

На правах рукописи

УДК 787

ФАНЬ ЖУН

**ТРАДИЦИОННЫЕ СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ КИТАЯ
В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XX–XXI СТОЛЕТИЙ**

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2024

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования.

Исследования истории китайской струнной музыки представляют собой неотъемлемую составную часть научных изысканий в области общей истории китайской культуры. Они проводятся на основе изучения истории и классификации музыки, исследования процесса изготовления музыкальных инструментов, ознакомления с выдающимися представителями различных музыкальных направлений, техниками, которые ими использовались, а также композиторского творчества. Именно китайские струнные, щипковые, смычковые или ударные, как никакие другие представляют китайскую инструментальную культуру во всей полноте.

Рассмотрев весь пройденный путь развития китайской струнной музыки, можно обобщить ее исторические особенности на разных этапах развития, подчеркнуть достижения китайской струнной музыки, а также выделить ряд существующих недостатков. Все это несомненно имеет большое значение для современной китайской струнной музыки и ее будущего развития. Струнная музыка, а также все аспекты, связанные с ней, также весьма скромно рассматривались в научной литературе. Поэтому исследование национальных струнных инструментов, обобщение многочисленных проблем, связанных с ними, представляется актуальным и перспективным.

Степень разработанности темы. Исследования по истории китайской национальной струнной музыки формировались постепенно, в 1990-е годы они все еще находились на начальной стадии развития, и их результаты в интересующем нас ракурсе на тот момент были достаточно общими. Их можно сгруппировать в трех основных направлениях.

1. Исследования по общей истории струнных инструментов. Вопросы истории и эволюции китайских традиционных струнных инструментов до 1980-х годов не являлись предметом специального научного исследования. В 1990-е годы появляются исторические очерки, посвященные китайским струнным, кроме того, о струнных инструментах упоминают авторы исследований древней китайской музыки, среди них Ляо Фушу, Ли Синь, Ли Ли, Бао Дэшу. Описания этой группы встречаются в коллективных трудах, посвященных общему обзору музыкальных инструментов. Особенности китайских традиционных струнных инструментов затрагивались и в более поздних общеисторических и теоретических музыкальных исследованиях таких авторов, как Ван Пин, Ло Ли, Лю Чэнхуа, Цзянь Янь, Чжао Цянь.

В 1980-х годах началось систематическое исследование истории развития струнной смычковой музыки. Первой статьей, посвященной данной теме, можно назвать работу Сяо Синхуа «Происхождение и эволюция струнных инструментов в Китае», за которой последовали статьи Чжу Дайхуна «Истоки развития струнных инструментов в Китае», Чжэн Дэюаня «О преобразованиях и развитии струнных инструментов» и другие научные работы из периодических изданий.

В 1990-х годах активизируется обсуждение вопросов происхождения и эволюции национальных смычковых инструментов. Особое внимание истории струнных музыкальных инструментов уделяется в научной деятельности Сян Яна. По данной проблематике в 1990-е годы на страницах музыкальной периодики публикуется ряд его статей. Особо отметим вышедшую в конце 1990-х годов его «Историю китайских струнных смычковых инструментов», которая становится первой монографией по данной теме. В этой книге Сян Яна обобщены основные историко-теоретические положения его научных публикаций. Исследование можно назвать междисциплинарным, так как автор рассматривает историю китайских смычковых инструментов с точки зрения различных наук, таких как филология, археология, этнология, культурная антропология, культурная география, социальная коммуникация, метеорология и другие. В 2000 году монографию дополнила статья Сян Яна «История китайских струнных смычковых инструментов». Это исследование можно назвать междисциплинарным, так как автор в нем рассматривает события в истории китайских смычковых инструментов с точки зрения различных наук, таких как филология, археология, этнология, культурная антропология, культурная география, социальная коммуникация, метеорология и другие.

Среди статей, появившихся в начале XXI века, отметим работы, имеющие высокую академическую ценность: «Смычковые струнные инструменты на фресках в пещере Юйлинь и пещере Будды» Чжуан Чжуана и «История происхождения эрху и других струнных инструментов» Чэнь Куньпэна.

2. *Направление, связанное с изучением отдельных струнных инструментов и групп.* Основную часть публикаций в этой части составляют опять же статьи о наиболее распространенных инструментах, таких как эрху, хуцинь, янцинь, гучжэн, гуцинь, пипа. По количеству публикаций выделяется научная апология эрху: этому инструменту посвящают свои работы Бу Чжэньюн, Ван Голи, Ван Жуй и Ван Тин, Гао Яохуа, Ли Айпин, Линь Цзюнь и многие другие; на русском языке защитили диссертации Ван Хуэйсянь и Лю Цзюньли. В потоке новейших работ этого направления следует отметить основательное исследование Чэнь Вэя «История искусства эрху». Значительная группа работ посвящена изучению истории инструмента хуцинь, особым вниманием исследователей отмечен струнный ударный инструмент янцинь.

3. *Изучение музыкального творчества и исполнительства на традиционных струнных инструментах Китая.* И здесь лидирующее положение занимают аналитические работы, посвященные произведениям, написанным для эрху, тогда как труды, связанные с музыкой для других струнных инструментов, крайне малочисленны. Однако, в эту группу следует включить аналитические эссе и очерки Лю Туна, Хуан Сяочжи, Чен Си, посвященные струнной ансамблевой музыке, в которой сочетаются инструменты или стили разнокультурного происхождения. Отдельного упоминания заслуживают исследования, посвященные наследию выдающегося музыканта Лю Тяньхуа (1895 – 1932), мастерски владевшего игрой на инструментах эрху и пипа [73; 136; 137; 148 и др.]. Отнесем к этой группе работы, в которых дается общая характеристика художественно-эстети-

ческой ценности струнной музыки [72; 94; 112; 146 и др.]. Отметим аналитические статьи Н. В. Петровой и Дун Шухань, имеющие концептуальную ценность для диссертации. Как показывает проведенный обзор музыковедческих работ, обобщающего исследования китайских струнных инструментов нет.

Объектом настоящего исследования являются китайские традиционные струнные инструменты.

Предмет исследования: современное бытование китайских струнных инструментов и связанные с ним вопросы классификации, истории, этнографии и географии, эстетики и теории исполнительства.

Цель диссертации – представить целостную аналитическую картину китайских струнных инструментов в единстве их исторических, технических, музыкально-эстетических характеристик.

Задачи диссертации:

- обобщить принципы подхода к описанию китайских струнных инструментов; детализировать и уточнить принятую классификацию;
- рассмотреть основные группы струнных;
- выделить этнические разновидности в каждой из групп;
- представить и проанализировать репрезентативные образцы;
- показать классические группы инструментов в единстве их устройства, исполнительской техники, эстетического потенциала;
- изучить преобразование технических и исполнительских ресурсов китайской скрипки, осуществленное Лю Тяньхуа;
- продемонстрировать модернизацию традиционных инструментов и новые образцы, созданные для расширения групп в XX столетии;
- проанализировать электронные модели традиционных инструментов;
- выявить специфику процесса интеграции традиционных инструментов в современную культуру;
- показать направления композиторского и исполнительского творчества, связанные с традиционными струнными инструментами;
- охарактеризовать творчество китайских композиторов, пишущих для традиционных струнных и их западно-восточных сочетаний.

Теоретико-методологические основы исследования составляют труды российских, зарубежных и китайских ученых в области истории музыки Р. Грубера, Ю. Келдыша, У Ген-Ира, Сяо Юмэя, Бао Дэшу, У Чжао, Лю Дуншэна; в области этноорганологии – работы Э. Хорнбостеля – К. Закса; И. Мациевского, на китайском языке – труды Сян Яна и основоположника обновления техники и эстетики китайских струнных Лю Тяньхуа. Отметим особое значение классических музыкально-теоретических учений, важных для понимания интонационных, гармонических, тембровых аспектов музыкального искусства (Б. Асафьев, Л. Мазель, Ю. Холопов, Е. Назайкинский, В. Медушевский и др.)

Методы исследования: В диссертации задействовано сочетание музыкально-исторического, культурологического, музыкально-аналитического методов. Вовлечение в дискурс региональных и этнических разновидностей инструментов потребовало учета элементов этнографического анализа; исследование и

обобщение путей и способов модернизации традиционных инструментов привело к использованию принципов инструментоведческого анализа.

Материал исследования: национальные каталоги струнных инструментов, современные и архивные записи игры мастеров, сольная и ансамблевая музыка китайских композиторов для традиционных струнных инструментов и их новейших сочетаний.

Положения, выносимые на защиту:

– создание нового подхода к национальному струнному наследию утверждает огромную ценность китайской музыки, способствует ее развитию и популяризации;

– развитие исполнительской техники, ее кардинальное переустройство, стало подлинно революционным достижением, продемонстрировавшим открытость китайских инструментов строю и технике западной культуры;

– практика объединения разнокультурных струнных расширила смысловое и звуковое поле эстетических возможностей новейших – микстовых – ансамблей, в которых западное и восточное оказываются слитыми в едином культурном, семантическом и языковом пространстве;

– искусство китайских струнных необходимо изучать в единстве с музыкой для западных струнных, поскольку эстетически и технически сегодня это единый художественный пласт;

– современный концертный репертуар китайских струнных инструментов представляет собой богатое собрание самых разнообразных жанров – от обработок национального наследия до симфоний и концертов.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нём впервые:

– китайские струнные инструменты представлены в единстве теоретических, исторических, эстетических, классификационных, исполнительских характеристик;

– национальное искусство струнной музыки рассмотрено сквозь призму модернизации инструментов, ансамблевого исполнительства, жанровых и технологических характеристик;

– раскрыто своеобразие современной струнной культуры Китая, совмещающей масштабные тембровоакустические ресурсы смычковых, щипковых, ударных инструментов;

– показаны пути совмещения национальной струнной культуры и западного струнного искусства;

– детально проанализированы наиболее значительные авторские сочинения.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что в работе произведено обобщение рассредоточенных в разных областях научного знания разрозненных сведений о инструментах. Исторические, этнографические, культурногеографические факты соединены с проблемами исполнительства и модернизации инструментов. Последние рассмотрены не только как музейные реликвии, экзотические элементы восточной культуры или «искусство для внутреннего пользования», но как актуальная часть современной культуры, ее насыщенный пласт и запрос.

Практическая значимость работы состоит в том, что её материалы могут быть использованы:

- в практической деятельности музыкантов-исполнителей на традиционных инструментах и участников микстовых ансамблей, состоящих из разнокультурных инструментов;
- в разработке курса «Струнные инструменты мира»;
- в учебных курсах, предполагающих изучение традиционных культур, а также по истории китайской музыки.

Достоверность исследования подтверждается тщательным анализом эстетических и тембровозвуковых качеств китайских струнных инструментов, изучением их ансамблевой совместимости с западно-европейскими инструментами, исследованием развития технического потенциала репрезентативных инструментов. Положения диссертации подтверждаются скрупулезным анализом музыки, представленной в виде нотных фрагментов. Кроме того, автор проанализировал варианты модернизации в основных группах струнных инструментов, представив модернизацию как актуальное явление в области китайского струнного органариума.

Апробация исследования регулярно осуществлялась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Материалы работы были представлены на научно-практических конференциях в РГПУ им. А.И. Герцена. Положения диссертации отражены в четырех научных публикациях в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК, а также в сборниках РГПУ им. А.И. Герцена.

Достоверность исследования: положения диссертации отражены в четырех научных публикациях в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК, а также в сборниках РГПУ им. А.И. Герцена.

Апробация исследования регулярно осуществлялась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Материалы работы были представлены на научно-практических конференциях в РГПУ им. А.И. Герцена.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трёх глав, Заключение, списка литературы на русском (66) китайском (100) и английском (2) языках.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновываются актуальность, методологическая база и научная новизна диссертации, а также все необходимые структурные элементы исследовательского дискурса: объект, предмет, цель и задачи, приводятся положения, выносимые на защиту. В **Первой главе** диссертации «**Общие принципы подхода к описанию китайских струнных инструментов. Основные группы и этнические разновидности, репрезентативные образцы**» проблемы, обозначенные в заглавии, рассредоточены в четырех параграфах главы.

Национальный подход к классификации инструментов учитывает способ игры и тембровые качества каждой группы, что позволяет, с одной стороны,

учесть ярко выраженную специфичность, присутствующую в инструментальных традициях регионов, с другой – зафиксировать устойчивые тембровозвуковые характеристики групп, идущие от древней классификации «восьми тембров», ныне потерявшей актуальность в результате модернизации материалов изготовления.

В *первом параграфе «Основные группы и этнические разновидности»* рассмотрены *основные группы струнных инструментов: щипковые, смычковые и ударные*; внутри щипковой группы есть разделение на поперечные и продольные инструменты. Представлены этнические варианты инструментов, характерные для культуры бытования каждого вида. Этнические дополнения классификации струнных инструментов актуальны для Китая, поскольку в условиях традиционной культуры народные инструменты представляют собой отнюдь не клубную или музейную реликвию, предназначенную для демонстрации фольклорных традиций страны, а действующие варианты живой инструментальной традиции как единого целого, представленной в разных регионах в местных разновидностях. Однако, процесс унификации, начавшийся в XX и набирающий силу в XXI столетии, привел к выдвиганию репрезентативных инструментов, которые обобщают достоинства этнических разновидностей и представляют национальную культуру во всей полноте.

В *параграфах 2, 3 и 4 «Классические инструменты щипковой группы и техника игры на них», «Китайская скрипка эрху как эталон смычковых струнных» и «Струнный ударный инструмент янцинь»* детально рассмотрены классические представители, древние и одновременно активно используемые в самых значимых слоях современной китайской музыкальной культуры. Среди щипковых таковыми являются гуцинь и гучжэн; первый зарегистрирован ЮНЕСКО как один из шедевров устного и нематериального наследия человечества; второй известен во всех регионах страны, в результате в музыкальной культуре сформировалось множество стилей исполнения и музыкальных направлений.

Эти инструменты в китайском струнном ряду весьма условно, но все же наглядно можно сравнить с уровнем возможностей клавесина и фортепиано в западной культуре, где каждый инструмент имеет свою эстетическую палитру, свою историческую и художественную ценность. Возможности фортепиано радикально изменили жанровую панораму и масштаб клавирной музыки, которая достаточно скоро выделилась и оформилась в фортепианную культуру. Самая существенная разница этих пар, как будто противостоящая этому сравнению, состоит в том, что фортепиано намного моложе клавесина, тогда как гучжэн существовал параллельно гуциню на протяжении многих эпох. Однако, его выдвигание в первые ряды среди струнных, динамика жанрового развития и исполнительский масштаб происходит в поздние эпохи, и с этим бэкграундом искусство гучжэна интенсивно развивается в XX столетии, тогда как гуцинь остается изысканным свидетельством древней культуры.

Также активно развивается китайская лютяня – пипа, которая используется как в качестве сольного инструмента, так и в ансамблевой и оркестровой музыке, в том числе в музыкальном сопровождении китайской оперы.

Наибольшему преобразованию подверглась китайская скрипка эрху благодаря деятельности известного мастера и пропагандиста искусства эрху Лю Тяньхуа. Он один из основателей школы обновленного исполнительства, который перенял исполнительские средства и технику, практикуемую на западных музыкальных инструментах, и методологически обосновал пять различных позиций рук для игры на эрху, кроме того, он впервые использовал вибрато на эрху, тем самым значительно расширив диапазон частот и обогатив выразительность инструмента. Эрху от аккомпанирующей унисонной вторы в традиционной музыке преобразуется в концертный сольный инструмент с выдающимися качествами.

В наступившем столетии заметно выделяется искусство янцина, которое преодолевает границы своей страны и стремительно распространяется в глобальном пространстве мировой культуры. После четырех веков реструктуризации, эволюции и развития этот инструмент сохраняет свою уникальную форму, богатство тембровых характеристик, особую технику игры. По главным показателям, таким как исторический аспект инструментальной культуры и техническое устройство самого инструмента, янцин продемонстрировал редкую совместимость с современными ансамблевыми и оркестровыми образованиями с точки зрения тембра, модуляционного и ритмического потенциала, гибкости исполнительских характеристик. Современная практика янцина демонстрирует его богатый потенциал как для китайской, так и западной музыки.

В современном Китае традиционные инструменты заметно обособились: одни инструменты заняли значимые позиции благодаря их вовлечению в орбиту актуальных процессов мировой культуры. Выход таких инструментов, как эрху, пипа, гучжэн или янцин на «передовые рубежи» национального искусства и за его границей стал ответом на новые веяния времени, в котором стремление к пониманию Востока переместилось в область искусства, прежде всего, музыки. Репрезентативные струнные инструменты оказались в центре внимания музыкантов всего мира, осуществляющих паломничество на Восток.

Другие инструменты, более скромные по своим возможностям, но иногда даже более специфические по отражению локального колорита, который является маркером китайской культуры, становятся предметом особой заботы государства и музыкальных деятелей. Специальные профессиональные комиссии рассматривают многие струнные инструменты этнических меньшинств, например, такие как коусянь, и вносят их в список национального нематериального культурного наследия. Различные этнические группы и региональные органы власти активно способствуют исследованию местных инструментов и принимают меры для сохранения национального наследия. Развитие ресурсов культурного туризма в районах проживания меньшинств, популяризация музыки, обучение и подготовка этнических музыкальных исполнителей, а также преподавание курсов по этнической музыке в рамках школьного обучения – все это способы сохранения и актуализации богатой инструментальной культуры, которую нельзя свести только к классическим инструментам. Надо помнить, что только весь каталог является важной частью национального искусства, обогащая культуру народа и духовный мир людей.

Но в настоящее время часто процесс наследования навыков работы с национальными музыкальными инструментами становится слишком традиционным, в основном он опирается на семейное наследование, а иногда признанные мастера передают навыки своим ученикам. По этой причине с изменением образа жизни, непрерывным развитием науки и технологий и развитием мультикультурализма национальная инструментальная музыка в определенной степени пострадала. Некоторые этнические музыкальные инструменты с многолетней историей постепенно исчезли из поля зрения публики. Наследование национальной инструментальной музыки – это сложный процесс, являющийся основой сохранения музыкальной культуры. И важнейшим фактором ее сохранения является исполнительство.

Особенно важно это в отношении струнных щипковых инструментов, составляющих репрезентативную группу китайской инструментальной культуры. Создание нового подхода к национальному струнному наследию не только утверждает огромную ценность китайской музыки, но эффективно способствует её развитию и популяризации, а также раскрытию полноты национальной музыкальной культуры в мире.

Вторая глава «Модернизация китайских струнных инструментов в XX столетии» посвящена анализу инновационных изменений в семействе струнных инструментов. В Главе **5 параграфов: «Вклад Лю Тяньхуа в развитие искусства эрху», «Модернизация эрху во второй половине XX века», «Создание новых инструментов семейства хуцинь: гаоху, чжунху, гэху», «Электронные варианты традиционных инструментов: пипа и янцинь», «Инновационное развитие акустики и техники гучжэна в XX столетии»**. В них отражены этапы инноваций, выдающиеся мастера, основные направления модернизации. Неоценимый вклад Лю Тяньхуа выделен особо: выдающийся деятель музыкальной культуры, он провел множество плодотворных исследований, направленных на сохранение китайского национального характера в инструментальной музыке. В своей научной деятельности музыкант широко опирался на культурные основы традиционной китайской музыки, заимствуя при этом передовые западные техники исполнения. Изменение техники эрху имело революционное значение для дальнейшей судьбы изысканного, но достаточно ограниченного в своих возможностях инструмента. Китайский музыкант внедрил в потенциал эрху приемы игры на западной скрипке и тем самым существенно расширил базовую технику игры на эрху. Эти изменения он зафиксировал в созданных им 47 этюдах для эрху – новом для инструмента жанре, который свидетельствует о его профессионализации. В параграфе приведены и проанализированы преобразования техники игры, введенные Лю Тяньхуа. Благодаря новизне репертуара, раскрывшего богатейший потенциал китайской скрипки, эрху из народного аккомпанирующего инструмента превратился в выдающийся солирующий инструмент, приобрел фундаментальное значение в группе китайских струнных мелодических инструментов и занял особое место в рамках консерваторий, музыкальных учебных заведений и концертных выступлений.

Дело Лю Тяньхуа продолжили Цзян Фэнчжи, Лу Сютан, Чжанцзы Жуй Люй Вэйкан, Чжан Шао. Их заслуги, рассмотренные в параграфе 2, простираются от композиторской, исполнительской и педагогической деятельности, до внедрения изменений в корпус и детали эрху.

Развитие ансамблевой и оркестровой музыки, переосмысление художественных возможностей эрху влечет за собой радикальные изменения в семействе хуцинь, а именно – создание новых инструментов, роль которых рассмотрена в параграфе 3. Представители этой группы использовались в основном в региональных операх; высокоразвитая в интонационном и тембровом отношении культура хуцинь оставалась весьма ограниченной в ансамблевом плане. Диапазоны большинства инструментов были выше, чем шкала наиболее яркой скрипки эрху. Стремительное развитие эрху, активный поиск ансамблевых сочетаний китайских струнных вкупе с расширением ансамблевой панорамы, пришедшим на волне вестернизации, – все эти факторы стимулируют поиск новых возможностей семейства. Начинаются эксперименты, которые направлены не только на укрепление динамических и тембровоакустических качеств инструментов, но и на расширение диапазона группы хуцинь. Наиболее продуктивные результаты экспериментирования – появление новых инструментов гаоху, чжунху и гэху.

Гаоху – творение композитора и исполнителя Люй Вэньчэна (1898-1981). Инструмент был создан в начале XX столетия для обогащения кантонской музыки и кантонского оперного аккомпанемента. Стил кантонской музыки отличался особым колоритом, который легко ложился на ритмы и интонации зарождающейся эстрады. Люй Вэньчэн, чье творчество способствовало становлению кантонской поп-культуры, создает инструмент, который имеет такую же конструкцию, как и эрху, но его звуковой корпус меньше по размеру, гриф короче, а струны более высокого строя. Тембр гаоху более яркий по сравнению с эрху, тем самым отчасти преодолевается слабый динамический потенциал, свойственный всему семейству. Из ансамблей кантонской музыки гаоху перемещается в новый китайский оркестр и используется там наряду с эрху, баньху, виолончелью и контрабасом.

Разработка альтового и басового инструментов связана с развитием китайского оркестра, в котором необходимо было расширить диапазон смычковой группы. Аналогом европейского альты стал инструмент чжунху, созданный коллективом мастеров в 1940-х годах. Чжунху аналогичен эрху, но его корпус немного больше, а строй ниже. В национальном оркестре чжонху, как правило, участвует в средней и басовой части струнной группы; его глубокий, богатый звук тяготеет к лирическим жанрам. В ансамбле национального оркестра он в основном используется для заполнения среднего диапазона. Его главные функции – исполнение длящегося «контртона» аккомпанемента и обогащение гармонической фактуры разнообразными ритмическими узорами. Инструмент гэху рожден потребностью в басовом смычковом участнике оркестра или ансамбля. Исследования в этом направлении много лет проводил Ян Юйсон, исполнитель

и мастер хуцинь. Тон гэху жесткий и громкий, звуковой диапазон около трех октав. В ансамбле гэху влияет на увеличение «толщины» звука и обертоновое обогащение.

Важным направлением модернизации струнных инструментов стало приспособление национальных струнных к новейшим направлениям современной музыки. В конце XX века усилиями инженеров-акустиков разработана и внедрена в производство электрическая пипа. Инструментом нового поколения стала электрическая лютя Е-Ра, созданная в Соединенных Штатах совместными усилиями дизайнера Чжэн Си и лютиста-виртуоза Шэнь Цзяцзюй. Уникальность модернизированной пипы заключается в сочетании качеств мировых электронных образцов и полного спектра традиционных свойств пипы: утонченной тембровой нюансировки, богатства звукоизобразительности, технических средств. В 2015 году Шэнь Цзяцзюй выпустил альбом с музыкой Е-ра, которая оказала глубокое влияние на стили современной западной музыки, способствовал рождению неожиданной ноты в мировой музыкальной культуре – своеобразного Шинуазри XXI века. Появление электрической пипы открыло новую эпоху в восприятии китайской музыки, приобщив к ней миллионы слушателей во всем мире. Новаторство мастеров-исполнителей и инструменталистов-органологов не только подарили пипе новую жизнь, но и исполнили культурный запрос китайских музыкантов – открыть другим культурам художественную ценность национальной музыки.

Экспериментальная работа коснулась и янциня. Поиск новых качеств инструмента был направлен к достижению баланса компактности тела инструмента и богатства его акустических возможностей, достигаемых ювелирной техникой игры на нем. Современная модель была сконструирована Ян Цзинмином, данный образец стал именоваться «янцинь 401А». Новый янцинь полностью наследует и представляет свою культуру в эпоху ее расцвета, когда она была распространена благодаря Великому шелковому пути. В дальнейшем появилась новейшая модель «янцинь 402», она была разработана Хуаном Жунфу и распространилась как компактная и эргономичная версия для использования в процессе обучения игры на инструменте и для исполнительства.

Заключительный параграф главы посвящен модернизации гучжэна. *Гучжэн* на первый взгляд трудно представить в модернизированном виде, ведь этот инструмент, имеющий более чем 2500-летнюю историю, казалось бы, достиг своего совершенства. Однако, в результате соприкосновения с искусством Запада, даже такой глубоко укорененный в традиционной культуре инструмент, как гучжэн, оказывается открытым к новым веяниям.

Как и в случае со многими древними инструментами, эта китайская цитра была преобразована. К модернизации инструмента следует отнести существенные изменения в технике исполнительства. Гучжэн, в отличие от других инструментов, располагал полнотой возможностей для исполнения текстов новой музыкальной культуры: хроматической шкалой, широким звуковысотным и динамическим диапазоном, поэтому не было необходимости приспособлять его диапазон или силу звучности к участию в новых музыкальных экспериментах. Необходимо было только привести в соответствие исполнительские методы.

Вхождение гучжэна в ансамбли с виртуозными западными инструментами потребовали пересмотра техники игры на нем. Рост виртуозного начала, расширение жанрового и технического арсенала становятся неотъемлемыми качествами инструмента в XX столетии. Итогом межкультурного взаимодействия в искусстве и практике исполнительства на гучжэне становится новая техника игры на нем: технические нововведения произвели революцию в исполнительском ресурсе инструмента. Рассмотренные в параграфе новые виды техники представляют собой оппозицию традиционному исполнительству, которое сосредоточено на тонкой нюансировке звуков, обеспечиваемой левой рукой. Поэтому репертуар обучающихся в консерватории представлен двумя фундаментальными пластами музыки: традиционным и современным.

Развитие национальных струнных инструментов в XX столетии – закономерное явление, спровоцированное вовлечением Китая в мировые социокультурные процессы. Однако, в этом почти природном движении присутствовал и когнитивный фактор: музыканты Китая активно участвовали в создании нового облика национальных инструментов. Ими руководила не только идея усовершенствования китайского органариума, но и стремление донести миру сокровища и художественные ценности родной культуры, скрытые в действительно уникальном каталоге ювелирно отточенных в веках голосов китайской струнной музыки. Наиболее яркие инструменты удостоились особенно тщательной «шлифовки», которая позволила им встать в один ряд с западным семейством струнных, блистающим своим техническим и акустическим совершенством. Замена струн без потери тембровой специфики, модернизация корпусов, расширение строя, создание новых инструментов – все это способствовало достижению новых тембровых и динамических качеств звучания. Но подлинно революционным достижением стало развитие исполнительской техники, ее кардинальное переустройство, которое продемонстрировало открытость китайских инструментов строю и технике западной культуры. Деятели китайской музыкальной культуры, понимающие ее ценность, приложили максимум усилий к тому, чтобы национальная инструментальная палитра оказалась в новом времени не только экзотикой, но максимально соответствовала бы зову этого времени, отражала бы всю полноту и остроту современности. Поэтому усилия музыкантов, исполнителей, композиторов, просветителей фактически произвели революцию в инструментальном каталоге, преобразовав традиционные инструменты, подготовив их к исполнению сложнейшей для их возможностей западной музыки, тем самым открыв глубину их возможностей.

А это знаменует новый этап не только для китайской, но и для мировой музыкальной культуры, которая приобретает целый каталог инструментов, способных полноценно «говорить» на музыкальных языках разных культур.

Третья глава «Струнные инструменты в композиторской и исполнительской практике» посвящена активным формам и направлениям современной струнной музыкальной культуры Китая. Встреча с западной культурой производит глубокие изменения в национальной инструментальной музыке. Будучи столь же развитым и совершенным в смысловом отношении искусством, но да-

леко отстоящим от западной музыки по техническому многообразию, а следовательно, по способам воплощения музыкальных смыслов, музыка китайских струнных могла оказаться за гранью современных потребностей, подвергнуться «музеефикации» и развлекать туристов своей экзотикой. Однако, китайские музыканты понимали, что потеря национальной традиции принесет обеднение не только родной культуре, но и лишит мир радости встречи с иным способом художественной интерпретации бытия, сокрытым в недрах непонятого для европейцев языка китайской музыки. Творческая деятельность представителей музыкальной культуры направляется по разным руслам:

1) создание концертного репертуара для национальных струнных, в котором используются новые технологии игры – здесь совмещены усилия исполнителей и композиторов;

2) исполнительское освоение западноевропейского репертуара на китайских инструментах – здесь очевидно намерение музыкантов обогатить технические возможности «своих» инструментов, подготовив их к совместному музицированию с инструментами западной культуры ;

3) сочинение музыки в китайском стиле для западных инструментов в формах и концертных жанрах европейского типа;

4) сочинение музыки для ансамблевых групп, сочетающих традиционные и западные инструменты. В 6 параграфах главы рассмотрены и проанализированы различные результаты и примеры исполнительской и композиторской деятельности китайских музыкантов. В *параграфе 1 «Создание учебного и концертного репертуара в процессе академизации национальных струнных»* основное внимание уделено основоположнику и нового подхода к репертуару и создателю ставших классическими произведений для эрху Лю Тяньхуа; во *2 параграфе «Цыганские напевы» П. Сарасате в репертуаре эрху как вариант синтеза национального – западного скрипичного искусства»* на примере известного виртуозного произведения западного скрипичного репертуара показана иная тенденция – освоение китайской скрипкой блестящей скрипичной игры, выработанной в рамках иной культуры. Произведение стало образцом гармоничного слияния искусства эрху с виртуозной техникой и темпераментом западной скрипки. Опус Сарасате стал своеобразным показателем уровня исполнительства на эрху: от музыканта требуется не только освоение всех пассажей, но и максимально адекватное владение техникой быстрого смычка. Подобные заимствования западных произведений оказали заметное влияние на исполнительство на эрху, этот процесс продолжает активно развиваться и сегодня.

Неизбежный вопрос, который может возникнуть у европейского музыканта, заключается в целесообразности и эстетической ценности подобных культурных транскрипций. Остаются ли они акциями «для внутреннего пользования» или же способны обогатить наследие скрипичного исполнительства? Ответ на данный вопрос дает концертная практика музыкантов, в зарубежных гастроях которых европейский репертуар востребован и пользуется постоянным успехом. Китайская скрипка способна открыть в известных музыкальных образах популярных сочинений новые существенные штрихи, дополнить выразительность

музыки тонкими нюансами, заставив слушателя по-новому пережить впечатления от знакомой музыки.

В параграфе 3 «Авторы – апологеты традиционного искусства струнных и их творческая деятельность в XX–XXI столетиях» представлена панорама направлений развития китайского струнного искусства. В первой половине XX столетия преобладают переложения шедевров традиционной музыки для европейских инструментов. Примеры транскрипций известных мелодий для европейских инструментов подтверждают глубинное стремление китайских композиторов воспроизводить национальные звуковые образы средствами европейского инструментария и, таким образом, ввести его в континуум родной культуры. Наряду с переложениями китайского классического наследия для западных инструментальных составов композиторы создают оригинальные произведения для китайских инструментов, поддерживая таким образом развитие национального исполнительства. И вновь в авангарде этого направления оказывается эрху. Активным композитором, писавшим для эрху в начале XX века был, помимо Лю Тяньхуа, Чжоу Шаомей (1885-1938 гг.). К середине XX столетия заметно проявляют себя ученики Лю Тяньхуа. Среди них Лю Бэймао, Цзян Фэнчжи и Чэнь Чжэньдуо. В первой половине XX столетия народное искусство эрху было сосредоточено в фигуре Хуа Яньцзюня (А Бин; 阿炳, ок. 1893-1950 гг.), который был слепым традиционным уличным музыкантом. С основанием Китайской Народной Республики и расширением консерватории традиция исполнительства эрху продолжила развитие. Известными исполнителями в это время являются Лу Сютан (1911-1966 гг.), Чжан Жуй (1920-2010), Сунь Вэньмин (孙文 1928-1962 гг.), Хуан Хайхуай, Лю Минюань (1931-1996 гг.), Тан Лянде (1938-2010 гг.), Чжан Шао и Сун Гошен.

Вслед за эрху в центре внимания композиторов, пишущих для национальных струнных, устойчивое место занимает китайская лютня – пипа. Среди известных современных исполнителей на пипе, которые работают на международном уровне, выступают Мин Сяо-Фен, Чжоу Йи, Цю Ся Хе, Лю Фан, Ченг Ю, Цзе Ма, Ян Цзин, Ян Вэй, Гуань Ядун, Цзян Тин, Тан Лянсин и Луи Пуй-Юэнь. Среди других известных исполнителей на пипе в Китае: Ю Цзя, Ву Юй Ся, Фан Цзиньлун и Чжао Цун.

Известные китайские исполнители на гучжэне XXI века – Сян Сихуа, Ван Чжуншань, Юань Ша, Чан Цзин. Современные произведения для гучжэна были написаны не китайскими композиторами Халимом эль-Дабхом, Кевином Остином, Дэвидом Вайо, Саймоном Стин-Андерсеном и Джоном Форманом.

В параграфе 4 «Концерт для скрипки с оркестром¹ “Любовь бабочек” Чэнь Гана и Хэ Чжаньхао» рассмотрено известное произведение, написанное для западной скрипки, которое стало примером встречного движения к межкультурному взаимодействию в рамках струнного искусства. Сочинение музыки для западных струнных в китайском стиле стало, с одной стороны, трансляцией

¹ Детально жанр скрипичного концерта в китайской музыке представлен в статье А. Петровой «Жанровая панорама скрипичного творчества китайских композиторов после культурной революции» // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10. № 1. – С. 157-167. В рамках диссертации интерес представляет именно первый концерт как пример стремительного преломления заимствованного жанра.

народно-национальных музыкальных традиций Китая, с другой – способствовало сближению художественных и звуковых сфер струнной музыки разных культур.

Эту тенденцию продолжили произведения для ансамбля западного образца; они рассмотрены в *параграфе 5 «Китайский стиль в струнных ансамблях западного образца»*. Ансамблевый состав струнных, к освоению которого устремились китайские музыканты, был конечно же, струнный квартет. Квинт-эссенция насыщенного звучания струнных, какую предоставлял квартет и близкие к нему жанры (квинтет, дуэт или трио), представлялись композиторам и исполнителям богатым полем выражения достоинств национальной культуры. Сяо Юмэй и Ма Сыцун, Чжу Цзяньэр и Ши Юнкан, Хуан Сяочжи, Тань Мицзы, У Цзуцзян, Бао Юанькай – далеко не полный перечень известных композиторских имен свидетельствует о высокой популярности жанра в китайской музыке. Развитие струнных ансамблей западного типа в китайской музыке демонстрирует переосмысление родственных инокультурных инструментов: от их технического и интонационного освоения к включению в родную культуру с последующим обогащением национальными традициями и вхождением – на новом уровне – в музыкальное пространство мира. Но в это пространство китайская струнная музыка выходит с новыми инструментальными составами, в которых на равных участвуют национальные и западные инструменты.

Новые составы представлены в *параграфе 6 «Ансамблевый синтез китайских струнных с инструментами Запада в творчестве современных композиторов»*. Освоив европейские музыкальные формы, технику композиции и основы музыкального языка – гармонии, полифонии, авангардное письмо, с течением времени авторы начинают активно использовать ансамблевое сочетание разнокультурных инструментов.

Инструментальные миксты начинают особенно интенсивно практиковаться композиторами на рубеже XX-XXI столетий. Возникают неожиданные сочетания, такие как квинтеты с пипой «Фея розовых чернил» Ло Юнхуэя (1996) и «Душа» Чжоу Лонга (2012), Вариации для эрху и струнного квартета «Маленькая капуста» (1997), затем для пипы и квартета «Баллард» (1998) Вэн Дэцина. Чэнь И создает «Хуцинь-сюиту» для хуцинь и струнного квартета (1997). Особенно активно экспериментирует с составом квартета Го Вэньцзин: «Второй струнный квартет Ише» (1999) написан для квартета и китайского ударного инструмента; «Третий струнный квартет» – для струнного квартета и бамбуковой флейты в том же году. Перу Ма Шуйлуна принадлежит квинтет «Пипа и струны» (2000), «Санфань» (2001) Бао Юанькай написан для саньсяна и струнного квинтета, у Вэнь Дэцина появляется струнный квартет с флейтой «Сичжу» (2001).

Чжу Цзяньэр к нетрадиционным комбинациям инструментов («Жад» для пипы и струнного квартета) присоединяет двенадцатитоновую композиционную технику (2002), сочетание шэна со струнным квинтетом оживает в произведении Чжао Линя «Жертвенная чаша». Такой же состав у квинтета Ян Цина «Умный» (2006), и совсем неожиданный ансамбль в его же произведении «Четыре сцены холодных лет» (2015), написанном для гучжэна Тяньфу и струнного квартета.

Появление квинтетов «квартет + китайский инструмент (преимущественно струнный)» можно считать прорывом в культурном пространстве. В таких ансамблях достигнут баланс слияния разнокультурных инструментов с выходом в новую эстетику, где «восточное» представлено не как некий дополнительный колорит, но как неотделимое качество музыки, не разлагаемое на отдельные элементы: лад, ритм, интонирование и тд. Европейец будет слышать «восточное» благодаря присутствию яркой тембровоинтонационной краски, которую вносит сам инструмент, но его звучание никогда не диссонирует академическому строю европейских струнных, он то сливается с ним, то обозначает свой неповторимый тембр. Лексика музыки, озвучиваемая ансамблем разнокультурных струнных, универсальна и остро современна. Для китайских слушателей музыка подобных микстовых составов – высокое академическое искусство, имеющее родные корни.

Межкультурные по составу оркестровки становятся основой китайской инструментальной музыки в конце XX-го и окончательно утверждаются в XXI столетии. Ведущая роль в слиянии разных групп принадлежит струнным, именно в этой группе найден максимальный баланс звучания оркестра нового поколения, который китайские музыканты представляют сегодня на мировой площадке. По составу это академический оркестр с подвижным включением в него китайских инструментов, где струнная группа может быть усилена за счет добавления китайских скрипок по всему диапазону струнных.

Техника «своих» инструментов, прошедшая испытание западным репертуаром, подготовила почву для совместного музицирования разнокультурных струнных, расширив смысловое и звуковое поле эстетических возможностей новейших – микстовых – ансамблей, в которых западное и восточное оказываются слитыми в едином культурном, семантическом и языковом пространстве.

Микстовые ансамблевые группы, совмещение разных групп в оркестрах расширяют творческое пространство композиторских поисков и решений. Симфоническая музыка с солирующими китайскими скрипками, концерты для струнных соло в сочетании с оркестрами самых разных составов, сочинение музыки в китайском стиле для западных инструментов в формах и концертных жанрах европейского типа представляется нам единым направлением, в котором творчество композиторов для западных струнных и различные сочинения для китайских струнных и самых разных их сочетаний в музыкальном отношении не являются ограниченными друг от друга. В конечном итоге симфоническая музыка, где может солировать эрху под аккомпанемент западной арфы, объединяет все линии творческого поиска в единое культурное поле – современную китайскую концертную музыку. Исполнители, распространяющие современное искусство древних китайских струнных по всему миру, приглашают услышать голос инструментов, способных внести яркую краску в полнозвучие мировой музыкальной культуры.

В Заключении подводятся главные итоги исследования.

Эпоха открытости, породившая интенсивное обновление во всех сферах культурной жизни Китая, отражается и на состоянии музыки для струнных. В XX столетии, прошедшем под знаменем открытия и освоения музыки Запада,

национальные инструменты определяют свое место в диалоге культур, и в последние десятилетия прошедшего века композиторы Китая создают произведения, составившие «золотой фонд» современной музыки. Традиционные струнные заняли важное место в оркестре нового поколения. Это синтезированный оркестр с подвижным составом, в котором объединенное звучание европейских и китайских инструментов создает уникальную палитру красок.

Исследование тембровоакустического баланса такого оркестра и роли каждой группы в общем составе представляется автору отдельным научным контентом, весьма опосредованно соприкасающимся с диссертацией, посвященной развитию струнных инструментов. Однако, следует отметить распространенные неточности, касающиеся состава струнной группы. Так, Янь Цзяньань перечисляет состав инструментов китайского оркестра следующим образом:

«Группа духовых инструментов (бамбуковая флейта дицзи (джуди), гобои гуанзи и сона, губной орган шэн).

Группа ударных инструментов (в основе — большие и малые тарелки дало и сяоло, барабаны гу и другие инструменты: от большого гонга до маленькой трещотки).

Группа струнно-щипковых инструментов (лютня пипа, цитры жуань, люцинь).

Группа струнных смычковых инструментов (гаоху, эрху, чжунху, даху, виолончель, геху или контрабас).

В группу струнных инструментов также входят цимбалы — яньцинью»². Автор не уточняет, в какую именно группу струнных входит яньцинью, и это не случайно, так как яньцинью остается обособленным инструментом, художественные и акустические особенности которого не позволяют присоединить его ни к одной из групп, подобно тому, как фортепиано и арфа в случае их ансамблевого участия в оркестре остаются обособленными инструментами с собственной достаточно автономной функцией.

Современные научные исследования исторического процесса в сфере китайского музыкального искусства открывают большие возможности для всестороннего анализа творческих процессов, которые складывались на протяжении всей мировой истории культуры, в том числе музыкальной. Исследование этих тенденций в современной науке стало актуальным и перспективным. Исторически определена направленность культурной практики, в частности, индивидуальной творческой деятельности китайских композиторов, которая всегда способствовала развитию культурно-художественной среды.

Соответственно эти тенденции положительно влияют и на становление личности композитора и исполнителя, поднимают планку их культурной ответственности и становятся действенной сферой историко-культурного формирующего фактора в условиях становления национальных культур. Образными выразителями человеческой среды являются выдающиеся культурные объекты – шедевры искусства, это в частности старинные китайские струнные музыкальные

² Янь Цзяньань. Оркестр китайских народных инструментов и творчество Сюй Чанцзюня: проблемы дирижёрской интерпретации // Музыка. Искусство, наука, практика. — № 4(28). — 2019. — С. 42–53. (цит. - 43)

инструменты – эрху, пипа, гучжэн, янцинь, классическая скрипка, а также уникальный по своей специфике скрипичный репертуар.

Интеграционные процессы определенным образом повлияли на становление эстетических принципов в сфере китайского музыкального искусства начиная с конца XVI и в течение XVIII века в Европе они обнаружили специфику и наметили пути перспективного развития инструментального исполнительства, что сформировало в частности дальнейшее развитие струнно-смычкового инструментария и инструментального репертуара. В этот исторический период скрипичное искусство становится органической составляющей многих национальных культур, в том числе и китайской.

Постепенно трансформируется «культурный образ» музыкального инструмента, изменяются его социокультурные формы функционирования характеристики, средства выразительности, музыкальный репертуар и принципы коммуникативных взаимодействий со слушателем. Создается выразительный и разноплановый хрестоматийный репертуар.

Начинают формироваться национальные школы производства струнных музыкальных инструментов, мастерских, цехов индивидуального и массового производства музыкальных инструментов. Возникает многоплановость инструментальной инфраструктуры: народное и профессиональное искусство, концертная структура, массовое производство струнных музыкальных инструментов, и тому подобное.

Струнный музыкальный инструмент – это не просто средство создания и передачи в художественной форме эмоций и мыслей, не только орудие в руках человека для воспроизведения звука, но и художественное произведение декоративно-прикладного искусства. В этом направлении еще предстоит разработать основы межпредметных исследований, которые могут раскрыть богатые связи звукового и визуального единства культуры, запечатленные в облике музыкальных инструментов.

Музыкальные струнные инструменты Китая – это памятники эпохи и яркие выразители национальных традиций. Поэтому именно изучение исторических и этнографических разновидностей китайских струнных музыкальных инструментов, а также исследование возможностей их технического совершенствования позволяют нам воссоздавать и пополнять более развернутую картину эпохи, ее эстетические и художественные ценности, которые заложены в музыкальном творчестве китайского народа и в его инструментальном исполнительстве.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации:

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК РФ:

1. Фань Жун. Модернизация китайской скрипки эрху в XX веке / Жун Фань // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2019. – № 51. – С. 155–162 (0,5 п. л.).
2. Фань Жун. Лю Тяньхуа и его вклад в развитие искусства эрху / Жун Фань // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2020. – № 56. – С. 103–109 (0,43 п. л.).
3. Фань Жун. Эстетический образ янцзиня в контексте сближения китайской и западной музыки / Жун Фань // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2021. – № 60. – С. 71–82 (0,68 п. л.).
4. Фань Жун. Модернизация янцзиня и ее влияние на развитие современного цимбального искусства / Жун Фань // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2023. – № 5. – С. 308–315 (0,5 п. л.).

в других научных изданиях:

5. Фань Жун. Ансамбли национальных – западноевропейских струнных в современной китайской музыке / Жун Фань // Музыковедение. – 2022. – № 12. – С. 22–27 (0,37 п. л.).
6. Фань Жун. Традиционные струнные инструменты Китая в свете музыки XX столетия / Жун Фань // Музыкальная культура глазами молодых ученых. – СПб: Астерион, 2019. – Вып. 14. – С. 76–80 (0,3 п. л.).
7. Фань Жун. Музыка для пипы в период династии Тан (618–907) / Жун Фань // Музыкальная культура глазами молодых ученых. – СПб: Астерион, 2020. – Вып. 15. – С. 120–124 (0,3 п. л.).
8. Фань Жун. «Цыганские напевы» Сарасате в рамках вестернизации искусства китайской скрипки эрху / Жун Фань // Музыкальная культура глазами молодых ученых. – СПб: Астерион, 2021. – Вып. 16. – С. 268–274 (0,43 п. л.).