

УДК 378

DOI: 10.34670/AR.2022.44.17.018

Последователи Г.Г. Нейгауза в китайской фортепианной педагогике

Янь Кай

Аспирант,
Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: mail@herzen.spb.ru

Аннотация

В статье рассматривается развитие китайской музыкальной культуры на основе базовых положений конфуцианства. Большое влияние на фортепианную педагогику оказала русская исполнительская школа. Под руководством русских музыкантов в начале XX века были открыты школы для подготовки китайских исполнителей. Одним из известных российских педагогов в Китае стал Г.Г. Нейгауз. Его книга «Об искусстве фортепианной игры» повлияла на работу целой плеяды китайских педагогов и исполнителей. Принципы игры на фортепиано Г.Г. Нейгауза были заложены в содержание китайской фортепианной педагогики. Последователи Г.Г. Нейгауза в Китае большое внимание обращают на выразительность и эмоциональность исполнения. Художественный замысел композитора, следование его указаниям являются основой работы над фортепианным произведением. Труд Г.Г. Нейгауза сыграл значительную роль в развитии китайской фортепианной школы. Китайская фортепианная педагогика испытывала последовательное и постепенное влияние со стороны русской традиционной школы. Ее ключевые компоненты касательно методов технической подготовки и формирования музыкального мышления были успешно восприняты китайскими музыкантами и адаптированы к условиям их музыкальной культуры. Теоретические работы русских педагогов и, прежде всего, фундаментальный труд Г.Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры» сыграли важную роль в становлении самобытной китайской национальной пианистической школы.

Для цитирования в научных исследованиях

Янь Кай. Последователи Г.Г. Нейгауза в китайской фортепианной педагогике // Педагогический журнал. 2022. Т. 12. № 2А. С. 118-124. DOI: 10.34670/AR.2022.44.17.018

Ключевые слова

Музыкальная культура, фортепианное исполнительство, школа игры на фортепиано, педагогическая методика, художественный смысл.

Введение

Развитие китайской фортепианной педагогики предполагает обобщение педагогического и исполнительского опыта лучших фортепианных школ мира. Китайским ученым, педагогам, исполнителям следует обратить свое внимание на представителей российской педагогики, которые имеют лучшие достижения в области музыкальной педагогики. С. Рихтер, Э. Гилельс, Я. Зак, А. Ведерников, Е. Либерман, А. Наседкин, В. Крайнев, В. Горностаева, Т. Гутман, В.М. Тропп и др. являются знаменитыми учениками Г.Г. Нейгауза. На его методику обучения до сих пор опираются педагоги, исполнители российских учебных заведений. Процесс становления фортепианного искусства в Китае в настоящее время протекает в условиях все более нарастающего взаимодействия российской и китайской фортепианной школ. Китайские преподаватели очень ценят методические указания знаменитого педагога.

Китайская национальная музыкальная культура является одной из древнейших в мире. Ее возраст насчитывает уже более пяти тысяч лет. За время своего существования она прошла через сложнейшую эволюцию, включавшую множество этапов, на каждом из которых произошло формирование индивидуального облика, жанровых систем, идейных обоснований. В IV-III вв. до н. э. роль музыкального искусства, как, впрочем, и большинства сфер китайского социума определялись базовыми положениями конфуцианства – философского этического учения, наиболее авторитетного в стране и по сей день.

Основная часть

В конфуцианстве музыка рассматривалась как своего рода воплощение в звуках вселенского мироустройства, которое могло влиять на оригинал. Конфуцианством были установлены очень жесткие эстетические критерии, которые были равнозначны критериям этическим. С точки зрения конфуцианства «неправильная музыка» являлась причиной социальных, экономических, военных и даже природных катастроф. Музицирование являлось самодостаточным ритуалом, что очень сильно отличало китайскую культуру от европейской, где музыка была зачастую только частью культуры.

В совершенно отличном от европейского русле формировался в Китае тип музыкального мышления, определяющий совокупность и логику используемых выразительных средств, т.е. музыкальный язык. Китаец изначально настроен на слуховое созерцание тона, в то время как европеец – на восприятие движения тонов. Именно этим обусловлен проникший в мировую культуру стереотип о преимущественно созерцательном характере китайской музыки. Отчасти этот стереотип обусловлен также и тем, что основными ладами в китайской народной музыке являются пентатонические, в которых тяготения между тонами носят гораздо менее выраженный характер. Можно сказать, что в китайской музыке более важна краска, которую создает аккорд, и важна она сама по себе, вне контекста, вне аккордовой последовательности.

Ведущие позиции в интеграции музыкального академического искусства европейского типа в китайское общество заняло фортепианное искусство, проникновение которого в Китай реализовывалось за счет двух факторов. Первый фактор — это фортепианное исполнительство в среде русских и европейцев, живших на постоянной основе в Китае. Так, к началу XX столетия в китайском городе Харбине население составляло примерно половину от общего числа. В городе начали открываться музыкальные школы, организованные российскими музыкантами В. Трахтенбергом в 1921 г., В. Гольдштейном в 1925 г. [Сюй Бо, 2011, 47]. Второй фактор – это

деятельность китайской интеллигенции, получившей образование за рубежом, стремившейся осознанно привнести европейское музыкальное искусство в Китай.

Говоря о развитии фортепианного искусства в Китае, С.А. Айзенштадт выделял два уровня влияния русской фортепианной школы на китайскую – методологический и стилевой [Айзенштадт, 2015]. Собственно, выделить эти два уровня можно в отношении любой исполнительской школы, которая, помимо русской, оказывала влияние на китайскую. Под методологическим уровнем следует понимать интеграцию в китайскую музыкальную педагогику общих принципов и конкретных способов профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей. Стилевой уровень предполагает обретение учащимися некоторых общих черт в своем исполнительском мастерстве, в своей манере, которые наследуются ими от их педагогов.

Методология, стиль и психологические принципы музицирования, привнесенные европейскими и русскими пианистами в китайское общество, оказались практически полностью чуждыми учащимся. Соответственно, первый этап был наиболее тяжелым и наименее результативным в появлении новых талантливых исполнителей. В 1950-е гг. в Китае фактически было подготовлено только два-три исполнителя, которые смогли обрести международное признание. Один из них – выдающийся китайский композитор и пианист Дин Шандэ, второй – пианист-виртуоз Хэ Лутин [Се Хэн, 2016].

Руководство КНР активно приглашало советских педагогов. В их числе наиболее заметными фигурами были А.Г. Татулян, Д.А. Серов, Т.А. Кравченко, работавшие в китайских высших музыкальных учебных заведениях в 1950-е гг. Свойственные всей русской пианистической школе эмоциональность исполнительской манеры и индивидуальность исполнительского облика транслировались ими уже в подготовленную Б.С. Захаровым, А.Н. Черепниним и их единомышленниками «почву».

Помимо организации приезда советских педагогов руководство КНР стремится к обогащению теоретико-методологической базы профессиональной подготовки пианистов и активно переводит и распространяет по учебным заведениям ключевые методические пособия русских педагогов. Наиболее важным из этих трудов становится книга «Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога» Г.Г. Нейгауза, изданная впервые в 1967 г.

Эта книга распространяется по всем консерваториям и музыкальным институтам, становясь фактически обязательной к прочтению всеми студентами. В этом труде сформулированы не только принципы фортепианного исполнительства, но и принципы функционирования музыкального мышления исполнителя, взаимосвязь между мышлением и постановкой исполнительского аппарата.

Учитывая, что в 1960-е гг. в силу определенных обстоятельств отношения КНР и СССР ухудшились, и русская фортепианная школа временно утратила свое влияние на китайское фортепианное исполнительство. Советские педагоги уже не могли продолжать преподавание в китайских школах. Теоретический труд Г.Г. Нейгауза сыграл ключевую роль в том, что в тот период в Китае появляется плеяда совершенно самобытных пианистов и композиторов.

Во всяком случае, та новая техника фортепианного исполнительства, которая проявилась в творчестве Ван Цзянчжуна, Лао Чжи- чена, Сяо Шусяня и других является прекрасной иллюстрацией того, как музыкальное мышление, сформированное «на стыке» двух совершенно разных культур, влияет на исполнительский аппарат музыканта на реализацию им выразительных возможностей инструмента. Важно понимать, что ритмика, гармония и интонационный словарь, характерные для китайской национальной музыкальной культуры,

совершенно неуместны для реализации выразительных возможностей фортепиано в рамках европейской и русской исполнительских школ. Попробовав претворить элементы национальной культуры в своей музыке, композиторы 1960-х гг. сформировали совершенно новый ряд слуховых образов, которые потребовали коррекции исполнительской техники. В этом плане получила свое подтверждение позиция Г.Г. Нейгауза, согласно которой именно музыкальное мышление и формируемые им слуховые представления обуславливают исполнительскую технику.

В 1980-е гг., когда политическая ситуация изменилась, Китай начал активно наращивать межкультурное взаимодействие и с СССР, и со странами Западной Европы и США, что незамедлительно сказалось на новом витке развития фортепианной педагогики, обогащении ее методического инструментария. Тем не менее даже в такой ситуации исполнительская школа Г.Г. Нейгауза не потеряла своей актуальности. В новых учебных пособиях этот труд учитывался и упоминался. Безусловно, многие принципы, сформулированные и примененные Г.Г. Нейгаузом, были адаптированы к особенностям национального менталитета китайцев.

В эти годы произошло мощное методологическое обновление, расширение и усложнение системы музыкального образования в Китае, появление в нем новых фортепианных стилей, техник, концепций. Существенное изменение претерпел оригинальный репертуар в творчестве таких композиторов, как Чжао Сяошен, Тан Дун, Чен Циган и др. Элементы национальной музыкальной культуры синтезировались с элементами самых разных – классицистических, романтических, авангардных – направлений европейской, российской и американской музыкальной культур. Академическое музыкальное искусство Китая становится все более разнообразным, в нем стала доминировать общемировая тенденция – выраженная индивидуализация исполнительского стиля. Это свидетельствует уже и о достаточно серьезных изменениях на психологическом уровне китайских музыкантов, а также на уровне восприятия сущности искусства и собственной роли в нем.

Одним из наиболее ярких представителей этого периода является Чжао Сяошен, один из крупнейших современных пианистов и композиторов. Стоит отметить, что особенно ярко «нейгаузовские принципы» работы над слухом пианиста, над «ясностью» осознания музыкального текста и мастерства слушания самого себя проявились в его работе над сочинениями И.С. Баха. В свете школы Чжао Сяошена методы исполнительской работы дополняются необходимыми дисциплинарными рамками, а также постоянным постулированием необходимости духовного совершенствования пианиста в процессе освоения им фортепианного искусства.

Значительную роль в деле становления и развития фортепианного исполнительства в Китае сыграли китайские педагоги. Среди них знаменитый исполнитель, преподаватель Дэн Чжаойи, который придерживался методов Г.Г. Нейгауза и применял их в своей работе. Книга Г.Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры» была переведена на китайский язык и приобрела большую популярность среди китайских педагогов-музыкантов. «Раз музыка есть звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком. Казалось бы, ничего более очевидного нет. И однако очень часто забота о технике в узком смысле, то есть беглости, бравуре, вытесняет или ставит на второй план у учеников важнейшую заботу о звуке» [Нейгауз, 1988, 54].

В своей педагогической работе Чжаойи обращал большое внимание на технику исполнения. Он считал беглость пальцев основой фортепианной игры. Звукоизвлечение, исполнение, художественная концепция музыкального материала должны опираться на тренировку

исполнительского аппарата. В своих книгах «Обучение игре на фортепиано для детей», «Базовый курс для фортепиано» составленных профессором Дэном Чжаойи, он дал подробный анализ постановки аппарата пианиста, представил комплекс основных навыков и упражнений. Учебные материалы педагога для детей имеют большое значение для развития национального фортепианного исполнительства.

Техника является основой игры, исполнение – интерпретация играют решающую роль, считал Дэн Чжаойи. Передача смысл фортепианного произведения, эмоциональность исполнения позволяют исполнителю «петь» на инструменте. Умения и навыки, таким образом, являются средствами музыкального исполнения. Они служат цели выражения смысла и должны зависеть от содержания музыки. Эти два компонента взаимосвязаны между собой. «Исполнительские навыки, по мнению Чжаойи, проявляют свое значение и ценность только тогда, когда служат высокой цели музыкального искусства – выражению эмоционального смысла музыки. Эти два компонента взаимосвязаны между собой» [Янь Кай, Лежнева, 2021, 211].

Ярким примером подобного интегративного подхода является методика Нью Яцяня, подробно описанная в его диссертационном исследовании «Фортепианная педагогика России и Китая: интегративный подход» [Нью Яцянь, 2009]. Основываясь на изучении практики преподавания фортепианного искусства в Китае и в России, Нью Яцянь приходит к выводу о необходимости включения в интегративный подход наиболее прогрессивных, наиболее эффективных методов разных школ, их адаптацию друг к другу и превращение в единый методический комплекс.

Примечательно, что его авторская методика строится на базовых положениях школы Г.Г. Нейгауза. Он выделяет общие для всей русской фортепианной педагогики принципы: художественности, содержательности, фортепианного интонирования. В них заключаются то, что в репертуаре ученика должны быть произведения, имеющие высокие художественные качества и необходимость осмысленного «произнесения» каждой музыкальной интонации. Существенным для российской педагогики является принцип «творчества». Он проявляется в следующем: педагог должен выявлять «творческое лицо» ученика, побуждать его к творческим поискам в области содержания музыки, а также к самостоятельным поискам необходимых приемов игры [Се Хэн, 2016, 173]. Также Нью Яцянь в качестве базовых выделяет принцип «верности авторскому тексту» и принцип «верности стилю». Вместе с тем, называя их характерными для русской фортепианной педагогики, не следует забывать, что наиболее полно они были сформулированы и обоснованы именно в теоретических работах Г.Г. Нейгауза. Все эти четыре принципа включены Нью Яцянем в его экспериментальную методику.

Все большую и большую значимость на осознанном уровне приобретает не только поиск способов эффективного технического, но и художественного и общекультурного развития учащихся. В этом плане методические принципы Г.Г. Нейгауза стали органичной частью системы фортепианной педагогики Китая. В методических разработках современных китайских педагогов-пианистов, таких как Фэн Деган, Чжоу Чженмао, Ин Шичжень, посвященных профессиональной подготовке исполнителей в вузе, работы Г.Г. Нейгауза всегда упоминаются в теоретической исследовательской базе.

Принципы обучения, изложенные Нейгаузом, используются, в разделах, посвященных развитию внутреннего слуха, работе над полифоническими произведениями, воплощению художественного образа.

Заключение

Таким образом, китайская фортепианная педагогика испытывала последовательное и постепенное влияние со стороны русской традиционной школы. Ее ключевые компоненты касательно методов технической подготовки и формирования музыкального мышления были успешно восприняты китайскими музыкантами и адаптированы к условиям их музыкальной культуры. Теоретические работы русских педагогов и, прежде всего, фундаментальный труд Г.Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры» сыграли важную роль в становлении самобытной китайской национальной пианистической школы.

Библиография

1. Айзенштадт А.С. О роли русской фортепианной школы в процессе художественного формирования пианистического искусства Китая и Японии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 3 (53). Ч. I. С. 22-27.
2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1988. 240 с.
3. Нью Яцань. Фортепианная педагогика России и Китая: интегративный подход: дис. ... канд. пед. наук. М., 2009. 197 с.
4. Се Хэн. Проблемы фортепианной педагогики в Китае // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2016. № 1. С. 109-113.
5. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.
6. Янь К., Лежнева Т.М. Особенности педагогической работы Дэн Чжаойи в области фортепианного исполнительства Китая // Вестник педагогических наук. 2021. № 2. С. 210-213.
7. Akdeniz H. B. A comparison of the main features of Suzuki and traditional violin education // Journal of Literature and Art Studies. – 2015. – Т. 5. – №. 2. – С. 107-113.
8. Martins V. F., Gomez L., Corrêa A. G. D. Teaching Children Musical Perception with MUSIC-AR // EAI Endorsed Trans. e Learn. – 2015. – Т. 2. – №. 5. – С. e3.
9. Southcott J., Cosaitis W. Drawing 'Music and Me': Children's images of musical engagement // Australian Journal of Music Education. – 2015. – №. 2. – С. 78-90.
10. Rifkatovna V. M., Maksimovic T. M. Vocal-teaching practice: violations of the vocalists' voice function at the initial stage of learning // European Journal of Arts. – 2015. – №. 2. – С. 25-27.

Followers of G.G. Neuhaus in Chinese piano pedagogy

Kay Yan

Postgraduate,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: mail@herzen.spb.ru

Abstract

The article examines the development of Chinese musical culture based on the basic principles of Confucianism. The Russian performing school had a great influence on piano pedagogy. Under the leadership of Russian musicians at the beginning of the XX century, schools were opened to train Chinese performers. One of the famous Russian teachers in China was G.G. Neuhaus. His book “On the Art of Piano Playing” influenced the work of a whole galaxy of Chinese teachers and performers. The principles of playing the piano by G.G. Neuhaus were laid down in the content of

Chinese piano pedagogy. The followers of G.G. Neuhaus in China pay great attention to the expressiveness and emotionality of the performance. The artistic intention of the composer, following his instructions are the basis of work on a piano piece. The work of G.G. Neuhaus played a significant role in the development of the Chinese piano school. Chinese piano pedagogy experienced a consistent and gradual influence from the Russian traditional school. Its key components regarding the methods of technical training and the formation of musical thinking were successfully perceived by Chinese musicians and adapted to the conditions of their musical culture. Theoretical works of Russian teachers and, above all, the fundamental work of G.G. Neuhaus “On the Art of Piano Playing” played an important role in the development of an original Chinese national piano school.

For citation

Yan Kay (2022) Posledovateli G.G. Neigauza v kitaiskoi fortepiannoi pedagogike [Followers of G.G. Neuhaus in Chinese piano pedagogy]. *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 12 (2A), pp. 118-124. DOI: 10.34670/AR.2022.44.17.018

Keywords

Musical culture, piano performance, piano playing school, pedagogical methodology, artistic meaning.

References

1. Aizenshtadt A.S. (2015) O roli russkoi fortepiannoi shkoly v protsesse khudozhestvennogo formirovaniya pianisticheskogo iskusstva Kitaya i Yaponii [On the role of the Russian piano school in the process of artistic formation of the pianistic art of China and Japan]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice], 3 (53), I, pp. 22-27.
2. Neuhaus G.G. (1988) *Ob iskusstve fortepiannoi igry: Zapiski pedagoga* [On the art of piano playing: Notes of a teacher]. Moscow: Muzyka Publ.
3. Niu Yaqian (2009) *Fortepiannaya pedagogika Rossii i Kitaya: integrativnyi podkhod. Doct. Dis.* [Piano pedagogy in Russia and China: an integrative approach. Doct. Dis.]. Moscow.
4. Xie Hyun (2016) Problemy fortepiannoi pedagogiki v Kitae [Problems of piano pedagogy in China]. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Proceedings of the Russian State Pedagogical University], 1, pp. 109-113.
5. Xu Bo (2011) *Fenomen fortepiannogo ispolnitel'stva v Kitae na rubezhe XX-XXI vekov. Doct. Dis.* [The Phenomenon of Piano Performance in China at the Turn of the 20th – 21st Centuries. Doct. Dis.]. Rostov-on-Don.
6. Yan Kay, Lezhneva T.M. (2021) Osobennosti pedagogicheskoi raboty Den Chzhaoii v oblasti fortepiannogo ispolnitel'stva Kitaya [Peculiarities of Deng Zhaoyi's Pedagogical Work in the Field of Piano Performance in China]. *Vestnik pedagogicheskikh nauk* [Bulletin of Pedagogical Sciences], 2, pp. 210-213.
7. Akdeniz, H. B. (2015). A comparison of the main features of Suzuki and traditional violin education. *Journal of Literature and Art Studies*, 5(2), 107-113.
8. Martins, V. F., Gomez, L., & Corrêa, A. G. D. (2015). Teaching Children Musical Perception with MUSIC-AR. *EAI Endorsed Trans. e Learn.*, 2(5), e3.
9. Southcott, J., & Cosaitis, W. (2015). Drawing 'Music and Me': Children's images of musical engagement. *Australian Journal of Music Education*, (2), 78-90.
10. Rifkatovna, V. M., & Maksimovic, T. M. (2015). Vocal-teaching practice: violations of the vocalists' voice function at the initial stage of learning. *European Journal of Arts*, (2), 25-27.