

4. Lin, Binyan (2024) Specifica primeneniya udarnykh instrumentov v opernykh postanovkakh [Specifics of the use of percussion instruments in opera productions]. *Dom dramy – House of Drama*. 31. pp. 57–59. (In Chinese).
5. Wang, Meng (2017) Naliz razvitiya orkestra kitajskoj bambukovoj flejty [Analysis of the development of the Chinese bamboo flute orchestra]. *Kitayskaya konservatoriya – Chinese conservatory*. 2. pp. 5–9. (In Chinese).
6. Wum, Zhanghua (2012) Analiz osobennostej “Novoj teorii kul’turnogo cheloveka” v proizvedeniyakh dlya bambukovoj di Chzhana Vehjlyana [Analysis of the Features of the “New Theory of Cultural Man” in the Works for Bamboo Di by Zhang Weilian]. *Mir literaturny i iskusstva Ci Lu – The World of Literature and Art by Qi Lu*. 2. pp. 50–53. (In Chinese).
7. Khramov, V.B. (2016) Ispolnenie kak interpretaciya idei muzykal’nogo proizvedeniya [Performance as an interpretation of the idea of a musical work]. *Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia*. 4 (63). pp. 101–104.
8. Huang, Shuai & Khvatova, S.I. (2020) Vozrozhdenie iskusstva ispolneniya na tradicionnom kitajskom dukhovom instrumente bambukovaya flejta di [Evival of the art of performing on the traditional Chinese wind instrument bamboo flute di]. *Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia*. 1 (76). pp. 62–69.
9. Liu, Junzhou (2024) Popytka integrirovat’ opernye obrazy v sozdanie ehtnicheskikh udarnykh instrumentov [An attempt to integrate opera images into the creation of ethnic percussion instruments]. In: *Vystavka nacional’nostej Kitaya [Exhibition of Chinese Nationalities]*. pp. 192–194. (In Chinese).
10. Ma, Chao. (2023) Kratkiy obzor istorii kitayskogo vokal’nogo iskusstva [A brief overview of the history of Chinese vocal art]. *Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia*. 2 (89). pp. 105–114. (In Chinese).

УДК 78.01

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-162-170

Хао Гуанхуэй

ЧЖОУ ГУАНЖЭНЬ: ПУТЬ ПИАНИСТКИ И ПЕДАГОГА В КОНТЕКСТЕ РУССКО-КИТАЙСКИХ СВЯЗЕЙ

В статье охарактеризован путь выдающейся китайской пианистки и педагога Чжоу Гуанжэнь, сыгравшей во второй половине XX века ключевую роль в процессе адаптации принципов русской фортепианной школы в Китае. Этот процесс проанализирован в контексте русско-китайских межкультурных взаимодействий, прослеживаемых через фазы его развития, такие как «влияние → адаптация → институционализация», которые рассмотрены на примере творческого пути Чжоу Гуанжэнь. Автор приходит к выводу о том, что усвоение русской школы в Китае не было простым копированием, и наглядно показывает, как через индивидуальную творческую биографию осуществляется межкультурный диалог и формируются устойчивые педагогические традиции.

Ключевые слова: Чжоу Гуанжэнь, А.Г. Татулян, русская фортепианная школа, влияние, адаптация, институционализация.

Актуальность темы исследования. Формирование китайской фортепианной школы во второй половине XX века происходило в тесном взаимодействии с советской фортепианной традицией. По межправительственным соглашениям в пекинскую и шан-

хайскую консерватории были приглашены советские пианисты – педагоги, которые передавали опыт российской исполнительской школы и методику преподавания своим китайским коллегам [1. С. 388]. Творческий и педагогический путь Чжоу Гуанжэнь отражает основные этапы этого процесса: получив в Шанхае первую подготовку у китайских и западных педагогов, она рано столкнулась с конкурирующими моделями профессионализма [2. С. 197]. Чжоу Гуанжэнь обучалась у А.Г. Татульяна, ученика А.Б. Гольденвейзера. Впоследствии, уже будучи профессором и заведующим кафедрой Центральной консерватории (Пекин), она стала ключевым посредником переноса и адаптации русской методики в китайскую систему музыкального образования [2. С. 199]. Актуальность работы состоит в том, что биография и педагогическая деятельность Чжоу Гуанжэнь позволяют проследить, как зарубежная модель фортепианной школы перерастает в национальную традицию. Таким образом, анализ ее пути позволяет раскрыть механизмы культурного трансфера в сфере исполнительского искусства и оценить их влияние на современное состояние фортепианной педагогики Китая.

Степень научной разработанности проблемы. Проблема влияния русской фортепианной школы на китайскую поднималась в работах Хуан Пинь, С.А. Айзенштадта, А.В. Юдина и Хань Мо, Бао Ливань и др. Лян Сян, Хуан Даган, Цин Цин проанализировали творческий и педагогический путь Чжоу Гуанжэнь, освещая ее биографию и исполнительское искусство. В последние годы появились исследования (Lin Chi, Tong Liu, Xu Mo и Yu Zhigang) на английском языке, в которых рассмотрено взаимодействие русской и китайской пианистических традиций. Тем не менее, большинство работ либо описывает биографии и достижения Чжоу Гуанжэнь, либо ограничивается констатацией факта влияния советских преподавателей. Комплексный анализ деятельности Чжоу Гуанжэнь как основателя устойчивой национальной фортепианной школы с позиций механизма «влияние → адаптация → институционализация» отсутствует, а также недостаточно изучена роль ее преемников в развитии данной традиции. Проблема институционализации фортепианного образования в Китае в контексте ее творчества требует дальнейшей проработки, что и составляет предмет настоящего исследования.

Цель, задачи и предмет исследования. Целью настоящей работы является исследование жизненного пути и педагогической деятельности Чжоу Гуанжэнь в контексте адаптации принципов русской фортепианной школы в Китае. В соответствии с целью сформулированы задачи: проанализировать культурную и образовательную среду становления Чжоу Гуанжэнь, уделяя внимание ее ранним занятиям у китайских и западных педагогов и первому опыту концертной деятельности; проследить профессиональную преемственность, выявив влияние русских педагогов (прежде всего А.Г. Татульяна) и оценив роль самой Чжоу Гуанжэнь в подготовке учеников, продолживших ее методические принципы; рассмотреть участие Чжоу Гуанжэнь в институциональном реформировании фортепианного образования – разработке учебных планов, введении многоуровневых экзаменов, организации конкурсов и создании детско-юношеских школ.

Научная новизна исследования заключается в сочетании биографического и институционального подходов для реконструкции процесса культурного переноса. Творческий путь Чжоу Гуанжэнь рассмотрен в контексте модели «влияние – адаптация – институционализация», где русская фортепианная традиция перестает быть абстрактным образцом и обретает конкретные формы через личную практику и педагогическую деятельность пианиста. Анализируются не только педагогическая, но и административная деятельность Чжоу Гуанжэнь – ее участие в разработке экзаменационных требований, редакторская работа, организация конкурсов. Особое внимание уделено формированию сети преемников и созданию детско-юношеских школ, что позволяет говорить о длительном и устойчивом институциональном эффекте. Кроме того, в данной работе предложена методология, применимая для исследования других межкультурных обменов в музыкальном образовании.

Методология и методы исследования. В работе используются системно-структурный и историко-генетический методы, позволяющие рассматривать творческий путь Чжоу Гуанжэнь не как самоцель, а как канал передачи и закрепления образовательных традиций. Биографический метод является вспомогательным и используется для сбора и систематизации первичного эмпирического материала.

Источниковая / эмпирическая база исследования. Источниковую базу исследования составили работы китайских и российских авторов, в которых были рассмотрены история преподавания фортепиано в Китае через призму влияния советской фортепианной школы. В ряду этих ученых С.А. Айзенштадт, Бао Ливань, Лин Чи, Лян Сян, Тон Лю, Хань Мо, Хуан Даган, Хуан Пин, Цинь Цинь, Цинь Си Чжунхуа, Чжен Нан, Ю Чжиган, А.В. Юдин, Г.Г. Нейгауз и др.

Основная часть. Чжоу Гуанжэнь (1928–2022) родилась в Ганновере (Германия), в 1933 году вместе с семьей вернулась в Китай и поселилась в Шанхае. Это уникальное трансграничное жизненное происхождение дало ей языковую одаренность и глубокое понимание европейской культуры, что стало естественной базой для восприятия советской фортепианной школы [3. С. 26–31].

В это время Шанхай представлял собой космополитический город с интенсивным присутствием западных музыкантов и становлением консерваторского образования европейского образца. Именно здесь формируется Шанхайская консерватория (с 1927 года), куда приглашались зарубежные педагоги, задавшие западно-академический стандарт в подготовке пианистов [4. С. 8–9]. При этом необходимо отметить, что на начальном этапе учеба Чжоу Гуанжэнь в Шанхае проходила под руководством педагогов разных национальностей: она занималась у китайских музыкантов (Цянь Ци, Динь Шанде и Бао Хуэй Цяо), а также у ряда зарубежных педагогов (Марио Пачи и Йозеф Гат) [2. С. 197–198]. Такие персональные подготовки свидетельствуют о том, что уже в юности Чжоу Гуанжэнь столкнулась с конкурирующими моделями профессионализма и тем самым обрела опыт «сопоставления школ» еще до институционального контакта с советскими специалистами.

В 1948 году Чжоу Гуанжэнь была приглашена выступить с шанхайским струнным ансамблем и исполнила «Концерт № 20 ре минор» В.А. Моцарта, после чего ее выступления стали регулярно отмечаться в прессе [5]. Как пишет Цинь Цинь, в начале 1949 года пианистка дала сольный концерт: в программе прозвучали четыре баллады и импровизации Ф. Шопена, а также сочинения Ф. Шуберта (ор. 90). Критика отнеслась благожелательно, и публика постепенно стала узнавать молодого исполнителя [2. С. 198]. Эти факты позволяют утверждать, что к моменту «встречи» с советской педагогической традицией Чжоу Гуанжэнь уже имела статус публичного исполнителя и опыт осознанного репертуарного выбора. Следовательно, советская школа воспринималась ею скорее как механизм повышения профессионального уровня и стандартизации качества, чем как первичное обучение.

Ключевым этапом стал переход из шанхайского центра в пекинскую институциональную среду. С 1949 года Чжоу Гуанжэнь получила преподавательскую должность в Центральной консерватории (Пекин), совмещая обучение с практикой сольных выступлений [5]. Кроме того, она проходила повышение квалификации в «экспериментальном» классе советского профессора, что обозначило следующий аспект русско-китайских профессиональных связей [3. С. 389].

Интерпретация творческого пути Чжоу Гуанжэнь в контексте русско-китайских связей требует разграничения двух уровней. На институциональном уровне сотрудничество между СССР и КНР в сфере музыкального образования приобрело государственно официальный характер. Это проявилось, в частности, в переводе и внедрении учебных пособий, включая классический труд И.В. Способина «Гармония» [4. С. 27]. Как отмечает Юй Чжиган, при основании Центральной консерватории (1950) в качестве

пособия по истории западной музыки использовался текст советского музыковеда, основанный на марксистской интерпретации исторического процесса [6. С. 187].

Помимо этого, были приглашены советские педагога-пианисты Д.М. Серов, Т.П. Кравченко и А.Г. Татулян [7. С. 2], которые развернули основополагающую образовательную работу в ведущих консерваториях Китая. Они ввели экзаменационную систему, основанную на советских стандартах, построили репертуарные требования (обязательные произведения – полифония, этюды, крупная форма) и организовали регулярные концерты, что привело к формированию устойчивой модели обучения. Деятельность этих экспертов обусловила в китайском музыкальном образовании системные изменения [8. С. 23]. Во-первых, была внедрена полная учебная программа (от полифонии И.С. Баха до современных произведений С.В. Рахманинова). Во-вторых, дисциплины группировались по трем блокам (теоретические, технические и практико-опытные). В-третьих, советские педагоги помогли выстроить систему непрерывного 14-летнего обучения (начальная школа – средняя школа – консерватория), что гарантировало качество подготовки кадров [4. С. 27–29].

На уровне конкретных педагогических взаимодействий и взаимовлияний ключевым становится вопрос о том, через каких педагогов и посредством каких профессиональных моделей Чжоу Гуанжэнь соотнесла себя с русской традицией. В этой связи Бао Ливань рассматривает А.Г. Татуляна как представителя московской школы и подчеркивает, что успех ряда ведущих китайских пианистов – таких, как Го Чжихун, Гу Шэньин, Чэнь Хуэйсу, Инь Чэнцзун, Ли Жуйсин, Чжоу Гуанжэнь, Чжао Пинго, Лю Шикунь (рис. 1), – связан с усвоением педагогических принципов и методов русской школы, в частности, традиции, сформированной А.Б. Гольденвейзером [9]. Эта линия влияния важна, поскольку показывает, что трансфер традиции не был безличным и осуществлялся через конкретных педагогов-посредников. В свете сказанного «русская школа» понимается как комплекс норм (звуковой идеал, работа с текстом, фразировка), а не как индивидуальная стилистика отдельного исполнителя.



Рис. 1. Класс А.Г. Татуляна. Стоят слева направо: Дяо Бэйхуа, Го Чжихун, Гу Шэньин, Чэнь Хуэйсу, Инь Чэнцзун, А.Г. Татулян, Ли Жуйсин, Чжоу Гуанжэнь, Чжао Пинго, неустановленное лицо, Лю Шикунь

Влияние русской традиции проявилось, прежде всего, в стандартизации звуковых представлений и критериев оценки исполнения. В работах Г.Г. Нейгауза и в традиции его школы акцентируется значимость смысловой артикуляции, приоритет звуковой культуры над внешней виртуозностью, требование точности и «речевой» логики фразировки [10]. Эти принципы в Китае переносились через А.Г. Татуляна. Согласно Хуан Пинь, среди требований А.Г. Татуляна были: внимательное отношение к тембру, запрет на «стучание» по клавишам, умение строить фразу, передавая смыслы произведения [1. С. 389]. В этой парадигме вес и движение руки служили средством рождения красивого тембра, а не самоцелью. Именно поэтому А.Г. Татулян рекомендовал своим студентам, в том числе Чжоу Гуанжэнь, обратиться к концертным этюдам Ф. Листа и С.В. Рахманинова, к репертуару, который учит играть на рояле, работая со звуковой палитрой [11. С. 198]. Обучавшаяся в классе А.Г. Татуляна, Чжоу Гуанжэнь выступает прямым преемником и продолжателем советской школы и становится одним из результативных медиаторов институционализации ее принципов. Этот момент принципиален, поскольку задает точку, в которой «советский образец» перестает быть абстракцией и превращается в конкретную дидактическую и исполнительскую практику, получаемую непосредственно от представителя школы.

Несмотря на верность основам русской фортепианной школы, А.Г. Татулян адаптировал ее методику к условиям Центральной консерватории (Пекин). Во-первых, занятия начинались с постановки рук и работы над кантиленой линией и тембром [1. С. 389]. Во-вторых, применялась индивидуализация обучения, репертуар и приемы подбирались с учетом физических и музыкальных особенностей ученика [9. С. 33]. Базовыми оставались принципы русской фортепианной школы: «культура звука», «вес» руки и интерпретация произведения на основе глубокого уважения к авторскому тексту [10]. Именно такая система, представленная А.Г. Татуляном в Пекине в 1950-е гг., стала одним из оснований школы Чжоу Гуанжэнь.

В биографии Чжоу Гуанжэнь это влияние сочеталось с ее опытами публичных и конкурсных проверок. Победа на конкурсе фортепиано III Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Берлине (1951) и первая премия на Международном конкурсе имени Р. Шумана (1956) закрепили ее статус талантливого исполнителя [12], она была готова к конструктивной критике своей манеры исполнения, что совпадало с тем, как советская школа оценивала результаты творчества.

Если влияние и адаптация описываются через обучение и индивидуальную практику, то институционализация требует иных признаков: наличия официальных должностей, структур, регламентов деятельности, устойчивых форм массового воспроизводства и продвижения норм и традиций школы.

С 1959 года Чжоу Гуанжэнь работала штатным сотрудником фортепианного факультета Центральной консерватории (Пекин), с 1984 по 1992 гг. была его заведующим [13]. Это означало доступ к формированию учебных планов, распределению нагрузки преподавателей, утверждению экзаменационных требований и организации внутренних форумов. В эти годы она инициировала национальные совещания по методике преподавания и участвовала в подготовке положения о конкурсе молодых исполнителей, объединяя региональные школы в единый профессиональный корпус [12].

Важным инструментом институционализации стало создание внешних площадок. В 1983 году она основала Синхайскую молодежную фортепианную школу (Xinghai Youth Piano School) в Пекине, а в 1990 году открыла школу для любителей «Друзья музыки» [2. С. 200]. Эти структуры выпускали сотни учеников и задавали стандарты начального и среднего музыкального образования. Более того, с середины 1980-х гг. Чжоу Гуанжэнь целенаправленно выстраивала конкурсную инфраструктуру: в 1985 году был учрежден «Кубок Синхай», а в 1994 году – международный конкурс пианистов в Китае (Пекин), причем она была председателем жюри на I–III конкурсах [5].

Кроме того, Чжоу Гуанжэнь работала главным редактором издания «Искусство фортепиано» [12]. Редакционная деятельность позволяла ей формулировать методические статьи, публиковать репертуарные обзоры, транслировать критерии оценки исполнения и продвигать идеи стандартизации. В совокупности с лекционными турами, в частности, с поездкой по США в 1980 году, включавшей более 30 концертов и мастер-классов, Чжоу Гуанжэнь исполняла произведения Хэ Лутина, Ли Инхая, Ван Цзяньчжуна, Чэнь Пэйсюня, а также собственные вариации [14. С. 208]. Тем самым она демонстрировала, что западная исполнительская техника может выступать выразителем национального содержания. Чжоу Гуанжэнь «систематически включала в концерты фортепианные опусы китайских композиторов и тем самым рекламировала их как на родине, так и за рубежом» [14. С. 207]. Этот комплекс концертно-лекционной и редакторской деятельности формировал публичное поле, в котором школа вступала в диалог с международным академическим сообществом. Соединение европейской школы и китайской мелодики не только расширяло палитру ее художественно-практических приемов, но и предвосхищало современные тенденции культурного синтеза.

Системы оценки и внешней проверки принципов школы закреплялись через участие в международных жюри. На сайте Центральной консерватории (Пекин) перечислен целый ряд конкурсов, в которых Чжоу Гуанжэнь была членом жюри: Международный конкурс пианистов имени Вана Клиберна (США), Международный конкурс пианистов в Лидсе (Великобритания), Международный конкурс пианистов имени Артура Рубинштейна (Израиль), Конкурс имени Маргерит Лонг, Жака Тибо и Режиин Креспен (Франция) и другие [5]. В международном поле она выступала как эксперт, формулирующий критерии профессионального качества, и это означало, что китайские нормы фортепианной школы становились узнаваемыми и принимались в мировом пианистическом дискурсе.

Наконец, ключевым критерием институционализации является преемственность. За более чем полувековую работу в Центральной консерватории Чжоу Гуанжэнь вырастила многочисленную плеяду пианистов, ставших заметными педагогами и исполнителями, среди них Ни Хунцзинь, Дань Чжаои, Пань Бо, Шэн Юань, Ван Сяохань и др. [12]. Эти имена связаны с различными институциями Китая и мира: часть учеников Чжоу Гуанжэнь работает в ведущих консерваториях Китая, часть преподает за рубежом, участвует в международных конкурсах и передает принципы школы своему поколению. Например, Дань Чжаои продолжил традиции школы и воспитал собственных победителей престижных музыкальных конкурсов; Шэн Юань учился у Чжоу Гуанжэнь в 1987–1991 гг. и также успешно участвовал в международных конкурсах [5].

Институционализация традиций русской фортепианной школы в случае Чжоу Гуанжэнь проявилась на трех взаимосвязанных уровнях: внутриконсерваторском (должности и кадровое воспроизводство), массово-общественном (создание школ, конкурсы, квалификационные процедуры) и международном (экспертиза в жюри, гастрольные лекции). К этому добавляется стабильная сеть преемников, которая подтверждает, что принципы школы закрепились не только организационно, но и социально.

Таким образом, творческий путь Чжоу Гуанжэнь в рамках русско-китайских связей XX века может быть реконструирован как последовательность взаимосвязанных этапов, в которых выделяются процесс становления, влияние и адаптация европейских и русских традиций и их институционализация. Ранняя профессионализация пианистки была обеспечена обучением и работой в государственных коллективах; полученное Чжоу Гуанжэнь III место в фортепианном конкурсе на Третьем Берлинском Международном фестивале молодежи и студентов в 1951 году стало ступенью к мировому признанию ее заслуг.

Специфика русско-китайского влияния проявилась в конкретном канале передачи – обучении у советского профессора А.Г. Татуляна и усвоении русской фортепианной

традиции, которая затем была адаптирована через сочетание академических критериев педагогики с национальным материалом. Институционализация закрепила эти принципы в системе образования, конкурсах, печатных и медийных платформах и была обеспечена кадрами учеников, продолживших развитие школы. Теоретическая значимость работы заключается в рассмотрении модели кросскультурного влияния, связавшего Китай и Советский Союз, различные фортепианные школы и судьбы выдающихся педагогов и пианистов.

Практическая значимость статьи состоит в том, что представленная в ней модель «влияние – адаптация – институционализация» может использоваться как для анализа творчества других пианистов и педагогов, так и при исследовании культурного развития различных регионов, а также при разработке образовательных программ, учитывающих опыт взаимодействия разных исполнительских традиций.

Литература

1. Хуан Пин. Вклад советских специалистов в становление фортепианного искусства нового Китая (1949–1966) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008 № 82–1. С. 388–391.
2. Цинь Цинь. Феномен универсализма творческой личности на примере жизни и деятельности Чжоу Гуанжэнь // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. № 4. С. 197–201.
3. Лян Сян, Цинь Си Чжунхуа. Творческий путь Чжоу Гуанжэнь. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2005. 256 с. (На кит. яз.).
4. Tong Liu. Piano Education in China: A Retrospective on the Past, Assessment of the Present, and Visions for the Future. Doctor of Musical Arts dissertation. Washington, 2024. 76 p.
5. Chen Nan. Nation's Piano Teacher. China Daily. URL: https://global.chinadaily.com.cn/a/202203/15/WS622fdeffa310cdd39bc8c8cf_1.html (дата обращения: 04.02.2026).
6. Yu Zhigang. A History of Teaching Western Music History at the Central Conservatory of Music. Journal of Music History Pedagogy. URL: <https://www.oalib.com/research/2840388> (дата обращения: 04.02.2026).
7. Lin Chi. Piano Teaching Philosophy and its Impact on Performance at the Central Conservatory of Music in Beijing, China. PhD diss., Louisiana State University, Baton Rouge, 2002. 88 p.
8. Айзенштадт С.А. 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. № 3–1 (53). С. 22–27.
9. Бао Ливань. Арам Татулян – представитель школы А.Б. Гольденвейзера в Китае // Художественное образование и наука. 2022. № 2 (31). С. 29–35. DOI 10.36871/hon.202202004
10. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. М.: Музыка, 1988. 240 с.
11. Юдин А.В., Хань Мо. Традиции русской фортепианной школы и современная практика обучения в музыкальных учебных заведениях КНР // Преподаватель XXI век. 2017. № 2–1. С. 187–198.
12. Хуан Даган. Искусство фортепианного исполнительства Чжоу Гуанжэнь. Пекин: Центральная консерватория, 2006. 652 с. (На кит. яз.).
13. Центральная консерватория (Пекин). URL: <https://www.ccom.edu.cn/info/2271/2561.htm> (дата обращения: 22.12.2026). (На кит. яз.).

14. Chernyavska M., Meixuan S., Rui P. Ways of forming performing stylistics in the historical dynamics of Chinese piano art //AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research, 2023. № 13 (2). P. 207–211. DOI 10.33543/j.130235.207211.

Zhou Guangren: The Path of a Pianist and Pedagogue in the Context of Sino-Russian Cultural Ties Information About the Authors in Russian

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2026, 1 (100), 162–170

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-162-170

Hao Guanghui, Saratov State Conservatoire named after L.V. Sobinov (Russian Federation, Saratov). E-mail: Haoguanghui@yandex.ru.

Keywords: Zhou Guangren; A.G. Tatulyan; Russian piano school; influence; adaptation; institutionalization

The article is dedicated to exploring the artistic journey of the distinguished Chinese pianist and pedagogue Zhou Guangren, a key figure in the process of adapting the principles of the Russian piano school in China during the second half of the 20th century.

The author focuses on the mechanism of “influence ! adaptation ! institutionalization,” as exemplified through Zhou Guangren’s artistic development. The study is based on the analysis of archival materials, memoirs, and interviews, which enables a detailed reconstruction of the pedagogical process. Special attention is given to the role of Soviet pedagogue A.G. Tatulyan, a representative of the Moscow school of A.B. Goldenweiser, under whose guidance Zhou Guangren mastered the fundamental principles of “weight” technique, cantilena sound production, and tonal variety.

The author demonstrates that the assimilation of the Russian school was not a matter of simple copying. On the contrary, it became a creative process of adaptation to Chinese cultural and institutional conditions. Zhou Guangren did not only systematize the acquired knowledge into her own pedagogical framework (“technique — sound — text — stage”), but also actively integrated works by Chinese composers into the concert repertoire.

This article makes a significant contribution to the history of piano art, vividly illustrating how intercultural dialogue is carried out through individual artistic biographies and how lasting pedagogical traditions are formed.

References

1. Huang, Ping (2008) Vklad sovetskikh spetsialistov v stanovleniye fortepiannogo iskusstva novogo Kitaya (1949–1966) [The contribution of Soviet specialists to the development of piano art in new China (1949–1966)]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena – Bulletin of the Herzen State Pedagogical University of Russia*. 82–1. pp. 388–391.
2. Qin, Qin (2012) Fenomen universalizma tvorcheskoy lichnosti na primere zhizni i deyatel'nosti Chzhou Guanzhen' [The Phenomenon of the Universalism of a Creative Personality: The Life and Work of Zhou Guangren]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitiye (Terra Humana) – Society. Environment. Development (Terra Humana)*. 4. pp. 197–201.
3. Liang, Xiang & Qin, Xi Zhonghua (2005) *Tvorcheskiy put' Chzhou Guanzhen'* [The Creative Path of Zhou Guangren]. Beijing: People’s Music Publishing House.
4. Tong, Liu (2024) *Piano Education in China: A Retrospective on the Past, Assessment of the Present, and Visions for the Future*. Doctor of Musical Arts dissertation. Washington.
5. Chen, Nan (2022) *Nation’s Piano Teacher*. [Online] Available from: https://global.chinadaily.com.cn/a/202203/15/WS622fdeffa310cdd39bc8c8cf_1.html (Accessed: 04.02.2026).

6. Yu, Zhigang (2012) A History of Teaching Western Music History at the Central Conservatory of Music. *Journal of Music History Pedagogy*. URL: <https://www.oalib.com/research/2840388> (Accessed: 04.02.2026).

7. Lin, Chi (2002) *Piano teaching philosophies and influences on pianism at the Central Conservatory of Music in Beijing, China*. Philosophy Doctor Diss. Louisiana State University, Baton Rouge.

8. Aizenshtadt, S.A. (2015) O roli russkoy fortepiannoy shkoly v protsesse khudozhestvennogo formirovaniya pianisticheskogo iskusstva Kitaya i Yaponii [The role of the Russian Piano School in the Process of Artistic Formation of Piano Art in China and Japan]. *Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskoye i yuridicheskoye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki – Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Issues of Theory and Practice*. 3–1 (53). pp. 22–27.

9. Bao, Liwan (2022) Aram Tatulyan – predstavitel' shkoly A.B. Gol'denveyzera v Kitaye [Aram Tatulyan as a representative of the A.B. Goldenweiser school in China]. . 3 (31). pp. 29–35. DOI 10.36871/hon.202202004

10. Neuhaus, G.G. (1988) *Ob iskusstve fortepiannoy igry: zapiski pedagoga* [On the Art of Piano Playing: Notes from a Teacher]. Moscow: Music Publishing House.

11. Yudin, A.V. & Han, Mo (2016) Traditsii russkoy fortepiannoy shkoly i so-vremennaya praktika obucheniya v muzykal'nykh uchebnykh zavedeniyakh KNR [Traditions of the Russian piano school and modern teaching practices in music educational institutions of China]. *Prepodavatel' XXI vek – Lecturer XXI century*. 2–1. pp. 187–198.

12. Juan, Dagan (2006) *Iskusstvo fortepiannogo ispolnitel'stva Chzhou Guanzh-en'* [The Art of Piano Performance by Zhou Guangren]. Beijing Central Conservatory of Music. (In Chinese).

13. Ccom.edu.cn (2025) *Tsentral'naya konservatoriya (Pekin)* [Central Conservatory of Music (Beijing)]. [Online] Available from: <https://www.ccom.edu.cn/info/2271/2561.htm>. (Accessed: 22.12.2026). (In Chinese).

14. Chernyavska, M. & Rui, P. & Meixuan, S. (2023) Ways of forming performing stylistics in the historical dynamics of Chinese piano art. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 13 (2). pp. 207–211. DOI 10.33543/j.130235.207211.

