

УДК 372.878(510)  
Doi: 10.26456/vtpsyed/2023.4.226

## **РЕПЕРТУАР КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ СОВРЕМЕННЫХ ПИАНИСТОВ В КИТАЕ**

**Сюй Минь**

ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»,  
г. Москва

Статья посвящена проблемам выбора концертного и педагогического репертуара в процессе обучения пианистов в современном Китае. Автор рассматривает формирование репертуара для фортепиано в историческом контексте, останавливает свое внимание на предпосылках, условиях и профессиональных факторах для возникновения того или иного репертуара. Особое внимание уделено роли межкультурных связей и влиянию европейского и российского педагогического опыта на систему музыкального образования в Китае. Автор выделяет особенности начального фортепианного образования, отмечая узость предлагаемого круга произведений для детей. Этим объясняется активная работа композиторов в области детского репертуара. Использование сравнительно-исторического метода позволяет выделить характерные черты современного музыкального образования на разных этапах обучения пианистов, а также обозначить педагогические задачи – на основе глубокого овладения классическим европейским фортепианным репертуаром и с учетом национальных особенностей сформировать профессиональных исполнителей высокого уровня.

***Ключевые слова:** репертуарная политика, фортепианное исполнительство, современный Китай, виртуозность, профессиональное образование, фортепианный стиль, композиторская деятельность, методика игры.*

Проблемы профессионального образования пианистов в Китае неоднократно обсуждались в научно-педагогическом сообществе. Среди наиболее важных рассматривались вопросы детского фортепианного образования [16], системы фортепианного музыкального образования в целом [5]. Во многих научных трудах отмечается, что государственные власти страны внедрили несколько очень эффективных систем распределения одаренных выпускников в вузы, в частности, так называемый метод «выращивания семян», лучших из лучших по провинциям [7, с. 12–13]. Активно осваиваются различные системы музыкального воспитания: Жака Далькроза, Карла Орфа, Синити Судзуки, Дмитрия Кабалевского. Это способствует знакомству учащихся с различными фортепианными стилями, жанрами, педагогическими

подходами, характерными для других стран, расширяет кругозор, помогает появлению нового репертуарного багажа у китайских музыкантов. Среди работ, которые затрагивают вопросы фортепианной педагогики, методики и исполнительства на фортепиано в Китае, можно отметить следующих авторов: Хуан Сяньюй [16], Сюй Бо [11], Ван Ин [3], Лю Цин [7], Мо Хань [14] и др. Авторы этих разработок обращают внимание на основные этапы развития фортепианного исполнительства в Китае на протяжении XX века, выделяют роль таких деятелей, как композитор и пианист Динь Шандэ, композиторы Сан Тун, Ван Лисан, обращают внимание на взаимосвязь фортепианного исполнительства и композиторского творчества, на роль творческих конкурсов разного уровня в прогрессе фортепианного исполнительства. В некоторых трудах (Ван Ин [3], Ван Цзин [4], Су Цзюнь [9], Сунь Юйян [10], Чжао Цзябо [18]) затрагиваются проблемы репертуара, в том числе детского. В работе Чжао Цзэхуа [19] делается акцент на формировании национального репертуара для начинающих музыкантов, но при этом внимание автора сосредоточено на стилистических особенностях конкретного произведения, вопросы исполнения и пианистические задачи не освещаются.

Несмотря на постоянный интерес к фортепианному исполнительству, до настоящего времени целый ряд проблем фортепианного образования остается нерешенным, и не последнюю роль в этом играет репертуарная политика в учебных заведениях. Обозначим некоторые из этих проблем:

- значительную часть репертуара начального этапа обучения составляют инструктивные пьесы, не обладающие высокими художественными достоинствами;
- обучение основной массы детей происходит групповым методом, ориентация на любительский уровень;
- нехватка высокопрофессиональных кадров в области музыкального образования;
- недостаточная разработанность теоретико-методологической базы процесса обучения;
- отсутствие единых программ для начальной и средней ступеней фортепианного образования.

Вышеизложенное подтверждает актуальность обращения к вопросам фортепианного репертуара как средства формирования профессиональных качеств исполнителя.

Целью настоящей статьи является рассмотрение проблем, связанных с фортепианным репертуаром, и определение его значения для формирования профессиональных качеств современных пианистов в Китае. Большим подспорьем в работе стали труды Л.А. Баренбойма [2], Г.М. Когана [6], Г.Г. Нейгауза [8], С.Е. Фейнберга [13], Г.М. Цыпина [17]

и других. Одна из главных идей, высказанных более полувека назад Г.Коганом, заключается в том, чтобы как можно более точно передать художественные идеи произведения, подчинить технику образу, постоянно развивая для этого воображение. Это – профессиональная основа мастерства: «Нужно уметь видеть, чтобы уметь запоминать, уметь запоминать – чтобы уметь воображать, уметь воображать – чтобы уметь воплощать» [6, с. 17]. Г. Нейгауз подчеркивает просветительскую миссию пианиста, который не только должен играть то, что нравится публике, но и открывать для нее новые сочинения, современную музыку. Его пожелание «универсализма» означает не количественное овладение всей фортепианной литературой, а качественное освоение возможно более широкого круга композиторской музыки [8, с. 247].

Важной представляется также мысль Баренбойма, ставившего во главу угла «не подражание, не прямой путь, <...> а пути самостоятельного освоения знаний и навыков» [2, с. 65], развитие интеллекта, расширение кругозора учащихся.

Формирование китайского фортепианного репертуара проходило постепенно в последние сто лет. Первые этапы становления и накопления национального репертуарного багажа были связаны с сочинительством самих пианистов-исполнителей, и появились они в начале XX века. Поскольку фортепианный репертуар включает в себя совокупность музыкальных произведений, написанных для одного или нескольких пианистов, предназначенных для исполнения на одном или нескольких фортепиано, с другими инструментами или без них [11, с. 6], можно отметить, что в начале его формирования предпочтение отдавалось миниатюрам и программным сюитам. Китайский репертуар был необходим для возвращающихся на его примере молодежи, ведь, как известно, национальные мотивы, тематика и жанры являются идеальными для приобщения и лучшего усвоения детьми и подростками азов музыкального искусства. Кроме того, тесная связь с особенностями национального мышления, с жизненной философией китайцев делает содержание музыкального произведения более близким и понятным (об этом подробнее: [3]).

Первая китайская фортепианная пьеса «Марш мира» (1915) Чжао Юаньжэня (1892–1982). с точки зрения стилевых особенностей представляла собой сочетание европейских и китайских элементов. После первого опыта до появления последующих пьес прошло шесть лет. Начиная с 20-х годов XX века композиторы Китая стали активно сочинять. Меньше чем за десятилетие появились сочинения для фортепиано в разных жанрах, в том числе для детей. В качестве примеров назовем миниатюры Ло Чжужуна, Хэ Лутина, Дин Шандэ, Сяо Юмея, Чжао Юаньжэня, Чинчжу, первый Фортепианный концерт Цзян Винье.

За исключением концерта, эти произведения представляли собой несложные, небольшие, простые по форме пьесы, иногда для голоса и фортепиано, иногда для фортепиано соло, в том числе транскрипции, но всякий раз в них можно было обнаружить претворение национальных элементов.

Но для продвижения фортепианного искусства в стране на должном уровне просто создания определенного корпуса произведений было недостаточно. Одной из главных проблем этого периода стала организация системы фортепианного образования в Китае. В качестве примера обратились к русскому и европейскому опыту.

В настоящее время музыкально-образовательная система в Китае, как и в России, разделяется по трем уровням: начальное школьное музыкальное образование, среднее звено (училища и колледжи) и высшее музыкальное (консерватории, университеты, институты искусств). На каждом из этапов есть свои репертуарные задачи, вопросы и проблемы. Исследователи [11, 15, 18] отмечают, что с самых первых опытов ребенка в музыкальной школе педагоги Китая во главу угла ставят развитие у подопечных крепкой технической базы. Как утверждает Сюй Бо [11], с самого начала и до вузовских лет воспитанников обучают с помощью инструктивных упражнений очень популярного в России и Китае Ш.Л. Ганона и этюдах не менее популярного К. Черни (под редакцией Г. Гермера). Разумеется, упражнения Ганона и сегодня не теряют своей значимости и, безусловно, очень полезны, так как «предназначены для развития беглости и силы пальцев, их равномерного развития» [5, с. 13]. Однако, наполнять репертуар учащихся большим количеством упражнений, не оставляя времени для знакомства с широким кругом сочинений разных жанров все же не стоит. Четыре опуса Этюдов Черни являются хорошими, но не единственными этюдами для развития техники. Существует немало интересных этюдов, которые можно включать в репертуар даже первоклассника: Л. Шитте, Е. Гнесиной, Г. Беренса, А. Лешгорна, Ф. Лекуппэ и других авторов. Принципиальным в подходе к фортепианным упражнениям является работа над определенным видом техники. Поэтому представляется целесообразным подбирать этюды не по автору, а по видам техники. Не забудем о том, что техника – это не только беглость, это и туше, и артикуляция, и фразировка, и аппликатура. Точное распределение движения по фразам облегчает исполнение в быстром темпе. В связи с этим встает задача художественного, выразительного исполнения технических пьес, а значит и выбора в программу сочинений с более высокими художественными задачами.

Важным положительным моментом в репертуарной политике музыкальных школ Китая является то, что они уделяют внимание русской и зарубежной классике. В частности, профессиональное

обучение в Китае на фортепиано включает освоение учащимися «Детского альбома» П.И. Чайковского или пьес И.С. Баха из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах». Однако и здесь существует ряд проблем для освоения этих произведений.

Первая проблема связана с чужеродностью музыкальной природе китайского человека законов и особенностей западноевропейской музыки. Пианисту важно понять и выстроить последовательное развитие полифонической ткани, непрерывное движение музыкальной мысли, услышать и передать характер каждого из голосов. Основная проблема, которая стоит перед учеником в работе над произведениями И.С. Баха – это проблема понимания и восприятия его музыки. Для маленьких пианистов она представляется скучной, мало эмоциональной, они не могут охватить форму целиком, не чувствуют особенностей барочного стиля. Преодоление этих проблем, освоение Маленьких прелюдий, Инвенций, а позже «Хорошо темперированного клавира» становится ценным и важным для китайского исполнителя.

При изучении пьес из «Детского альбома» П.И. Чайковского у юных пианистов возникает другая проблема– это трудности освоения характерных для композитора ритмических комплексов, сложность структуры, необычность метрики и пр. В исследованиях китайских авторов [4, 10, 18] отмечается, что освоение музыки И.С. Баха и П.И. Чайковского в фортепианном классе нередко происходит без должной глубины рассмотрения образной сферы, художественных задач циклов, даже без заучивания наизусть. Педагогами также, как и в упражнениях и этюдах, часто ставятся чисто инструктивные задачи, которые касаются постановки рук, технических моментов, игры украшений, мордентов, форшлаггов. Это не способствует верному постижению стиля барокко, в то время как осознание особенностей и различий художественных принципов композиторов разных стран и эпох, успешное освоение пианистами музыки великих классиков – И.С. Баха, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, П.И. Чайковского, – несет в себе весьма позитивный результат [4, с. 4–5].

В период школьного обучения у учащихся вырабатывают умение выстраивать верную интонацию и фразировку, знакомят с таким понятием как кантилена, умением играть в различной динамике, обучают ощущению агогики, которая имеет свои особенности в русской и западноевропейской музыке, но установка на технику исполнения все же преобладает [21, с. 155]. Об этом свидетельствует и широко распространённая конкурсная практика, в которой юные пианисты принимают участие с самых ранних лет, демонстрируя выносливость и технические возможности. Установка на виртуозное владение различными видами фортепианной техники стала критерием профессиональной подготовки детей Китая в среднем музыкальном

звене, в училищах и колледжах. В период обучения в колледжах, а впоследствии и вузах преподаватели фортепиано стараются учесть все обозначенные проблемы и осуществлять комплексный и всесторонний подход к освоению фортепианных сочинений [20, с. 410]. Однако преодолеть сложившиеся условия оказывается очень непросто.

Еще одной проблемой является соответствие изучаемых произведений возрастным особенностям учащихся. Далекое не все произведения полной мере соответствуют детскому миру современного китайского ребенка. Перед современными педагогами стоят сложные задачи: учитывая особенности традиционного воспитания и слухового опыта учащихся включать в репертуар произведения современных композиторов, как китайских, так и зарубежных. В некоторых музыкальных школах Китая такие опыты можно встретить. Так, исследователь Чжао Цзябо писал о положительном опыте школ города Ухань, где впервые стали обучать воспитанников исполнению «Детского альбома» Ю.А. Фалика и циклу «По сказкам Ганса Христиана Андерсена» С.П. Баневича [18, с. 384]. Подобные циклы обогащают интонационный словарь музыкантов, расширяют их представления о музыке других национальных композиторов, знакомят и постепенно приучают к восприятию музыки, основанной на различных ладовых и ритмических системах.

Еще во время учебы в музыкальных школах дети впервые знакомятся с фортепианными сочинениями китайских композиторов (прелюдиями ор.3, вариациями ор.4, Синьцзянскими танцами, а также сюитой «Весеннее путешествие» Динь Шандэ, «Малая флейта пастушка» Хэ Лютина и др.), а также с песнями из мультфильмов в фортепианном переложении («Храброе сердце» Ван Фэна и «Песня о жертвовании небесного лика» Тонг Зиронга из мультипликационного фильма «Путешествие на Запад. Возвращение великого мудреца» режиссера Тянь Сяопэна). В этих сочинениях ясно ощутим характерный ладовый колорит, линейность в фактуре, в ритмике и тембровых оттенках передаются особенности китайских национальных инструментов – гонгов, барабанов, литавр, гучинь, гучжен и других. Не теряя национального своеобразия, китайские композиторы обогатили традиционное искусство современными приемами.

По словам исследователя У На, детские китайские фортепианные циклы наполнены близкими для ребят темами детства и всего, что с ним связано. Музыкально-интонационная основа в них – национальна, а композиционные особенности во многом почерпнуты из музыки западноевропейских композиторов [12, с. 15]. Среди основных, выбранных для изучения фортепианных пьес можно отметить творчество Динь Шандэ (фортепианная сюита «Счастливый праздник» (1953), в училищах и колледжах к данному репертуару нередко добавляются

отдельные пьесы Динь Шаньдэ, его же 4 прелюдии и фуги, произведения Сяо Юмэя, Цзэн Чжиминя, Шен Синьгуна и Ли Шу. Изучение произведений этих композиторов позволяет освоить специфическую для китайской музыки импровизационность, которая представлена в небольших каденциях, наподобие концертных. Как правило, они основаны на различных видах мелкой техники и требуют «жемчужного» прозрачного туше. Еще одна важная задача, которую позволяет решить китайская музыка в репертуаре пианистов среднего звена – это совершенствование кантилены. Произведения китайских композиторов часто связаны со звучанием струнных, щипковых и смычковых народных инструментов. Воспроизведение этих звучностей на фортепиано приближает его звучание к гуджен, позволяет находить новые тембровые краски, прочувствовать богатство гармонии.

На пути к более высокому профессиональному уровню есть еще ряд нерешенных проблем:

1. недостаточно обращается внимание на выявление связи сочинения, его жанра, истории создания, времени появления, композиторского стиля и принципов его исполнения;

2. мало изучаются вместе с воспитанниками разные редакции, прослушиваются знаменитые исполнения;

3. на занятиях фортепиано недостаточно времени отводится тому, чтобы дети осваивали теорию, историю музыки и сольфеджио. В системе китайского музыкального образования в настоящее время данные дисциплины изучаются весьма поверхностно. Это касается как начального, так и среднего звена. Положение осложняется на начальном этапе тем, что основная масса учащихся (80%) обучаются в частных школах, где отсутствуют единые требования к уровню овладения инструментом.

Для решения обозначенных выше проблем многие продвинутые педагоги стараются максимально дать теоретические знания на уроках по специальности. В качестве примера можно привести знаменитого педагога и профессора Дань Джаои, который при подготовке к конкурсным выступлениям Ли Юньди и Чень Са много занимался теоретическими предметами со своими подопечными [19, с. 63].

Для решения репертуарных задач следует больше внимания уделять программным произведениям, которые не только демонстрируют техническое мастерство исполнителя, но позволяют сбалансированно прорабатывать как художественные, так и технические задачи. Такие произведения, как Сонаты №3 и 4 (1945) Чжао Цзыяня, «Цветок орхидеи» (1953) Ван Лисана, фортепианный концерт «Желтая река» Инь Чензуна, «Пентатонный фортепианный этюд» Ли Инхая, «Альбом для юношества нового века» Ду Минсиня и многие другие

отражают характерные особенности китайской традиционной музыки и формируют у исполнителя точное ощущение своеобразия её стиля.

Помимо того, программность становится тем важнейшим фактором, который способствует непринужденному развитию у детей фантазийного компонента, помогает быстрее освоить различные практические задачи, преодолеть скованность действий и движений ребенка, развивает умение мыслить в рамках заданной концепции. В большей степени следует обращать внимание на каждого учащегося, с учетом его возрастных психолого-педагогических характеристик [13, с. 342].

Одной из самых сложных задач для студентов колледжей Китая является игра разными видами legato. Для успешного преодоления этих трудностей следует включать в репертуар пианиста как можно больше полифонических сочинений, произведений Чайковского, Рахманинова, Шопена. Каждый голос в полифонии мелодичен и требует одинакового нажатия пальцев на клавиатуру, что способствует равномерности воспроизведения, выработке пальцевого legato, нередко без педали. В такой работе игра на фортепиано, основанная на кантилене, заключается в стремлении свести к минимуму движения при смене пальцев или положения кистей для достижения «плавной» мелодической линии [9, с. 12]. Г. Коган обращал внимание на необходимость уподобляться певцу и стремится достигнуть впечатления «пения на фортепиано» [6, с. 222], Г. Нейгауз говорил о «срастании пальцев с клавиатурой» [8, с. 80]. Этот подход отличает русскую фортепианную школу, этот подход внедряли русские педагоги, основавшие в свое время фортепианную школу в Китае: Татьяна Кравченко (ее ученики – Лю Шикунь, Инь Чензун, лауреаты конкурса им. Чайковского), Дмитрий Серов, Арам Татулян. Их традиции продолжал Динь Шандэ, вкладывая в свои произведения выразительную кантилену китайской народной песни.

Основными проблемами репертуара в вузовском обучении китайских исполнителей является правильный подбор инструктивного материала (этюдов и упражнений). Согласно программе, опубликованной на сайте Центральной консерватории Пекина, на 1-м курсе предлагаются этюды Черни (ор. 740 №№ 3, 28, 50), Клементи, Шопена (ор. 10 №№ 5, 9, 12), по одному этюду Скрябина (ор. 2 №2), Мошковского и Листа. Большой выбор романтических пьес. На третьем курсе появляются этюды-картины Рахманинова, пополняется список этюдов Шопена, Баха, Брамса. На 4-м курсе включаются этюды Дебюсси, Стравинского, прелюдии и фуги Шостаковича, расширяется список классических и романтических сонат и концертов. Особое внимание при этом следует уделять работе наизусть, поскольку на предыдущих этапах, как мы уже отмечали, наизусть этюды практически не задают.



Несмотря на довольно внушительный список произведений, необходимо расширять и обновлять репертуар различными современными зарубежными и русскими произведениями, которые имеют высокую художественную ценность, например, сочинениями Б. Бартока, А. Казеллы, С. Слонимского, О. Мессиана. Вообще, музыка XX века представлена в репертуаре пианистов весьма скромно.

Важной задачей вузовского обучения является работа над художественным образом и его воплощением, выработка собственной интерпретации произведения, формирование умения тонко и выразительно исполнять кантилену, передавать в игре красочные возможности фортепиано, наполнять содержанием интерпретацию, а также играть виртуозно, но гибко и открыто эмоционально [1, с. 158]. В этой связи совершенно необходимо проводить специальную работу (которая подробно описана в трудах Л.А. Баренбойма, Г.М. Когана, Г.Г. Нейгауза, С.Е. Фейнберга), чтобы стимулировать художественное мышление, музыкальные и слуховые представления, формировать культуру мышечных ощущений и объединять эти компоненты в звуко-моторный комплекс [10, с. 18].

Концерты появляются в репертуарном списке консерватории только на 3-м курсе. Излюбленным произведением в вузах Китая является жизнерадостный, революционно-оптимистичный Первый фортепианный концерт Инь Чензуна и Чу Ванхуа «Хуан Хэ» («Желтая река»), состоящий из 4 частей, каждая из которых имеет отдельное название. На 4-м курсе включаются в репертуар и концерты Чайковского, Брамса, Рахманинова, Бетховена. Кроме того, в вузах Китая ведется подготовка пианистов к исполнительству в ансамбле, вводится репертуар по чтению с листа, аккомпанементу. Однако, этой форме работы уделяется значительно меньше внимания. Зато в требованиях подчеркивается необходимость всячески способствовать участию студентов в различных конкурсах и концертных выступлениях.

В рекомендованные к изучению программы регулярно входят полифония, крупная форма и от трех до пяти фортепианных пьес. Например, по программе 1-го курса это 3 полифонии, 5 этюдов, 2 крупных произведения (минимум одна полная соната или концерт), 6 малых и средних произведений, а на 4-м курсе это 1 полифония, 2 этюда, 1 крупное произведение, 4 маленьких или средних произведения. Выпускной концерт должен продолжаться не менее 45 минут, а стиль музыки должен охватывать не более двух периодов и включать крупные произведения.

Помимо обязательного сольного репертуара студенты должны будут овладеть искусством аккомпанемента и игрой в ансамбле. Репертуар в каждом конкретном случае на каждом этапе обучения пианистов должен соответствовать либо немногим превышать по

степени сложности их психофизиологические возможности, а также подбираться с учетом индивидуальных качеств и способностей студентов. Наряду с классическими и общепризнанными выдающимися образцами западноевропейской фортепианной музыки, пианисты много изучают музыку китайских национальных авторов. Список произведений китайских композиторов довольно обширный, включая произведения Чень И, Чжоу Лонга, Тань Дуня, Чжао Сяошэня Лю Сюэяня, Сяо Юмэя, Чжао Юаньчжэня, Хэ Лютина, Хуан Цы, Чу Ванхуа, Ван Лишаня, Ван Цзянчжуна, Динь Шандэ, Ду Минсиня (всего 33 композитора и 60 произведений). Из самых популярных в основном изучаются «Цветочный барабан» Цюй Вэя, «Цветок орхидеи» Ван Лисаня, «Фортепианные вариации» Лю Чжуана, «Вариации на тему Игун» Ли Инхая, «Лань» Чэнь Ии другие.

Несмотря на значительный список произведений И.С. Баха и Шостаковича, количество полифонических произведений остается недостаточным и нуждается в продуманном расширении. Некоторые продвинутые педагоги дают своим студентам исполнять фуги М.И. Глинки, а вот циклы Хиндемита «Ludustonalis», 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина, Г. Мушеля не представлены вовсе. Нет в репертуарных списках и произведений сыновей И.С. Баха, Генделя, Букстехуде, Д. Скарлатти и пр. Значительный удельный вес на фортепианных факультетах университетов и консерваторий Китая приходится на русскую музыку и следующий репертуар: концерты для фортепиано и пьесы П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, Н. Черепнина. Из западноевропейской музыки в вузах страны изучают произведения И.С. Баха, В.А. Моцарта, Й. Гайдна, реже Л. ван Бетховена. Есть в репертуаре пианистов пьесы композиторов-романтиков Ф. Шопена, Ф. Шумана, Ф. Листа. В репертуаре очевидна ориентация на классико-романтическую музыку и отсутствие огромного пласта музыки барокко и XX века.

Таким образом, в Китае создана собственная система музыкального образования. По сравнению с западными странами, методы обучения в Китае более строгие, хотя и достаточно эффективные. Процесс преподавания музыки в китайских колледжах и вузах сосредоточен на повторении и механическом запоминании, что отвечает таким чертам китайского характера, как трудолюбие, усидчивость, настойчивость. Многие считают такой подход к обучению непродуктивным, хотя он отчасти достигает цели, формируя чувство ответственности, укрепляет дисциплину и готовность преодолевать трудности [15, с. 21]. Вместе с тем, репертуарная политика на разных уровнях музыкального образования обнажает проблемы, которые являются продолжением вышеизложенных достоинств китайской системы. Постоянный технический тренинг уводит внимание

исполнителя от решения художественных задач к преодолению исключительно технических трудностей. Техника должна подчиняться образу, иначе исполнение приобретает характер спортивного состязания с инструментом. Недостаточное внимание к звуку, к характеру прикосновения, к тембровым возможностям фортепиано лишает исполнение необходимой глубины и значительности. Это в свою очередь обуславливает выбор однотипного репертуара, имеющего целью поразить публику невероятными техническими возможностями – техника ради техники. Такой путь не ведет к формированию яркой индивидуальной интерпретации.

Еще одна серьезная проблема – сближение академического и любительского исполнительства. Это происходит еще на ранней стадии обучения, особенно в частных школах в условиях группового обучения. Впоследствии наиболее одаренным ученикам оказывается трудно подняться на высокий профессиональный уровень, так как им недостает общей культуры и профессиональных знаний, а эти недостатки ограничивают их в репертуаре, не позволяя браться за серьезные по замыслу произведения, требующие глубины понимания и владения всем арсеналом средств современного инструмента.

Отсутствие в репертуаре вузов большого пласта произведений XX века закрывает возможности представить современную музыку слушателям, а незнание добаховского периода серьезно суживает представления о стилях и жанрах музыкального искусства вообще. Отсюда вытекает вывод о том, что современный репертуар китайских пианистов серьезно ограничен. Эти ограничения особенно существенны на начальном и среднем этапах обучения, когда формируются необходимые профессиональные качества: технические приемы, звуковые возможности, владение агогикой, распознавание и интерпретация художественных стилей. Следовательно, для решения названных проблем необходимо обращать самое пристальное внимание на репертуар каждого обучающегося, тщательно подбирать произведения самого широкого круга композиторов, которые позволят развивать именно те задатки, которые отличают именно этого ученика. Правильный выбор репертуара обеспечит его заинтересованность, усилит мотивацию, подвигнет к саморазвитию. Таким образом, легче и охотнее будут преодолеваются возникающие трудности, занятия будут приносить радость, сценические выступления обретут уверенность, а понимание музыки будет углубляться.

#### **Список литературы**

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие для муз. вузов и училищ. 3-е изд., доп. М.: Музыка, 1978. 288 с.

2. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительства. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1974. 337 с.
3. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков: автореф. дис.... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2009. 24 с.
4. Ван Цзин. Фортепианная музыка П. Чайковского в педагогическом репертуаре как средство развития музыкального исполнительства студентов: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. М., 2018. 20 с.
5. Дин И. Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегии развития, национальный репертуар: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб, 2020. 217 с.
6. Коган Г.М. У врат мастерства. Работа пианиста. М.: Музыка, 1968. 342 с.
7. Лю Цин. Высшее музыкально-педагогическое образование в современном Китае: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. СПб., 2008. 22 с.
8. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1967, 309 с.
9. Су Цзюнь. Тенденции современного общего музыкального образования детей в России и Китае (в аспекте сравнительной педагогики) // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. Курск, 2013. № 10. С. 8–15.
10. Сунь Юйян. Освоение русской музыкальной культуры иностранными студентами в музыкально-образовательном процессе педагогического вуза: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. Воронеж, 2018. 24 с.
11. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2011. 24 с.
12. У На. Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приёмами европейского письма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2009. 23 с.
13. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969. 608 с.
14. Хань Мо. Традиции российской фортепианной педагогики в контексте совершенствования профессиональной подготовки китайских учащихся-пианистов: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. М.: МПГУ, 2019. 23 с.
15. Хоу Юэ. Китайское детское фортепианное образование на современном этапе. URL: [https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/12\(89\)/yue\\_12\\_89\\_176\\_183.pdf?ysclid=lpesujw2a9698085136](https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/12(89)/yue_12_89_176_183.pdf?ysclid=lpesujw2a9698085136)
16. Хуан Сяньюй. Система музыкального образования в Китае // Вестник СПбГУКИ. 2012. № 2. С. 5-12.
17. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984. 176 с.
18. Чжао Цзябо. Роль фортепианных циклов современных российских композиторов для детей в развитии музыкального интереса обучающихся китайских музыкальных школ // Педагогика. Вопросы теории и практики. 2023. Том 8. Выпуск 4. С. 382–387.
19. Чжао Цзэхуа. «Новые веяния и старые традиции»: К вопросу о формировании педагогического музыкального репертуара в Китае (на примере фортепианного цикла Ван Лисана «Детская невинность») // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. №3. С. 58–67.
20. Ho W., Law W. The cultural politics of introducing popular music in to China's music education // Popular Music & Society. 2012. V. 35 (3). P. 399–425.

21. Ho W., Law W. Values, music and education in China // Music Education Research. 2004. V. 6 (2). P. 149–167.

*Об авторе:*

СЮЙ Минь – аспирант ФГБОУ ВО «Московский государственный педагогический университет» (119435, Москва, ул. Малая Пироговская, д. 1, стр. 1), e-mail: fengke985@gmail.com

## **THE PROBLEM OF MUSICAL REPERTOIRE IN THE PROCESS OF TRAINING MODERN PIANISTS IN CHINA**

**Xu Min**

Moscow Pedagogical State University, Moscow

The article is devoted to the problems of choosing and using a solo repertoire in the process of teaching modern pianists in China. The author considers the formation of a repertoire for piano in a historical context, focuses on the prerequisites, conditions and professional factors for the emergence of a particular repertoire. Attention is focused on the disclosure of the role of intercultural relations, the influence of foreign features on the formation of the piano concert repertoire in the Middle Kingdom.

**Keywords:** *repertoire, piano performance, modern China, virtuosity, professional education, piano style, composing art, playing technique.*

Принято в редакцию: 13.11.2023 г.  
Подписано в печать: 29.11.2023 г.