

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.10.45>

Чжао Сяолин

**[Влияние Культурной революции на деятельность национальных оркестров Китая](#)**

Цель исследования - определить особенности развития оркестров Китая во время и после Культурной революции. В статье рассматриваются образцовые музыкальные произведения анализируемого периода, их отличительные характеристики, а также влияние государства на деятельность национальных музыкальных коллективов. Научная новизна исследования заключается в том, что в нем проводится комплексный анализ деятельности оркестров на протяжении Культурной революции, так как количество работ по данной теме крайне мало. Рассматриваемый период не представлен в качестве тупиковой ветви развития Китая, что позволяет по-новому взглянуть на творчество национальных музыкальных коллективов. В результате доказано, что Культурная революция является не причиной стагнации оркестров, а эрой новаций.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2020/10/45.html](http://www.gramota.net/materials/9/2020/10/45.html)

Источник

**[Манускрипт](#)**

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 10. С. 245-250. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2020/10/](http://www.gramota.net/materials/9/2020/10/)

**[© Издательство "Грамота"](#)**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

3. Лобова Л. Г. Специфика и закономерности восприятия музыки // Азимут научных исследований: педагогика и психология. 2019. № 2 (27). С. 133-138.
4. Малинковская А. В. Индивидуальность и индивидуальный стиль исполнителя как категории теории исполнительства и педагогики музыкального образования // Музыкальное искусство и образование. 2017. № 4 (20). С. 13-28.
5. Надолинская Т. В. Воспитательные функции музыки в культурно-историческом контексте // Гуманитарное пространство. 2013. № 1. С. 45-54.
6. Оленская Т. Л., Марченко А. А., Шебеко Л. Л., Врагов А. В., Марченко Е. А. История и современные тенденции музыкотерапии // Здоровье для всех. 2015. № 2. С. 15-22.
7. Рева В. П. Музыкальное восприятие как самопознание личности // Музыкальное искусство и образование. 2013. № 1. С. 5-15.
8. Торопова А. В. Психология музыкального образования и развития личности (методологический аспект) // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 5. С. 200-205.
9. Ширин Д. В. Об изменении понимания роли музыкального мышления и музыкального восприятия в педагогическом процессе // Образовательный вестник «Сознание». 2018. № 5. С. 18-26.
10. Thompson G., Nettle B., Nettle R., Nettle M. In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation // Asian Music. 2002. № 32. P. 32-45.

### Psychological Aspects of Musical Education

Chi Ching

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg  
qijing@rambler.ru

The paper reveals the role of psychology of musical education in teaching practice. The author tries to identify correlation of psychology of music and human psychology. The growing role of the anthropocentric approach to education is emphasized. Scientific originality of the study lies in the fact that the author examines correlation of music as an artistic matter and a source of musical meanings and a human being as a subject of cognition. The following conclusions are justified: psychology of musical education plays an essential role in teaching music, taking into account growing popularity of the anthropocentric approach to education.

*Key words and phrases:* psychology of musical education; educational process; individuality; communication.

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.10.45>

Дата поступления рукописи: 01.08.2020

**Цель исследования** – определить особенности развития оркестров Китая во время и после Культурной революции. В статье рассматриваются образцовые музыкальные произведения анализируемого периода, их отличительные характеристики, а также влияние государства на деятельность национальных музыкальных коллективов. **Научная новизна** исследования заключается в том, что в нем проводится комплексный анализ деятельности оркестров на протяжении Культурной революции, так как количество работ по данной теме крайне малó. Рассматриваемый период не представлен в качестве тупиковой ветви развития Китая, что позволяет по-новому взглянуть на творчество национальных музыкальных коллективов. **В результате** доказано, что Культурная революция является не причиной стагнации оркестров, а эрой новаций.

*Ключевые слова и фразы:* Китай; оркестры; музыкальные произведения; Культурная революция.

Чжао Сяолин

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург  
zhaoxiaolin@rambler.ru

### Влияние Культурной революции на деятельность национальных оркестров Китая

**Актуальность** темы обусловлена тем, что в настоящее время большую популярность приобретают исследования, связанные с Культурной революцией, которая происходила в Китае с 1966 г. по 1976 г. Сведения относительно данного периода в истории государства все еще остаются малоизученными во многих областях ввиду того, что политические деятели не всегда одобряли их анализ. Однако М. Ло в своих работах отмечала, что «понимание Культурной революции необходимо для дальнейшего исследования современного Китая» [10, р. 435]. Перемены произошли в анализируемый период во многих областях, начиная с экономической и заканчивая культурной, однако не все из них являются негативными. Так, многие композиторы пытались объединять европейское и китайское оркестровое искусство для создания новых жанров, впоследствии оказавших огромное влияние на музыкальную жизнь Китая.

В рамках настоящей статьи особое внимание акцентировано на развитии китайских оркестров в период 60-х и 70-х гг. XX в., так как количество исследований на данную тему крайне малó. Л. Цзинчжи попытался интерпретировать влияние Культурной революции на музыкальную культуру Китая в работе под названием

«История современной китайской музыки», где он указывает, что революционное прошлое страны и ее текущие экономические и социальные реформы представляют собой один и тот же процесс модернизации [6, с. 552]. К началу 1960-х гг. оркестровая музыка малых и крупных форм была на пике популярности, а самыми известными были такие произведения, как симфоническая поэма «Гада Мэйлинь» С. Хугуана, «Праздничная увертюра» Ш. Ванчуня, концерт «Сопrotивление японским захватчикам» В. Юньцэ. Л. Цзинчжи также отмечал, что «к началу революции в Китае было написано около 40 крупных сочинений, а также 30 – для камерного инструментального состава» [Там же, с. 580].

Культурная революция как новый этап жизни страны должна была взволновать людей как эмоционально, так и физически. Как и в предыдущих политических движениях двадцатого века, исполнительское искусство оказалось особенно эффективным в продвижении политических идей. Музыка в самом прямом смысле координировала действия масс. Люди размахивали «красными книжками» (сборником цитат Мао Цзэдуна) и вместе маршировали под музыку, распевая песни в унисон. В данном случае оркестры были идеальным средством для управления народом.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие *задачи*: охарактеризовать оркестровую деятельность на протяжении Культурной революции, рассмотреть образцовые музыкальные произведения, созданные в рассматриваемый период, и выявить их художественно-стилевые особенности.

Для объективного представления 60-х и 70-х гг. XX в. в истории Китая применяются следующие *методы*: исторический, системный и контент-анализ.

*Теоретической базой* исследования послужили работы отечественных и зарубежных авторов Е. Ю. Новиковой [2], А. В. Панцова [3], Э. Ф. Стульникова [4; 5], Дж. Ю. В. Вонга [12], С. Юйчена [9] и др.

*Практическая значимость* исследования заключается в том, что его результаты могут послужить основой дальнейшего изучения влияния Культурной революции на музыкальную жизнь Китая в целом и на деятельность национальных оркестров в частности.

Что касается самих оркестров, то в их состав входили как китайские традиционные, так и европейские инструменты, а основой музыкального материала часто становились народные и революционные мелодии. Данный период в симфонической музыке был охарактеризован Д. Юем как «освоение европейских музыкальных традиций в качестве объекта композиторского творчества» [8, с. 163]. Он также отмечал, что взаимодействие двух культур необходимо как для развития, так и для сохранения самобытности китайского народа [Там же, с. 158].

С начала Культурной революции в 1966 г. такое видение будущего национальных оркестров сошло на нет. Многие музыкальные центры, например Пекин и Шанхай, первыми попали под удар новой политики Мао Цзэдуна, критикующей общее состояние искусства. Большинство композиторов были лишены творческой свободы ввиду того, что все произведения должны были отражать революционные настроения и служить идеологическим целям китайского правительства, которые были выражены тремя словами: «национализировать, реконструировать и популяризировать» [3, с. 226]. Именно поэтому перед музыкантами встала новая задача – создать новые формы и стили, отражающие преобразования Китая в сфере культуры.

Широкое распространение получают такие жанры, как опера и балет, сюжеты которых были основаны на событиях периода национально-освободительной борьбы китайского народа. После начала Культурной революции жена Мао Цзэдуна, Цзян Цин, получила огромную власть над искусством. В 1966 г. она созвала литературно-художественное собрание, которое «ознаменовало окончание 17-летней работы в области литературы и искусства с момента основания КНР и начало “революционного яньбаньси (китайской оперы)”» [Там же, с. 252]. Мао демонстрировал свой прагматизм, используя все произведения искусства, которые «подходили Китаю с точки зрения эстетики» [1, с. 268], и искореняя все, что было вредно или бесполезно для китайского народа. Именно поэтому почти вся музыка во время Культурной революции была вокальной, так как Цзян Цин считала, что инструментальные произведения трудно использовать в качестве средства пропаганды [3, с. 267]. Таким образом, композиторы начали адаптировать тексты революционных песен в качестве вокальных партий для балетов и симфоний. Стоит отметить, что исполнение концерта «Желтая река», единственного по настоящему инструментального произведения, разрешенного в то время, сопровождалось демонстрацией субтитров, призывавших зрителей «высоко поднять Великое Красное знамя марксизма и ленинизма» [2, с. 5]. Песни, в тексты которых были включены высказывания Мао, были очень популярны с 1966 г. по 1969 г. Они, наряду с другими произведениями, прославляющими Коммунистическую партию, способствовали революционному движению и укрепляли культ личности Председателя КНР.

Не стоит забывать и о Центральном симфоническом (г. Пекин) и Шанхайском оркестрах, которые стали объектами нападков со стороны государства. Их руководители были объявлены контрреволюционерами и отправлены на «идеологическое реформирование». Шанхайский симфонический оркестр (см. Рис. 1) был всецело подчинен политической идеологии Мао и выступал на многих мероприятиях, таких, например, как День рождения нации, празднование Социалистической революции и т.д. Многие из исполняемых композиций представляли собой «красную музыку», в которой средствами хора, солистов и оркестра воспевалось величие Китая и его Председателя.

Среди оркестровых произведений стоит отметить «Счастливый фонарь» Ли Мин Сяна, «Увертюру о горе Манхан», которые повествуют о счастливой жизни рабочих после «Великого скачка». «Концерт Пинао» Лю Шикуня, основанный на народных песнях северо-западных регионов Китая, восхваляет бодрость духа молодых людей, их увлеченность работой и социалистическое мышление. Однако центральной композицией на всех праздниках была песня под названием «Славься, Председатель Мао», воспевающая его стремление вывести страну на новый этап развития.



**Рисунок 1.** *Шанхайский симфонический оркестр, хор и солисты*

Постепенно программы Шанхайского симфонического оркестра начали полностью отражать революционные настроения. Композиции показывали важность проводимых в стране реформ, а также необходимость сохранения культурной самобытности Китая. В. Чунцюан, первый исполнитель на эрху (см. Рис. 2) Шанхайского симфонического оркестра, описывал период 60-х – 70-х гг. XX в. так: «Музыка была глубоко связана с политикой. Мао говорил, что искусство должно служить людям. Было много постановлений правительства о том, что гражданам необходимо следовать идеологии на практике. Поскольку данная политика была связана с оркестром, было решено, что концертные программы должны сначала изучаться коммунистами, а уже потом исполняться» [10].



**Рисунок 2.** *Китайский музыкальный инструмент эрху*

Репертуар оркестра состоял из революционных песен, которые выражали гордость за страну и преданность Мао Цзэду. Его руководитель, Хуан Ицзюнь (см. Рис. 3), был объявлен «реакционным ученым авторитетом» и также был направлен на «идеологическое реформирование». Среди жертв Культурной революции необходимо отметить и Ли Гоцюаня (см. Рис. 4), основоположника инновационной методики преподавания музыкальной теории, которую правительство считало не соответствующей образовательным стандартам того времени [5, с. 617]. Ян Цзяшень (см. Рис. 5), основатель дирижерского факультета Шанхайской консерватории, выпускниками которого были выдающиеся профессионалы, умер в результате массовых репрессий. Многие оркестры пытались всячески приспособиться к такой политической ситуации, однако к середине 1960-х гг. большинство из них прекратило свою деятельность.

В отношении цензуры музыкальных композиций следует отметить, что ее центром выступала Коммунистическая партия Китая, некоторые члены которой ранее были участниками оркестров. Они рассматривали аранжировки многих программ и композиций на предмет их одобрения «Группой по делам культуры при Госсовете». Для того чтобы музыкальное произведение прошло отбор, оно «должно было иметь революционный характер, обладать четкой структурой, иметь разнообразие и глубокое эмоциональное выражение» [12, р. 121]. Так, сочинения делились на три группы:

- 1) одобренные;
- 2) исправленные;
- 3) забракованные.



Рисунок 3. Хуан Ицзюнь



Рисунок 4. Ли Гоцюань



Рисунок 5. Ян Цзяшень

Несмотря на постоянные гонения музыкальных деятелей, в условиях Культурной революции повсеместно распространялись малые оркестры так называемых «образцовых спектаклей», которые сыграли большую роль в распространении симфонической музыки Китая, что само по себе является парадоксальным явлением. Все дело в том, что искусство было призвано служить политике государства, поэтому присутствовала необходимость в создании «образцовых спектаклей», таких как «Седая девушка» и «Степные сестры». Л. Ши в своей работе «Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры» указывал, что данные работы были написаны на европейский лад, однако такой факт не помешал им обрести большую популярность [7, с. 69].

Поздний период Культурной революции (1971-1976 гг.) ознаменовался ослаблением давления на китайское искусство. Многим оркестрам было разрешено исполнять национальные композиции, однако зарубежные произведения все еще оставались под запретом. Необходимо отметить концерт «Степные сестры» Л. Дэхая, В. Яньцяо и У. Цзюцяна для пипы (4-струнный щипковый музыкальный инструмент, см. Рис. 6) с оркестром. С. Юйчен охарактеризовал его как «одночастное произведение для солиста с оркестром, в котором использовался вариационный принцип развития музыкального материала» [9, с. 78], что в то время считалось жанровой новацией. Концерт состоит из пяти частей:

- 1) «Пастбище в степи» – вступление;
- 2) «Битва в пургу» – экспозиция;
- 3) «Путь в заснеженной ночи» – предыкт;
- 4) «Забота Партии» – реприза;
- 5) «Цветы революции» – кода.



Рисунок 6. Китайский музыкальный инструмент пипа

С конца 70-х гг. XX в. многие оркестры, ранее прекратившие свою деятельность, начинают возрождаться, в том числе и Шанхайский симфонический. Пьесы, входившие в его репертуар, такие как «Музыка цветущего персика», «Вариации на тему народных песен Янгеу», были основаны на мелодиях южных провинций Китая в стиле «цзяннань». Набирают популярность и древние мелодии, аранжированные для симфонического оркестра. «Весенняя река, залитая лунным светом» является ярким тому примером.

Конец XX в. стал переломным в деятельности многих оркестров. Техники письма, а также средства выразительности музыкальных композиций существенно обновились [4, с. 583]. В то же время начинает формироваться новое поколение композиторов, яркими представителями которого были Ву Чунцун, Тан Дун, Чен И, Ху Дентао и др. Музыкальные композиции многих оркестров стали отражением более естественных

аспектов человеческой жизни, таких как семья, любовь, красота природы и т.д. В качестве примеров можно привести симфоническую сюиту «Летающие драконы и прыгающие тигры» Л. Мингсяна, концерт «Клубящееся облако» П. Сувена, симфонию «Фестиваль в Тянь-Шане» Г. Гуанрена и др.

Формы участия оркестров в жизни страны после Культурной революции делились на:

- 1) проведение новогодних фестивалей;
- 2) обучение на основе китайских композиций;
- 3) празднование Дня рождения нации;
- 4) участие в официальных правительственных концертах [11, р. 21].

Особое внимание необходимо уделить новогодним фестивалям, так как они являются самыми большими по масштабам мероприятиями. Соответственно, многие оркестры включают в свой репертуар музыку, знаковую китайскому населению: «Весенняя увертюра» Ли Хуанжи, симфонические поэмы «Счастливый Новый год» Чена Яциня, «Празднование Нового года» Ю Дамина и др.

Благодаря реформам 80-х гг. XX в. темпы развития симфонических оркестров начали стремительно наращиваться. В то же самое время укреплялись связи с известными зарубежными дирижерами и исполнителями. Так, К. Аббадо и Г. Караян посещали Китай с целью проведения концертов и обмена опытом. Ранее упоминавшийся Хуан Ицзюнь был вновь назначен на должность руководителя Шанхайского симфонического оркестра, благодаря чему произошел подъем национальной музыкально-практической мысли.

90-е гг. XX в. ознаменовались возрастающим количеством сочинений композиторов – представителей малых национальностей Китая, в результате чего национальное симфоническое творчество обогатилось новыми мелодиями, ритмами и тембрами. В пример можно привести этюды «Песни Хубэя» Го Чжиюаня, пьесу для флейты и малого оркестра «Небеса вопрошают» Цэна Синкуя, «Тайваньскую рапсодию» А Тана и др. В данных композициях использовалась как традиционная, так и авангардная техника письма, отражающая национальный колорит Китая.

Таким образом, мы приходим к следующим **выводам**. Культурная революция в Китае представляет собой противоречивый период развития оркестровой деятельности. Большинство консерваторий было закрыто, исполнение классических произведений было запрещено на государственном уровне в пользу народных песен и фольклора, но это не помешало многим композиторам создать яркую и самобытную музыку. Национальные оркестры всецело подчинялись государственной политике, которая продвигала революционные настроения того времени. Большинство музыкальных композиций представляло собой «красную музыку», в которой воспевались величие Китая, его Председателя, отвага молодого поколения и социалистическое мышление. Культурная жизнь государства обогатилась новыми жанрами, одним из которых является «яньбаньси» (китайская опера), использовавшийся в качестве средства пропаганды.

Особое внимание было уделено Шанхайскому симфоническому оркестру, который был всецело подчинен политической идеологии Китая и выступал на главных мероприятиях, таких как День рождения нации и т.д. Постепенно его программы начали полностью отражать революционные настроения. Многие оркестры пытались приспособиться к строгой политической обстановке того времени, однако большинство из них прекратило свою деятельность.

Однако Культурная революция является и периодом новаций в оркестровой деятельности, что подтвердилось анализом концерта «Степные сестры», в котором использовался вариационный принцип развития музыкального материала. Большую популярность получили древние мелодии провинций Китая, аранжированные для симфонического оркестра. Именно поэтому в состав оркестров входили как китайские традиционные, так и европейские инструменты.

Анализ позднего периода Культурной революции показал, что давление на китайское искусство начало постепенно ослабевать. В это же время начинает формироваться новое, более свободное поколение композиторов, которое олицетворяло новую жизнь народа и отражало естественные аспекты человеческой жизни, такие как семья, любовь, красота природы и т.д. Стоит также отметить, что многие оркестры возобновляют свою гастрольную деятельность. Национальное симфоническое творчество было обогащено новыми мелодиями, ритмами и тембрами, отражающими национальный колорит Китая. Именно поэтому Культурную революцию не стоит рассматривать в качестве тупиковой ветви развития Китая, так как она представляет собой эру новаций и усилий по изменению национального наследия.

#### Список источников

1. Галенович Ю. М. «Культурная революция» в КНР: что же это такое было? // Галенович Ю. М. Заметки китаеведа. М.: Муравей, 2002. С. 261-272.
2. Новикова Е. Ю. Философия Мао Цзэдуна и современность // Вестник Российского экономического университета им. Г. В. Плеханова. 2013. № 12 (66). С. 1-7.
3. Панцов А. В. Мао Цзэдун. М.: Жизнь замечательных людей, 2012. 451 с.
4. Стульникова Э. Ф. Современные оценки «культурной революции» в КНР // Молодой ученый. 2015. № 3 (83). С. 582-585.
5. Стульникова Э. Ф. Характер развития Культурной революции и изменение социально-политической обстановки в КНР // Молодой ученый. 2014. № 6 (65). С. 617-619.
6. Цзинчжи Л. История новой китайской музыки. Гонконг: Издательство Китайского университета, 2009. 853 с.
7. Шин Л. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: дисс. ... к. иск. М., 2003. 275 с.
8. Юй Д. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: дисс. ... к. иск. Н. Новгород, 2017. 237 с.

9. Юйчен С. Композиционные особенности китайских программных концертов для солиста с оркестром традиционных инструментов: дисс. ... к. иск. К., 2017. 188 с.
10. Mengyu L. Cultural policy and revolutionary music during China's Cultural Revolution: The case of the Shanghai Symphony Orchestra // International Journal of Cultural Policy. 2018. Vol. 4. № 24. P. 431-450.
11. Wenzhuo Z. Exploring and Listening to Chinese Classical Ensembles in General Music // General Music Today. 2017. Vol. 1. № 3. P. 20-35.
12. Wong J. Chinese Musical Culture in the Global Context – Modernization and Internationalization of Traditional Chinese Music in Twenty-First Century // Chinese Culture in the 21<sup>st</sup> Century and Its Global Dimensions. 2020. Vol. 1. № 3. P. 105-122.

## Cultural Revolution Influence on the Chinese Orchestras

Zhao Xiaolin

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg  
zhaoxiaolin@rambler.ru

The paper aims to reveal peculiarities of the Chinese orchestral performance development during and after the Cultural Revolution. The author examines classical musical compositions of the analysed period, identifies their distinctive features and considers the state influence on the Chinese musical ensembles. Scientific originality of the study lies in the fact that the researcher provides a comprehensive analysis of orchestral activity during the Cultural Revolution; this problem remains poorly investigated in the modern Chinese musicology. Contrary to the established opinion, the mentioned period is not considered as a dead-end branch of China development, which allows offering a new interpretation of orchestral creativity. The research findings are as follows: the author proves that the Cultural Revolution is not a stagnation period in orchestral performance development but an epoch of innovations.

*Key words and phrases:* China; orchestras; musical compositions; Cultural Revolution.

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.10.46>

Дата поступления рукописи: 19.07.2020

**Цель исследования** – определить проблемы, возникающие в процессе профессиональной подготовки пианистов Китая. В статье приводится краткая историческая справка развития фортепианного образования, а также исследуются трудности, с которыми студенты сталкиваются в процессе обучения. Среди проблем профессиональной подготовки пианистов были выделены недоработки в области педагогической методики, недостатки кадровой подготовки педагогов, не отвечающие современным потребностям репертуары, а также несоответствие учебных планов принципу полноценного воспитания личности. **Научная новизна** исследования заключается в том, что автором было впервые предпринято комплексное изучение проблем профессиональной подготовки пианистов. **В результате** доказано, что фортепианное образование в Китае требует дальнейшей реформы, которая повысит уровень профессиональной подготовки студентов.

*Ключевые слова и фразы:* пианист; Китай; фортепиано; профессиональная подготовка; реформа образования.

**Ян Чжунго**

Хуайиньский педагогический университет, Китайская Народная Республика  
yangzhongguo@rambler.ru

## Проблемы профессиональной подготовки пианистов в музыкальных учебных заведениях Китая

История китайского музыкального образования в области фортепиано насчитывает около ста лет. Свержение феодального режима и установление демократическо-республиканского строя в результате Синьхайской революции стали отправной точкой освоения научно-технического и культурного опыта западных стран. Стоит отметить, что в XX в. первыми деятелями в области фортепианного искусства являлись китайские музыканты, обучавшиеся за границей и вернувшиеся на родину, а также иностранные миссионеры, обладавшие большим багажом теоретических знаний.

В результате быстрых темпов распространения западной культуры в 1927 году в Китае была открыта первая «Шанхайская консерватория», где должность руководителя факультета фортепиано занимал Б. С. Захаров – русский пианист, с которым бок о бок работали китайские музыканты, вернувшиеся из-за границы. Их задачей стало создание эффективной методики преподавания, основанной не только на формировании профессиональных навыков, но и воспитании студентов как личностей [4, с. 53].

С образованием Китайской Народной Республики в 1949 году были также открыты и другие музыкальные учебные заведения, такие как Центральная и Сычуаньская консерватории, которые пользуются популярностью и по сей день. Однако и здесь не обошлось без помощи специалистов из СССР, оказавших огромное влияние на подготовку китайских пианистов. Само же музыкальное образование в области фортепиано вышло на новый уровень: появились основополагающие педагогические принципы, научная литература, были достигнуты большие успехи в области исполнительства [2, с. 115].