство. 2009. № 5. С. 28–31. = 刘小龙. 中国钢琴艺术发展60年 (三) // 钢琴艺术. 2009年05期. 28–31页.

Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор, 2014. 336 с.

Цинь Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзунцзян: Три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013. 24 с.

Чан Айлин. История китайского фортепианного искусства. Шаньдун: Shandong Education Press, 2010. 249 с. = 常爱玲. 中国钢琴艺术史研究. 山东. 山东教育出版社 · 2010年. 249页.

Чжоу Гуанжэнь. Китайский поэт-пианист – Гу Шэнин. Шанхай: Муз. изд-во, 2001. 271 с. = 周广仁. 中国钢琴诗人 – 顾圣婴. 上海. 上海音乐出版社. 2001年. 271页.

Чэнь Янань. Историческая роль иностранных фортепианных школ в развитии китайского пианизма // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т. 8, № 1. С. 90–103.

Jia Jifeng. The specifics of the influence of the Russian method of teaching piano on the professional training of pianists in China // *Laplage em Revista*. 2021, Vol. 7. P. 499–505.

Wang A. The evolution of piano education in twentieth-century China with emphasis on Shanghai and Beijing Conservatories: Dissertation submitted to the Faculty of the

far Eastern region (China, Korea, Japan). Problems of theory, history, performing practice], D. Sc. Thesis, Novosibirsk, 327 p. (in Russ.)

Byan Meng (1996), *Zhōngguó gāngqín wénhuà zhī xíngchéng yǔ fāzhǎn* [The formation and development of Chinese piano culture], Khuale Press, Beijing, 181 p. (in Chin.)

Chang Ailing (2010), *Zhōngguó gāngqín yìshù shī yánjiū* [Studies in the history of Chinese piano art], Shandong Education Press, Shandong, 249 p. (in Chin.)

Chjen Janan (2020), “The Historical Role of Foreign Piano Schools in the Development of Chinese Pianism”, *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* [Musical arts and education], vol. 8, no. 1, pp. 90–103. (in Russ.)

Chzhou Guanzhen' (2001), *Zhōngguó gāngqín shīrén – Gù Shènyìng* [Chinese poet-pianist – Gu Shengying], Shanghai Music Publishing House, Shanghai, 271 p. (in Chin.)

Czo Chzhjen'guan' (2014), *Russkie muzykanty v Kitae* [The Russian musicians in China], Kompozitor, Saint Petersburg, 336 p. (in Russ.)

Drozhzhina, M.N., Ditenbir, V.V. (2021), “Novosibirsk regional vocal school as an established phenomenon”, *Vestnik muzykal'noi nauki* [Journal of musical science], vol. 9, no. 2, pp. 184–196. (in Russ.)

Jia Jifeng (2021), “The specifics of the influence of the Russian method of teaching piano on the professional training of pianists in China”, *Laplage em Revista*, vol. 7, pp. 499–505. (in Eng.)

Li Mjenzhuj, Chernyavskaya, I. (2020), “Implementation of the traditions of the Russian piano school in the modern piano art of China”, *Aktual'nye problemy iskusstva: istorija, teorija, metodika* [Actual problems of art: history, theory, methodology], Minsk, pp. 364–368. (in Russ.)

Liu Xiaolong (2009), “60 years of development of Chinese piano art (3)”, *Gāngqín yìshù* [Piano art], no. 5, pp. 28–31. (in Chin.)

Tsin' Tsin' (2013), *Lyu Shikun, Chzhou Guanzhen i UTszutszyan: tri lika sovremennogo muzykal'nogo iskusstva Kitaya (k probleme universalizma tvorcheskoi lichnosti)* [Lyu Shikun, Chzhou Guanzhen and U Tszutszyan: three faces of the modern musical art of China (to a problem of universalism of the creative personality)], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 24 p. (in Russ.)

Wang, A. (2001), The evolution of piano education in twentieth-century China with emphasis on Shanghai and Beijing

Graduate School of the University of Maryland at College Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. 2001. 225 p.

Conservatories: Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland at College Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. 225 p. (in Eng.)

Wei Tinger (2001), “Overview of concepts and theoretical studies of Chinese piano art”, *Gāngqín yìshù* [Piano art], no. 2, pp. 20–21. (in Chin.)

Zuo Zhenguan (2014), *Russkie muzykanty v Kitae* [Russian musicians in China], Kompozitor, Saint Petersburg, 336 p. (in Russ.)

---

### Сведения об авторе

Цзэн Яо, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)  
E-mail: 574726102@qq.com

### Author information

Zeng Yao, postgraduate at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

Поступила в редакцию 13.09.2022

После доработки 13.11.2022

Принята к публикации 20.11.2022

Received 13.09.2022

Revised 13.11.2022

Accepted for publication 20.11.2022