



005004871

*На правах рукописи*

**Сюй Бо**

**ФЕНОМЕН ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА  
В КИТАЕ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации  
на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

**- 8 ДЕК 2011**

Ростов-на-Дону – 2011

Работа выполнена в Ростовской государственной  
консерватории (академии) имени С. В. Рахманинова

Научный руководитель	кандидат искусствоведения, профессор <b>Тараева Галина Рубеновна</b>
Официальные оппоненты	доктор искусствоведения, доцент <b>Шак Татьяна Федоровна</b>  кандидат искусствоведения, доцент <b>Дядченко Мария Сергеевна</b>
Ведущая организация	<b>Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова</b>

Защита состоится 21 декабря 2011 года в 16 часов на заседании Диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова по адресу:

344002 г. Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23, ауд. 314

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Автореферат разослан 20 ноября 2011 г.

Ученый секретарь  
Диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения

 Дабасва И. П.

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** Сегодня популярность в Китае фортепиано как инструмента для обучения, достижения китайских пианистов в мировой конкурсной и концертной практике и ученые, и журналисты называют «фортепианным бумом». Действительно, к началу нашего столетия фортепианное образование в Китае достигло огромных масштабов – за последние двадцать лет XX века оно стало по-настоящему массовым. После преодоления последствий Культурной революции было открыто большое число государственных учреждений: консерваторий, факультетов в университетах и педагогических институтах, бесчисленное множество школ, в том числе частных. Выросло за эти годы в стране и число фортепианных конкурсов; сотни юных и молодых пианистов начинают в них свою исполнительскую карьеру, «репетируя» будущие международные победы. Еще более убедительным свидетельством китайского «фортепианного бума» стало завоевание высоких позиций в мировом исполнительском рейтинге – успехи молодых китайских исполнителей стали многочисленными, поначалу часто сенсационными, а в последнее время привычными, хотя и по-прежнему поражающими воображение и слушателей, и музыкантов-профессионалов. Музыкальную общественность удивляет не только неожиданно высочайший уровень пианизма китайской молодежи на рубеже нового столетия, но еще и отсутствие серьезной фортепианной истории. Ведь знакомство страны с фортепиано состоялось всего век назад, а становление системы образования началось только в Китайской Народной Республике, то есть с 1949 года.

Исклчительное виртуозное мастерство китайской фортепианной молодежи вместе с тем вызывает не только восхищение. Многие отмечают сегодня преобладание технической вооруженности над глубиной и серьезностью интерпретации академического европейского репертуара. В прессе, в дискуссиях, которые разворачиваются в социальных сервисах в Сети, критические высказывания звучат порой очень резко. Иногда, правда, они относятся уже не к самому исполнению, а коммерческому характеру концертной практики с ее превращением артистов в товар, предлагаемый массовому и не очень требовательному потребителю. И это следствие не только перемен в организации исполнительских карьер в современной фортепианной культуре, но и симптомы изменения социально-психологических установок слушательской аудитории. Они связаны с возрастающим в новом столетии культом исполнителей-

виртуозов – техническое совершенство становится гораздо более востребованным фактором в оценке пианиста, чем глубина замысла и индивидуальность интерпретации.

Завоевания китайского пианизма сегодня порождают множество вопросов. Как и почему в эпоху намечающегося мирового кризиса фортепианного исполнительства в Китае возникает «всплеск» интереса к игре на этом инструменте, стремление к достижению высочайших пиков профессионального владения им? Каковы национальные истоки массового увлечения обучением на фортепиано? Где коренятся основания профессиональной оснащённости музыкантов при отсутствии национальной фортепианной школы? Можно ли считать залогом успехов обучение за пределами Китая, в авторитетных центрах Европы, США, России или это результат образования на родине?

Эти и подобные вопросы определяют актуальность темы настоящего диссертационного исследования, в котором освещается общая картина достижений молодых китайских пианистов в мировой конкурсной и концертной практике, анализируются причины, породившие это явление, описывается методическая концепция обучения, сложившаяся в Китае к рубежу XX–XXI веков, рассматриваются проблемы исполнительской стилистики.

**Проблемы исследования** связаны с основными противоречиями в характеристике и оценке фортепианного исполнительства в современном Китае. Мы видим необычайную популярность фортепианного обучения, раннее приобщение детей к игре на инструменте. Овладение фортепиано служит, с одной стороны, духовно-эстетическому развитию, которое декларируется в духе конфуцианской традиции. Но, с другой стороны, в самой практике обучения преобладает техническая ориентация, инструктивная муштра, направленная на достижение силы пальцев и беглости. В значительной степени мотивация родителей и учеников связана с символической ролью фортепиано в современном Китае – как одного из средств достижения актуального технологического уровня в глобальных устремлениях страны в мировой культуре. Часто достижение совершенства подчинено идее мировой карьеры, достижения мирового превосходства. В этом плане показательным является такое обстоятельство как отсутствие практической бытовой культуры музицирования, незначительный массовый интерес семей и родителей обучающихся детей к концертной жизни.

Противоречия можно видеть и в педагогических концепциях системы фортепианного образования на всех уровнях обучения. В целом практическая деятельность (критерии экзаменационных требований,

конкурсная практика внутри страны) ориентирована на достижение не просто технической оснащенности, но выразительности исполнения, глубины музыкального переживания. Этому посвящены и многие научно-методические исследования, приобретающие все более массовый характер в вузах страны. Но характерной тенденцией обучения является ориентир на мировые авторитеты пианизма, на достижения великих музыкантов, запечатленные в аудио и видеозаписи. Подражание высоким авторитетам, имитация выдающихся интерпретаций служат достижению успехов молодых китайских артистов в конкурсах, высокой оценке стиля исполнения, но и одновременно обвинениям в заимствованиях, «копировании», отсутствии оригинальности и самостоятельности.

И самым, наверно, главным противоречием в оценке высоких позиций рейтинга выдающихся представителей современного китайского пианизма является несовпадение ментальных основ духовных культур азиатского и европейского типов. Отсутствие интонационной системы выражения эмоций в китайской речи, визуально-символический характер отображения чувств в традиции китайского театра, китайской «оперы» требует особых усилий для китайского музыканта в овладении мировым опытом классической музыки.

**Цель исследования** заключается в том, чтобы полно и обстоятельно проследить истоки возникновения европеизированной модели фортепианного исполнительства в стране, недавно чуждой этой культуре, проанализировать подходы к обучению пианистов, продемонстрировать и оценить их достижения на рубеже XX–XXI веков.

**Задачи исследования** непосредственно связаны со стремлением раскрыть исторические предпосылки и причины современного «фортепианного бума» в Китае, охарактеризовать исполнительское творчество китайских пианистов, лидирующих в современной мировой фортепианной культуре. В связи с этим последовательно рассматривается становление фортепианного исполнительства и образования на разных этапах XX века в контексте устремлений на европеизацию культуры – в первой половине прошлого столетия, в годы КНР и Культурной революции, в первое десятилетие нового века. Важной задачей является анализ педагогики на современном этапе, а также характеристика творческой судьбы и исполнительской стилистики ряда выдающихся представителей китайской фортепианной школы. Особая задача данной работы заключается в стремлении привлечь электронные информационные ресурсы для характеристики социально-психологических установок и мотивации оценок исполнительства китайских пианистов.

**Материалом исследования** послужили разнообразные исторические источники о развитии фортепианного исполнительства в Китае с начала XX века и до наших дней, в том числе, информация, доступная из англоязычных, русскоязычных и китайских источников Интернет, а также аудио и видео материалы дисков и социального сервиса YouTube.

### **Степень научной разработанности проблемы**

Научной литературы, специально посвященной поставленной в данном исследовании проблеме, практически нет; феномен китайского «фортепианного бума» обсуждается, в основном, журналистами и критиками различных стран. Условно к его освещению можно отнести высказывания известных музыкантов – исполнителей и педагогов, которые пытаются осознать и оценить явление; они подробно рассмотрены в соответствующих разделах диссертации. Частично использованная нами информация приводится в работах китайских преподавателей, защищающих диссертации в Китае и в России, Украине, Белоруссии.

Все доступные исследования, использованные в данной работе, можно условно разделить на две группы: информация о китайской фортепианной культуре и теоретические проблемы исполнительства, исполнительской интерпретации.

К первой группе принадлежат диссертации, издания, а также публикации в сети Интернет, содержащие информацию об истории развития фортепианной культуры в Китае на разных этапах, сведения об исполнителях и их профессиональной судьбе, материалы о педагогах и системе преподавания. Из капитальных исследований это диссертация китайского педагога Бянь Мэн, выполненная и защищенная в Санкт-Петербургской консерватории в 1994 г.<sup>1</sup> Она избирает исторический период до начала 1990-х годов XX века и освещает историю распространения клавишных инструментов в Китае, творчество китайских композиторов для этого инструмента, развитие китайской фортепианной педагогики.

В 2010 г. в Хубэйском педагогическом институте была защищена диссертация аспиранта Ван Саовэя, где «датой рождения» называется 1949 год – год образования Китайской Народной Республики.<sup>2</sup> В диссертации подробно охарактеризована вся история фортепианного образования в Китае с детальной периодизацией. Аналогичный подробный исторический обзор в «юбилейный год» был представлен в главном китайском журнале «Фортепианное искусство»: в течение 2009 года публиковалась серия из

---

<sup>1</sup> Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры. Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1994.

<sup>2</sup> Ван Саовэй. Исследование китайского фортепианного образования с 1949 г., Хэбэйский пед. институт, 2010 г. (на кит. яз.).

десяти статей Лю Сяо Луна «Китайское фортепианное искусство. 60 лет развития».<sup>3</sup>

Наибольший интерес в исследованиях китайских музыкантов вызывает система образования и принципы фортепианной педагогики, особенно, детской. Показательной в этом смысле можно считать диссертацию Хоу Юэ, педагога Цзилинского института искусств, подготовленную и защищенную в 2009 году в Санкт-Петербурге (РГПИ им. А. И. Герцена). Почти двадцатилетний опыт преподавателя фортепиано позволил ей изнутри охарактеризовать музыкальное образование в Китае. И она, вслед за журналистами всего мира называет сегодняшнюю ситуацию «небывалым фортепианным бумом»<sup>4</sup>.

Положение китайских пианистов в мировом процессе фортепианного исполнительства, вопросы оценки их профессиональной оснащенности, особенности исполнительской стилистики и другие более общие повороты тем не характерны для китайских исследователей. Они иногда появляются в работах аспирантов и соискателей в московских и петербургских вузах, в вузах Белоруссии и Украины. Характерным примером может быть диссертация Хуан Пин, подготовленная в Санкт-Петербурге в 2008 г. о влиянии русской фортепианной музыки на становление китайской пианистической школы. Хотя статус национальной школы в ней и не определен, сама постановка вопроса характерна именно для российской науки.<sup>5</sup> Вообще, сопоставляя научные исследования, выполненные в Китае и в России, украинских, белорусских вузах, можно отметить определенную методологическую слабость китайских музыкантов. Как правило, это педагоги-практики, склонные к описанию истории и методики. Правда, историко-описательный характер отличает и диссертации о фортепианной музыке китайских композиторов для детей, подготовленные в Белоруссии, Украине. В качестве примера можно привести работы Чжуан Сун, Хуан Чжу Лин о музыке китайских композиторов для детей<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Лю Сяо Лун. Китайское фортепианное искусство. 60 лет развития // Фортепианное искусство. 16.11.2009 (на кит. яз.).

<sup>4</sup> Хоу Юэ. Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2009.

<sup>5</sup> Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы. Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008.

<sup>6</sup> Чжуан Сун. Фортепианная музыка для детей (детская музыка) в творчестве китайских композиторов XX ст. Дис. ... канд. искусствоведения. Минск, 2006; Хуан Чжу Лин. Пути становления и развития китайской детской фортепианной музыки XX века. Электронный ресурс. Режим доступа: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/VMSU/2008-01/08hchliia.htm](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/VMSU/2008-01/08hchliia.htm).

Российских исследований по проблемам настоящей диссертации практически нет. Помимо кратких информационных сведений в популярных изданиях об участии китайских пианистов в международных конкурсах и рецензий гастрольных концертов, можно упомянуть книгу Л. Григорьева и Я. Платека. В ней кратко представлены некоторые сведения о китайских пианистах старшего поколения до интересующего нас периода<sup>7</sup>.

К освещению основной проблемы диссертации (истоки и причины «китайского фортепианного бума» на рубеже XX–XXI вв.) можно отнести научно-методические исследования китайских музыкантов, которые занимаются самыми разнообразными вопросами фортепианной педагогики. Диссертации и статьи, выполненные в разных учебных заведениях Китая, носят, скорее, реферативный характер по отношению к европейской, зачастую, русской теоретической литературе – они подробно рассмотрены в третьем разделе первой главы и во втором разделе второй главы.

Что касается литературы по теоретическим проблемам исполнительства, теории и анализу исполнительской интерпретации, которая в принципе достаточно обширна, по теме данного исследования ее нет.

**Методологическую основу** исследования составил исторический метод, позволяющий рассмотреть исследуемое явление в процессе его становления и общехудожественного контекста эпохи. В диссертации использованы подходы к анализу исполнительства в современной российской музыкальной науке. Это идеи и принципы научных трудов А. Алексева, О. Боброва, И. Браудо, Н. Голубовской, С. Карась, Е. Либермана, А. Малинковской, А. Николаевой, Ю. Рагса, М. Смирновой, В. Спиридоновой, И. Стогний, Г. Тараевой, а также работы коллектива Уфимской академии искусств – Л. Шаймухаметовой и ряда авторов.

**Научная новизна** исследования заключается, прежде всего, в освещении исполнительских принципов, характеристике интерпретации китайскими пианистами европейского классического репертуара. Оригинальным и самостоятельным является наблюдение автора за различиями интонационной европейской вокально-речевой системы китайскими и европейскими музыкантами, понимания и освоения эмоциональной структуры интонирования китайскими музыкантами. Новым и самостоятельным является обоснование сущностной роли фортепиано в современной китайской идеологии культуры – как инструмента, символизирующего интеллектуальный и практический технологизм высочайшего уровня.

---

<sup>7</sup> Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. М., 1990.



### **На защиту выносятся следующие положения:**

1. Стремительный темп строительства фортепианного исполнительства в Китае обеспечила деятельность, направленная на выход страны из тысячелетней изоляции, и жесткая последовательная ориентация на модели западноевропейской, русской, американской фортепианной культуры.
2. Определяющим фактором достижений фортепианного исполнительства Китая к началу нового века является направленность с самого начала XX в. на высокие результаты в овладении мастерством.
3. Наряду с конфуцианской трактовкой роли музыки в воспитании человека фортепиано в значительной мере, начиная с первых лет КНР, и в годы культурной революции, и в конце XX века, и сегодня, является в Китае символом передовых технологий, символом актуальной формы современной техногенной цивилизации.
4. Китайская педагогика нацелена на значительные победы детей и молодежи на международной арене, ею движет стремление быть на самом передовом крае современной жесткой конкурентной борьбы в коммерциализированной сфере фортепианного исполнительства.
5. Критика в адрес содержательной интерпретации европейского фортепианного репертуара китайскими виртуозами отражает тенденцию смены социально-психологических установок на восприятие в современной среде культуры.
6. Особенности исполнительской стилистики китайских пианистов в определенной степени связаны с закономерностями китайской речи, в которой интонирование служит не эмоциональным, а смысловозначительным задачам.

**Теоретическая и практическая значимость** исследования видится автору в возможности осознанно подходить к проблемам обучения пианистов в дальнейшей практической педагогической работе в Китае. Для русскоязычного читателя может представлять информационную ценность историческая часть работы, а также аналитические принципы в оценках исполнительской интерпретации современных музыкантов. Информация, представленная в диссертации, особенно сведения о китайских пианистах поколения 80–90-х гг. рождения, могут быть включены в лекционные курсы и практические занятия по истории фортепианного искусства.

Апробация результатов исследования осуществлялась в процессе обсуждения материалов диссертации на заседаниях кафедры теории музы-

ки и композиции Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова; в докладах на международных и всероссийских конференциях; в практической ассистентской работе аспирантуры Ростовской консерватории по курсу «История и теория исполнительства».

По теме исследования опубликовано шесть статей в журналах, в том числе, в специальном издании, утвержденном ВАК (см. список в конце автореферата). Общий объем публикаций – 3,3 п. л.

**Структура исследования.** Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложения (перечня ссылок на аудио и видеозаписи, использованные в диссертации).

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** дается обоснование актуальности темы, сформулированы цели и задачи работы, определена методологическая основа и методы исследования, обзор литературы по теме исследования, описывается структура работы.

В первой главе «**Исторические предпосылки и причины современного «фортепианного бума» в Китае**» освещаются три этапа становления музыкальной культуры: первая половина XX в., 50–70-е гг. (годы создания КНР и время Культурной революции), последние десятилетия XX в.

Первый раздел главы называется «Фортепиано в Китае как символ европеизации культуры в первой половине XX века». В нем рассматриваются истоки инструментальной культуры Китая, появление фортепиано в начале XX в. и концертная практика (в основном, в Шанхае и Харбине), роль русской эмиграции в европеизации музыкальной культуры, создание китайских образовательных музыкальных учреждений.

Современный массовый интерес к фортепиано может объяснить то обстоятельство, что занятия музыкой, игрой на традиционных инструментах в Китае чрезвычайно интенсивно культивировались на протяжении всей истории из-за особого отношения к этому виду эстетической деятельности человека. Инструмент проникает в Китай в начале прошлого столетия благодаря деятельности христианских миссионеров и службе в многочисленных христианских церквях. В открывающихся специальных иностранных школах европейского типа (Сюэтан ЮЭгэ) обучали церковному пению под аккомпанемент фортепиано, в некоторых – даже специально игре на фортепиано.

Первым фортепианным концертом в истории китайской культуры считается концерт в Клубе немецкой эмиграции в Шанхае в 1904 г. зна-

менитого итальянского пианиста и дирижера Марио Пачи. После вторых гастролей в 1919 г. Пачи остался в Китае до конца жизни и стал руководителем знаменитого Шанхайского оркестра, в котором после Октябрьской революции играли многие русские эмигранты. Благодаря деятельности американского импрессарио А. Строка (предшественника знаменитого С. Юрока) в Китае с концертами появляются знаменитые пианисты из разных стран: Л. Годовский, А. Рубинштейн, С. Рахманинов, В. Горовиц. Благодаря этим гастролям китайские слушатели начинают серьезно приобщаться к европейскому музыкальному репертуару, что вызывает интерес к обучению фортепианному исполнительству.

Огромную роль в европеизации музыкальной культуры сыграли русские эмигранты после Октябрьской революции. Это была преимущественно образованная часть русского дореволюционного общества: политическая элита и духовенство, банкиры и сибирское купечество, многочисленная интеллигенция. Интенсивная музыкальная культура русской колонии в 1923–1933 гг. способствовала мощному влиянию европейской музыки на китайскую культуру в Маньчжурии. В мае 1921 г. была открыта первая в Харбине музыкальная школа во главе с выпускником Санкт-Петербургской консерватории скрипачом В. Трахтенбергом. В 1925 г. известный скрипач У. Гольдштейн и его жена, пианистка В. Диллон организовали Высшую музыкальную школу им. А. Глазунова. В 1934 г., после закрытия этой школы (по причине войны, японской оккупации и оттока русских эмигрантов из Маньчжурии) русской пианисткой А. Фокиной-Сидоровой была открыта Харбинская музыкальная студия. Все эти заведения работали, естественно, по программам консерваторий России и Российского Музыкального Общества.

Особое внимание в первом разделе уделено китайским образовательным учреждениям, которые положили начало национальной образовательной системе. Описывается история создания Шанхайского государственного музыкального института выдающимся китайским музыкантом педагогом и композитором Сяо Юмэем (1884–1940). Он приглашал русских специалистов Б. Захарова, А. Н. Черепнина, способствовавших распространению школы русского пианизма. Знаменитыми учениками Захарова были Ли Сяньмин, пианист и композитор Дин Шан Дэ (1911–1995). Шанхайский государственный музыкальный институт стал европеизированной образовательной моделью, созданной в тесном контакте иностранных музыкантов и китайских специалистов.

Второй раздел главы – «Европейские и национальные ориентиры фортепианного образования и концертной жизни в годы КНР и Культурной революции». В нем охарактеризован начальный этап строитель-

ства фортепианной образовательной системы в Китайской Народной Республике в 50–60-е гг. (в том числе, частное музыкальное образование), победы КНР в международных фортепианных конкурсах, начало научно-методической деятельности, фортепианное творчество китайских композиторов.

С 1949 г., года создания КНР, историки начинают отсчет национальной фортепианной культуры. Новое правительство активно поддерживало становление системы образования европейского, в частности, российского типа: организацией работы ведущих учебных заведений, введением фортепианных факультетов в художественных институтах, приглашением иностранных специалистов. Центром развития пианизма стали Шанхайская и Пекинская консерватории. В Шанхайской на фортепианном факультете были объединены силы нескольких учебных заведений; возглавляла факультет профессор Ли Чуйжен, которая получила образование в Англии. Многие профессора также учились в Европе; сильные педагоги уже в первое десятилетие выпустили пианистов, вскоре заявивших о себе не только в Китае, но за пределами страны: Чжоу Гуанжен, Инь Чэнзун, Ли Цифан, Фу Цун.

Так же, как и Шанхайская, Пекинская Центральная государственная консерватория объединила несколько учебных заведений. В ней были собраны сильные педагоги, но и по уровню педагогического состава, и по уровню студентов Пекинская консерватория в 50-е гг. уступала Шанхайской, традиции которой были более сильными. Однако к началу 60-х гг. и здесь училась группа талантливых пианистов, составивших впоследствии славу стране. Из них самое громкое имя – Лю Шикунь.

В первые десятилетия КНР благодаря выпускникам двух главных консерваторий стало возможным обеспечить педагогическими кадрами большое число новых учебных заведений, в которых были созданы фортепианные факультеты и кафедры. В 50-е гг. открылись музыкальные вузы разных областей (провинций) Китая, которые были потом реорганизованы в консерватории – Шеньянскую, Тяньзинскую, Уханскую, Сианьскую, Ланьчжоускую, Гуанчжоускую, Сичуаньскую. Фортепианная специализация была введена в немусыкальных вузах – Нанкинском, Цзилинском, Шандунском художественных институтах. Педагогические институты открывали кафедры специального и общего фортепиано в Пекине, Харбине, Нанкине и во многих провинциях: Аньхуе, Сичуане, Цзилине, Фуцзяне, Шандуне.

Распространенной практикой становится и частное музыкальное образование, многие молодые люди проявляют интерес к освоению фортепиано, беря уроки у знаменитых педагогов. Все историки приводят факт

первого сольного фортепианного концерта в КНР – семнадцатилетнего пианиста Цзин Ши, который занимался частным образом у профессора Ли Чуйжен. Весной 1950 г. в Шанхае он дал концерт с такой программой, которая свидетельствовала о высоком уровне пианизма. Впоследствии Цзин Ши участвовал в фортепианном конкурсе первого в СССР (VI-го) Международного фестиваля молодежи и студентов.

Особенно важным для характеристики блистательного подъема пианизма в КНР нужно назвать убедительные презентации за пределами страны, в авторитетных конкурсах и фестивалях. Самыми яркими сенсациями были победа на V международном конкурсе им. Шопена Фу Цуна (1955 г.), на I Международном конкурсе им. Чайковского Лю Шикуня (1958 г.) и на II конкурсе Чайковского Инь Чэнцзуна (1962 г.). В разделе представлена подробная характеристика этих музыкантов.

С 1951 по 1964 г. на девятнадцати международных соревнованиях в различных странах выступали более 30 пианистов, которые в тринадцати конкурсах получили 23 награды. Это были фортепианные конкурсы II, III, V–VIII Всемирных фестивалей молодежи и студентов, международные конкурсы им. Шопена, Чайковского, Листа, Шумана, Энеско, Сметаны, Королевы Елизаветы в Брюсселе. Награды китайских пианистов были высокими: первые, вторые, третьи места, специальные призы. Лауреаты стали впоследствии известными артистами и педагогами Китая. Выпускники китайских учебных заведений продолжали обучение за рубежом, в СССР и в Польше. Приведенные примеры ярко характеризуют важную черту фортепианного исполнительства в Китае 50–60-х гг. – активную концертную жизнь, выход за пределы страны и международный резонанс.

В 50-е гг. в Шанхайской и Центральной государственной консерватории Пекина работали по приглашению китайского правительства советские педагоги. С их помощью были созданы учебные планы, условия приема, распространялись советские учебно-методические пособия и репертуар русских и советских композиторов. В 1961 г. по поручению Министерства культуры группами ведущих педагогов был создан пятитомный «Сборник произведений для обучения в вузах». Это было событие огромной важности, узаконившее определенный подход к фортепианному репертуару. В конце раздела представлен также обзор важнейших сочинений для фортепиано китайских композиторов, в том числе, деятельность пианистов-композиторов в годы Культурной революции.

В третьем разделе первой главы «Фортепианное исполнительство Китая 80-х – 90 х гг.» рассмотрены специфические черты периода преодоления последствий Культурной революции и восстановления системы фортепианной культуры.

Интерес родителей к обучению детей с конца 70-х гг. носил совершенно иной характер, чем в первые годы КНР, и даже в годы русской послереволюционной эмиграции в Шанхае. Фортепиано становится престижным признаком улучшающегося стандарта жизни, игра на нем – высоким и благородным занятием. Специфической особенностью фортепианной культуры Китая является широкое распространение классического фортепианного репертуара в облегченной, эстрадно-джазовой версии. «Миссионером» такого фортепиано был Р. Клейдерман<sup>8</sup>, которого в Китае знает буквально каждый. Его эстрадный стиль с легким джазовым оттенком для китайцев, как и для людей во многих странах, становился введенным в классическую музыку, в любимый Клейдерманом романтический фортепианный репертуар.

Проявление материального достатка, популярность фортепиано в ресторанах и кафе, презентация классического репертуара в стилистике популярной музыки играют едва ли не более важную роль в массовости интереса к обучению на инструменте, чем традиционные обстоятельства. Они тоже складываются в очень быстром темпе: увеличение числа выпускающих специалистов учебных заведений, усовершенствование профессионального уровня подготовки в них.

В первый год политических реформ основные усилия были сосредоточены в двух главных консерваториях – Пекинской и Шанхайской. Конкурсы были огромными; в первые два года после Культурной революции желающих учиться в консерваториях было более двадцати тысяч человек. В училище при Пекинской консерватории конкурс составлял сто человек на место. К началу 90-х гг. профессиональное высшее музыкальное образование дают восемь консерваторий и факультеты семи художественных институтов. Фортепианные классы открыты в сорока двух педагогических университетах, институтах и техникумах.

Важнейшим новым показателем фортепианной культуры с начала 80-х гг. является расцвет частного музыкального обучения. Уникальной является ситуация с музыкальными школами Лю Шикуня. С конца 70-х гг. он вновь (после лишений в годы Культурной революции) становится солистом Пекинской филармонии, гастролирует во многих странах мира; его широко приглашают на мастер-классы, в жюри престижных конкурсов. Но этот удивительный человек совершает уникальный поступок – в начале 1990-х гг. он с семьей переезжает в Сянган (Гонконг), где открывает первый сянганский «Художественный центр фортепи-

---

<sup>8</sup> Ричард Клейдерман (1953 г. рождения) – псевдоним французского пианиста Филиппа Паже. По-французски произносится Ришар Клайдерман, но он широко известен в мире с такой транскрипцией имени.

анной музыки Лю Шикуня». Впоследствии он открывает их в десятках китайских городов. Сегодня, в то время как талантливые пианисты под руководством профессоров ажиотажно готовятся к авторитетным международным конкурсам, Лю Шикунь заботится именно о создании национальной фортепианной культуры, распространению начального фортепианного обучения – сегодня в стране более сорока «Детских музыкальных центров». Это именно концепция создания массовой фортепианной культуры, приобщения как можно большего количества детей к инструменту.

В 80–90-е гг. вновь распространяется тенденция приглашать зарубежных педагогов; китайские пианисты выезжают по разным поводам в Европу – с концертами, учиться, на конкурсы. Китайские издательства публикуют переводы значительных трудов по фортепианной педагогике. Эти переводы способствовали оживлению научно-методической деятельности: за десятилетие 80-х гг. было опубликовано более ста статей, посвященных обучению на фортепиано взрослых и детей, знакомству с работой наиболее известных педагогов. В октябре 1991 г. Министерством культуры было проведено Собрание по вопросам фортепианной методики для преподавателей консерваторий, университетов, художественных институтов и средних музыкальных заведений, результатом которого явилось интенсивное развитие научно-методической работы, тематика которой подробно охарактеризована в данном разделе диссертации.

В заключительной части третьего раздела первой главы рассмотрены фортепианные конкурсы в самом Китае, участие китайских пианистов в международных престижных соревнованиях в 90-е гг.

Если в предыдущем разделе данного исследования были охарактеризованы яркие, но немногочисленные победы китайских пианистов в странах Восточной Европы, то в 80-е гг. они все увереннее выступают на фортепианных состязаниях в самых разных странах. В 1983 г. Шюй Фейпин получил золотую медаль на конкурсе им. Артура Рубинштейна в Израиле; первые места заняли Цзян Тянь (1982, Всеамериканский конкурс в США) и Ду Нин-у (1985, Сидней), который двумя годами раньше получил пятое место в Токио. Шюй Чжон дважды получил первые премии – в 1988 г. в Испании и в 1992 в Сиднее; два раза становился лауреатом первой премии Кон Сяндон (в 1988 в конкурсе им. Бахауэра и в 1992 в Токио). Множество высоких наград получили и другие пианисты. В 1995 г. состоялось одно знаменательное событие, смысл которого проявился немного позднее, к концу столетия. На II Международном юношеском конкурсе им. Чайковского, который проходил в

Сэндае (Япония)<sup>9</sup>, первое место занимает тринадцатилетний китайский мальчик Ланг Ланг – сегодня его имя известно всему миру. Его творчество подробно охарактеризовано во второй главе.

Особенности развития фортепианной культуры Китая в последние два десятилетия века составляют прочный фундамент для нового витка расцвета в начале следующего века. Самыми главными моментами надо отметить состоявшееся строительство образовательной системы с прочной научно-методической базой и конкурсные достижения. Именно они определяют современные проявления китайского «фортепианного бума» во всем мире.

Вторая глава «**Китайские пианисты в фортепианной культуре начала XXI века**» содержит, как и первая, три раздела в которых последовательно освещаются участие китайских пианистов в международных конкурсах на рубеже нового столетия, состояние и устремления национальной педагогики, дается аналитическая характеристика исполнительского творчества китайских фортепианных «звезд». Волна побед китайских пианистов на международных конкурсах в конце прошлого столетия, явившаяся результатом работы китайских преподавателей (их творческих руководителей), составляет фундамент для «взрыва» – серии чрезвычайно громких побед рубежных лет 1999–2000 гг. Китай начинает занимать (и прочно удерживать по сей день) лидирующие позиции в мире. Именно это заставляет музыкантов и журналистов разных стран говорить о «фортепианном буме», о феномене китайских музыкантов, изумляющих своим уровнем пианизма.

Организация концертной жизни новых кумиров публики, размах «раскручивания» блистательных карьер китайских пианистов за рубежами страны даже вызывают опасения и негативные суждения известных музыкантов. Многие – и публика, и журналисты, и выдающиеся педагоги во всем мире – восхищаясь виртуозностью, упрекают пианистов из Китая в отсутствии содержательной глубины, поверхностном исполнении шедевров фортепианного репертуара. В этом состоит главная проблема характеристики китайского фортепианного феномена первого десятилетия нового века: неоднозначно воспринимаемое публикой и музыкальной общественностью соотношение технического совершенства

---

<sup>9</sup> Этот конкурс учрежден по инициативе Ассоциации лауреатов «взрослого» конкурса в 1992 г. Его финал проводится в разных странах. Первый состоялся в Москве, третий в Петербурге, четвертый – в Китае (Сямынь). В V конкурсе в 2004 г., который проходил опять в Японии (в Курасики), первую премию у пианистов, кстати, получила студентка Ростовской государственной консерватории Юлия Чаплина.



и содержательности интерпретации. Освещением проблемы китайского пианизма в этом ракурсе и объясняется структура данной главы.

В первом разделе «Достижения китайских пианистов в мировой исполнительской практике начала XXI века (поколения 80-х – 90-х гг.)» приведены подробные сведения о пианистах, одерживающих многочисленные победы в престижных международных конкурсах.

Рубеж веков был отмечен, паверное, самым удивительным событием в истории китайского пианизма и вообще в истории артистических карьер пианистов в XX веке – блестящим «восхождением» Ланг Ланга (1982 г. рождения). Оно началось после его выступления в 1999 году с Чикагским симфоническим оркестром под управлением Даниэля Баренбойма на знаменитом в Америке фестивале в Равинии. В родном городе Шеньяне он выступил на конкурсе в пять лет и завоевал первое место. В одиннадцать лет Ланг Ланг выиграл пекинский Xing Hai Cup Piano Competition,<sup>10</sup> а в следующем 1994 г. также одержал победу на юношеском Четвертом международном конкурсе в Германии. Еще одной победой китайского подростка в 1995 г. стало первое место на II Международном юношеском конкурсе им. П. Чайковского в г. Сэндай (Япония) и сенсационный концерт с 24 этюдами Шопена в Пекинском концертном зале. После этого четырнадцатилетний Ланг Ланг уехал продолжать обучение в США – в Филадельфию, в Институт Кертиса (Curtis Institute) у профессора Гарри Граффмана.

Став известным пианистом, он считает своей миссией популяризацию классической музыки в мире, приобщение к классической музыке юных музыкантов. В 2008 г. для финансовой организации его деятельности и поддержки следующего поколения юных музыкантов при содействии фонда Грэмми и Детского фонда ООН – Unisef был создан Международный музыкальный фонд «Ланг Ланг». В 2009 г. журнал Time включил имя Ланг Ланга в список ста наиболее влиятельных в мире людей года. Сегодня беспримерную известность Ланг Ланга можно сравнить с популярностью «поп-звезды». Его активно пропагандируют в средствах медиа; с 2004 года он является лицом фирмы Audia .

В следующем за Чикагским «Гала-концертом столетия» 2000-м году фортепианный мир потрясает еще одна сенсация: первая премия восемнадцатилетнего китайского пианиста Ли Юньди (1982 г. рождения) на конкурсе им. Шопена в Варшаве. Победа на этом конкурсе восемнадцатилетнего мальчика из страны, так далекой от европейской

---

<sup>10</sup> Xing Hai Cup Piano Competition – фортепианный конкурс кубка Си Син Хая, знаменитого китайского композитора (1905-1945), трагически рано погибшего в годы Второй мировой войны в эвакуации в Казахстане.

фортепианной культуры, интриговала и музыкантов, и журналистов, которые не переставали задавать Ли Юньди вопросы: откуда такая глубина понимания. Ли Юньди ответил немного с юмором: «Одни способны понять Шопена, другие – нет. Я из тех китайцев, которые понимают Шопена». После конкурса он продолжил обучение в Германии (в Ганновере) и начал интенсивно гастролировать по разным странам мира. Пресса часто отмечает, что он любит разные виды искусства, интересуется живописью, пытается глубоко понять европейскую культуру.

Пианистка с мировой известностью Чэнь Са (Чен Са) немного старше Ланг Ланга и Ли Юньди – она родилась в 1979 г. С девяти лет занималась в школе при Си Чуанской консерватории у профессора Дань Чжао (учителя Ли Юньди). Первое место на китайском конкурсе в 1989 г. и первое место на Первом международном китайском конкурсе в 1994 г. стали началом ее успешной артистической биографии. Заняв четвертое место в 1995 г. в городе Лидс (первая участница из Китая на этом престижном европейском конкурсе), она получила приглашение учиться в консерватории Лидса. В 2002 г. ей присуждено первое место в Конкурсе им. Бетховена. В 2005 г. в престижном XII Международном конкурсе пианистов им. Вэна Клайберна в Техасе она стала обладательницей бронзовой медали. С тех пор как Чэнь Са выехала на учебу в Европу, она постоянно проживает в Ганновере (Германия). Активно участвует в культурной жизни Китая; сотрудничала с многими известными артистами, среди которых Гидон Кремер.

Шень Веньюй (1986 г. рождения, город Чун Цин). Начал заниматься в шесть лет, в семь лет играл Концерт Моцарта К 488, в восемь – все сонаты Моцарта. С девяти лет талантливый пианист начинает свою концертную деятельность сначала в Китае, потом за рубежом. В Южной Африке его называют «вторым Моцартом». Когда мальчику исполнилось одиннадцать лет, он поступил в Staatliche Hochschule für Music в Карлсруэ (Германия). За десять часов Шень Веньюй выучил Третий концерт Рахманинова; в тринадцать лет выучил все сонаты Беховена, Гольдберг-вариации И. С. Баха; в 2000 г. за один день записал с Польским симфоническим оркестром два диска: Третий концерт Рахманинова и Второй Шопена. В следующем году Шень Веньюй начал принимать участие в международных конкурсах. В шестнадцать лет – второе место в конкурсе Queen Elizabeth в Брюсселе, в восемнадцать лет – первое в конкурсе им. Рахманинова. В 2004 г. Шень Веньюй играл сольный концерт в Карнеги-Холле, став третьим китайским пианистом, которому выпала такая честь (до него это были Инь Чензун и Ланг Ланг).

Ван Юйцзя (в русской транскрипции Юя Ванг) 1987 г. рождения, уже в семь лет активно и успешно много выступала. В 2001 году она получила третью премию на конкурсе в Японии, после чего переехала учиться в Канаду, в Mount Royal College в Калгари. Сейчас Юя Ванг постоянно живет в Нью Йорке, гастролирует по всему миру. Она с легкостью и блеском исполняет произведения огромной технической сложности: аранжировки Д. Циффры «Полета шмеля» Н. Римского-Корсакова и штраусовской польки «Трик-трак», парафраз «турецкого рондо» Моцарта А. Володося, Вариации И. Брамса на тему Паганини. Ее виртуозность вызывает удивленное восхищение, даже ироничные замечания российских журналистов о скорости пальцев, подобной компьютеру. Но она очень убедительно играет и романтический лирический репертуар.

Ошеломляющие свидетельства пианистической культуры в Китае предоставляет и следующее поколение юных музыкантов. Чжан Хаочен (1990 г. рождения) начал заниматься на фортепиано с трех лет. В пять лет он сыграл свой первый сольный концерт – все двухголосные инвенции И. С. Баха и несколько сонат В. Моцарта, в шесть лет – концерт Моцарта К 467 с Шанхайским симфоническим оркестром. В 11 лет Чжан Хаочен в гастроях по Китаю исполняет несколько программ Шопена, в том числе все этюды (op. 10 и 25). В 12 лет он стал победителем и самым юным участником Конкурса юных пианистов им. Чайковского. После первого места на Пятом Азиатском конкурсе им. Шопена в Японии в 2004 г. (12-летний мальчик участвовал наравне со взрослой возрастной группой) Чжан Хаочена пригласили выступить на 49-м Международном фестивале им. Ф. Шопена с программой из всех этюдов. Польские газеты отмечали безупречную совершенную технику и необыкновенную музыкальность. В 2005 г. Чжан Хаочен поступил в The Curtis Institute of Music к Г. Граффману (у которого занимался Ланг Ланг). Его способности удивили профессора: феноменальная память – за десять месяцев он подготовил четыре сольных программы. Третий концерт Рахманинова для фортепиано с оркестром он выучил за четыре дня. В 2007 г. Чжан Хаочен стал победителем 4-го Китайского международного конкурса пианистов, в 2009 г. ко всем победам и триумфам Чжан Хаочена добавилось первое место на XIII-м Van Cliburn International Competition, и это первый китайский пианист, получивший главный приз на этом конкурсе.

Нюню (1997 г. рождения) – новая восходящая китайская «звездочка» на мировом фортепианном небосклоне. Настоящее имя мальчика – Чжан Шэнлянь. Сегодня ему одиннадцать лет, и в его репертуаре более тридцати концертов. В 2007 году он подписал контракт с компанией ЕМІ и стал ее первым профессиональным музыкантом в возрасте 10 лет.

В 2008 г. вышел диск «Нюню играет Моцарта», на втором диске в 2010 году он играет все этюды Шопена – это первые в мире диски ребенка с таким репертуаром. Нюню был первым ребенком, выступившим в новом знаменитом Пекинском государственном театре с сольным концертом. Уникальность Нюню не только в его феноменальной технике и музыкальности – он успешно занимается скрипкой и дирижированием, много читает, увлеченно учится композиции и теории музыки, изучает философию. Ему нравится все познавать, и он даже не считает, что музыка в будущем станет его профессией.

В эпоху, когда в мире начинают говорить о кризисе фортепианного искусства, падении интереса к инструменту и его репертуару, Китай воспитывает и демонстрирует выдающихся пианистов. Но одновременно раздаются критические голоса в адрес блестящих представителей китайского фортепианного исполнительства. Это становится поводом для вопроса о национальной китайской фортепианной школе. Тем более что существуют мнения о мировых успехах китайских пианистов за счет обучения за рубежом.

В следующем разделе «Современные концепции обучения на фортепиано: технология и проблемы интерпретации» рассмотрены принципы фортепианной педагогики и ее научно-теоретического обоснования в Китае на исходе прошлого века и в новом столетии.

Дети, как правило, начинают учиться игре на фортепиано раньше, чем в России – обычно это 5 лет или даже 3-4 года. Китайскую систему фортепианного образования отличает ярко выраженная ориентация с самого раннего возраста на жесткое формирование технического аппарата – эта установка является приоритетной. Результатом такой методики является, действительно, массовая достаточно крепкая техническая оснащенность детей, занимающихся на фортепиано. Направленность на развитие беглости пальцев, подвижности рук, в первую очередь, стоит считать особенностью китайской фортепианной педагогики. Недаром выдающиеся китайские пианисты изумляют своей «компьютерной» виртуозностью. На китайских конкурсах именно она является во многом главным критерием профессиональной подготовки, которая демонстрируется и оценивается.

Немаловажная роль в обучении отводится работе родителей с детьми – они упорно и настойчиво заставляют детей часами тренироваться и добиваться эффективных результатов. В данном разделе диссертации комментируются фрагменты книги «Боевой гимн матери» профессора Йельской школы права Эми Чуа, живущей в Америке. Сравнивая воспитательные стратегии китайских и западных родителей, она объясняет,

как китайские родители воспитывают такое большое число гениальных юных математиков и гениальных юных музыкантов.

Для китайской системы фортепианного образования в целом не очень характерно внимание к истории и теории музыки – эти предметы часто вообще отсутствуют в школе, а в училище не занимают серьезного места. Но преподаватели, работающие с учениками в подготовке к конкурсам, занимаются общим музыкальным развитием пианиста – как знаменитый профессор Дань Джаои, педагог Ли Юньди, Чэнь Са и многих других «вундеркиндов». В разделе анализируются принципы его работы по материалам бесед с журналистом, опубликованных в четырех номерах журнала «Фортепианное искусство» в 2005 г.<sup>11</sup> и диссертации, выполненной в 2008 г. в Сибэйском педагогическом институте.<sup>12</sup> Характерной особенностью педагогики Дань Джаои является ориентир на образцы выдающихся исполнителей на дисках, а «секреты» его технической оснащённости студентов заключаются в рекомендации играть все сначала медленно (но очень точно), постепенно ускоряя темпы.

Анализу известных, «эталонных» интерпретаций придается огромное значение не только на занятиях в классе, но и в теоретических исследованиях. Практически в каждом вузе аспиранты работают над диссертациями, посвященными анализу исполнительских версий произведений распространенного педагогического репертуара. Показательным является обилие научных аналитических работ (диссертаций и статей) по проблемам развития слуха, выразительности игры, по анализу интерпретаций. Тематика и содержание наиболее характерных исследований освещены в данном разделе работы.

В резюме раздела подчеркивается, что запечатленное в записи, широко доступное сегодня исполнительское наследие XX века предоставляет возможность исполнителю учиться по-другому, чем несколько десятилетий назад. Сегодня мировая индустрия и Интернет-ресурсы позволяют ученику, студенту, преподавателю тщательно изучать слухом мировой опыт, анализировать интерпретации, оценивая и выбирая свои пути. Китайская система фортепианного образования придает этому огромное значение, и это новый характерный аспект современной педагогики.

Вместе с тем, именно эта педагогическая концепция оказывается причиной того, что грамотные критики «разгадывают» порой, откуда

---

<sup>11</sup> Се Чанци. Китайская фортепианная мечта (в 4 ч.) // Фортепианное искусство. 2005. №№ 3–6 (№ 3, с. 27–30, № 4, с. 45–52, № 5, с. 24–27, № 6, с. 40–43). (на кит. яз.).

<sup>12</sup> Лю Цзин. Явление Дань Чжаои. Сибэйский педагогический институт, г. Ланьчжоу. 2008. (на кит. яз.).

взяты конкретные интерпретации замечательно виртуозных китайских пианистов. И называют Ланг Ланга «реинкарнацией» выдающегося артиста XX века В. Горовица, обвиняя китайского артиста в копировании, отсутствии подлинного переживания и вдохновения.

Подражание или индивидуальность составляют предмет следующего, третьего раздела второй главы – «Проблемы исполнительской стилистики в творчестве современных китайских пианистов». Репродуцирование знаменитых интерпретаций или смена слушательских ориентиров, мастерская имитация или совпадение индивидуальностей, утонченное копирование или творческая самобытность – эти вопросы рассмотрены на аналитических примерах.

Стилистика фортепианного исполнительства современных китайских пианистов представляет собой явление, неоднозначно трактуемое огромной слушательской аудиторией. С одной стороны, не только критики, но авторитетные педагоги и артисты признают музыкальность, выразительность, эмоциональность в игре китайских пианистов. Но, с другой стороны, голоса, осуждающие поверхностную виртуозность, слышны достаточно явно. Иногда они переходят границы сдержанности, особенно в комментариях на видеосервисах в Интернете. Это свидетельствует о резкости борьбы изменяющихся в современном мире культурно-психологических установок на восприятие интерпретации музыкального произведения.

В качестве примера в разделе подробно анализируется исполнение Ланг Лангом и Евгением Кисиным «Fledermaus». «Летучая мышь» из цикла «Soirées de Vienne» op. 56 А. Грюнфельда – виртуознейший парафраз вальса знаменитой штраусовской оперетты. Концертные «бисы» Ланга и Кисина выложены в видеoverсиях на YouTube – на конец октября 2010 года обсуждение содержало более тысячи отзывов. Одержимые воинственным духом фанаты Кисина ругают китайского пианиста последними словами, называют «Банг Бангом» и «клоуном», возмущаясь его широко известной преувеличенной мимикой. Некоторые тщательно следят за техническим перфекционизмом, отмечают мелкие погрешности, считают, что такая игра грешит самолюбованием и самоудовлетворением. Иные восхищаются, пишут, что Ланг Ланг демонстрирует, как вообще надо играть на фортепиано.

Об интерпретации Кисина пишут предельно скупое, что он лучше, эмоциональнее, что он играет с благородством и технически более совершенно. Конкретные суждения об исполнении, аналитические замечания по поводу хорошей, удовлетворяющей интерпретации найти очень трудно. В результате предпринятого анализа в разделе сформули-

рована сущность различий их интерпретаций, которая заключена в типе вокально-речевой интонации. Для европейского слушателя автоматически понятен смысл мелодических тем – как хорошо знакомый текст арий из любимой оперетты. Именно это экспрессивное «произнесение» мелодических мотивов отличает исполнение Кисина от Ланг Ланга, который не использует агогические нюансы (небольшие *tenuto* и *accelerando*), мелкие динамические «вилочки». Он начинает в очень быстром темпе, и предпочтение отдает не мелодическому началу в темах, а блеску трудных мелких и октавных пассажей. В интонировании мелодических мотивов Ланг Ланг использует разнообразную палитру штрихов *non legato*, что придает темам веселый и даже юмористический оттенок. А для лирического тона он избирает характерный для предвоенного Горовица (и многих его современников!) прием *subito piano* на вершинах мелодических линий – что-то, подобное вокальной филировке звука. И использует его именно в *crescendo* к верхнему тону. Причем в его туше – легком, скользящем и блестящем – это тоже приобретает немного юмористический характер.

Кисин тоже играет виртуозный «бис», но адресует его компетентной в штраусовской интонации европейской публике.<sup>13</sup> Хотя «Летучая мышь» Грюнфельда сегодня живет своей жизнью в фортепианном мире, и, может быть, у молодежи поколения Ланг Ланга уже не ассоциируется с опереттой, даже в Европе. Но она связана с общеевропейской вокально-речевой интонационностью, понятной в разных странах без слов. И Кисин отчетливо декламационно интонирует, «пропевает» все мелкие мотивы и в пассажах вступления, и в основной части – Ланг Ланг пролетает мимо них в виртуозной браваре. Он и темп берет соответствующий: *prestissimo* по сравнению с достаточно умеренно быстрым движением у Кисина.

Убеждение значительной части корреспондентов в том, что Кисин играет лучше, можно отнести к феномену социально-психологических установок восприятия, которые обладают огромной силой воздействия. Чтобы убедиться в относительности оценок, изменчивости вкусов сравнивается игра Кисина и Ланг Ланга с исполнением автора, Альфреда Грюнфельда в записи 1910 г.

В приведенных мнениях слушателей звучит одна очень важная тема – всеобщее упрощение критериев оценок. В разделе рассматривается соотношение «техническое мастерство» и «интерпретация», историческая относительность этих понятий. В продолжение идеи Г. Тарасовой, которая видит в современной культуре смену парадигмы восприятия,

<sup>13</sup> Это запись с концерта в Вене, в знаменитом зале Wiener Musikverein.

перемещение акцента с глубокого и серьезного стиля исполнения на «культ виртуоза»,<sup>14</sup> в разделе приводится панорама оценок китайских пианистов-виртуозов. Суждения и аналитические соображения журналистов, критиков разных стран подтверждают: коммерческая организация исполнительства в жанрах академической традиции, создание «звезд» классического репертуара по образцу «поп-культуры» сформировали аудиторию с новыми вкусами, критериями и оценками. Имена композиторов, отдельные произведения превращены профессиональным менеджментом в «бренды», разрекламированный «продукт» для потребления. И требование глубины проникновения в замысел композитора, индивидуальности и самобытности интерпретации сменяется ориентацией на потрясающую воображение технику артиста, его способность буквально вскружить голову публике демонстрацией своего технического аппарата. Это тенденция в первом десятилетии XX века становится закономерной. И китайские пианисты на Западе входят в эту струю вместе со своими коллегами из других стран.

«Глубина», «тонкость», «художественная культура» и аналогичные характеристики – слишком тонкие определения, чтобы можно было объективно проанализировать недостатки или просчеты. Но здесь есть такая очень важная и неуловимая сфера: выразительность интонирования, опирающаяся на законы национальной речи, речевых интонационных алгоритмов и клише. Азиатские и, особенно, китайские пианисты в сравнении с европейскими (неважно, русскими, западноевропейскими, американскими) это люди, живущие всю жизнь в принципиально отличающейся от европейской эмоционально-интонационной среде. Китайская речевая интонация построена на иных принципах, чем европейская, она выполняет другие, смысловозначительные функции. Высотные позиции гласных звуков образуют различные значения; в европейском же языке высотно-ритмические изменения голоса позволяют одни и те же слова, фразы произносить в различных эмоциональных модусах. Китайцу очень нелегко учить европейские языки (как и европейцам китайский) и, кстати, музыка помогает лучше понять природу национальной европейской речевой интонации китайскому музыканту, приехавшему в европейскую страну.

Когда у китайских пианистов отмечают недостаток в исполнении певучести, выразительности интонирования, нельзя забывать, что не только

---

<sup>14</sup> Тараева Г. Исполнитель в современной культуре: смена парадигмы восприятия // Музыкант-исполнитель в пространстве мировой культуры: образование, творчество, управление карьерой. Сб. статей / Сост. А. В. Крылова; Ред. А. Я. Селицкий. – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2011. – С. 18–36.



чуждая речевая система, но и незнание вокального, оперного творчества, могут стоять на пути овладения той выразительностью, которая является само собой разумеющимся фактором у европейского музыканта. Для музыканта, представителя неевропейской речевой системы, это представляет сложную работу. Правда, сегодня преодоление преград облегчают неисчерпаемые возможности изучения видеозаписей, в которых, в отличие от аудио, можно видеть мимику исполнителя. Она, как и пластика движений руками и корпусом, зачастую просто «подсказывает» смысл музыки, раскрывает ее эмоциональную, образную сущность. Поэтому такое большое значение в обучении на фортепиано и стремлении достичь успехов в исполнительской карьере китайские учащиеся и студенты придают изучению записей знаменитых пианистов на видеодисках.

Анализ интерпретации китайских пианистов, копирование записей для которых является мощнейшим обучающим средством, выдвигает интересную тему для науки: «расшифровку» источников обучения исполнительскому стилю и выявление индивидуальности при очевидной ориентации на конкретный образец.

В **Заключении** кратко, в обобщенной форме излагаются выводы, звучавшие в резюме каждого из разделов, намечаются перспективные повороты дальнейших исследований по теме. Одним из них видится включение наблюдений, сделанных в диссертации в более широкий общественный, культурный, идеологический контекст, дальнейшая разработка темы в социально-психологическом плане. Трактовка в Китае на рубеже веков фортепианного исполнительства как многозначного культурного символа может принести новые аспекты интерпретации национальных традиций в современном сознании и познании.

**По теме диссертации опубликованы следующие работы:**

1. Китайский оперный театр // Оперный театр: вчера, сегодня, завтра: Сб. статей / Ред.-сост. А. М. Цукер. – Ростов н/Д, 2010. – С. 343–352 (0,6 п.л.)
2. Современные китайские пианисты – проблемы исполнительской стилистики // Музыка в современном мире: наука, педагогика, искусство: Тезисы VII международной научно-практической конференции 28 января 2011 г. / Тамбов: Государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова. – Тамбов, 2011. – С. 67–70 (0,2 п.л.)
3. Китайские пианисты на рубеже XX–XXI вв.: исполнительские достижения и система обучения // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2011. – № 1 (8). – С. 57–68 (1 п.л.)

4. Китайские пианисты сегодня – проблемы стилистики интерпретации // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. научных трудов ОГИИ. Вып. 9 / Сост. и науч. ред. В. А. Логинова. – Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2011. – С. 257–262 (0,4 п.л.)
5. Китайские пианисты в начале нового столетия: техническое мастерство и проблемы интерпретации // Музыкант-исполнитель в пространстве мировой культуры: образование, творчество, управление карьерой: Сб. статей / Сост. А. В. Крылова; Ред. А. Я. Селицкий. – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2011. – С. 302–312 (0,7 п.л.)
6. Китайский «фортепианный бум» в начале XXI века // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – Майкоп: Изд-во АГУ, 2011. Вып. 2. – С. 185–191 (0,4 п.л.)

Отп. ИП Кобызев С.Е.

г. Ростов-на-Дону, пр. Ворошиловский, 50/87, тел./факс 232-23-31

Бумага офсетная. Отпечатано на ризографе. Тираж 120.