

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

У СЯОЛЭЙ

**ОБЛИК КИТАЙСКОГО МУЗЫКАНТА В ОТКРЫТОМ МИРЕ
XX–XXI СТОЛЕТИЙ**

Специальность: 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение).

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель
кандидат искусствоведения,
доцент

Никитенко Оксана Борисовна

Санкт-Петербург

2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. Профессиональная деятельность музыкантов в контексте истории Китая XX столетия: просветительство, педагогика, творчество, исполнительство, публицистика, наука.....	12
1.1. Традиционная китайская музыка: к вопросу о содержании понятия ...	12
1.2. Носители национальной музыкальной традиции в XX столетии	20
1.3. «Школьные песни» и их создатели. Музыкально-лингвистическое значение акции «Сюэтан Юэгэ» (学堂乐歌)	33
1.4. Китайские музыканты перед лицом «Движения 4 мая»: основоположники методологии, теории и практики новой музыкальной культуры Китая	49
1.5. Взаимодействие КНР – СССР в области музыкальной культуры и его влияние на творчество китайских музыкантов	58
1.6. Личности музыкантов в контексте перспективы от эпохи реформ и открытости (1978) до наших дней	75
ГЛАВА 2. Облик китайского пианиста в современной фортепианной культуре.....	83
2.1. Формирование фигуры исполнителя в музыкальном искусстве нового Китая. Феномен китайских вундеркиндов	83
2.2. Исторические аспекты развития фортепианного исполнительства Китая	93
2.3. Линии межкультурного взаимодействия в исполнительском искусстве Китая XX столетия и их выдающиеся представители	98
2.4. Построение модели исполнительского имиджа: Ланг Ланг и Ли Юньди.....	106
ГЛАВА 3. Китайский композитор XX столетия как новый тип музыканта: жизнь, деятельность, концепция творчества.....	117

3.1. Вокальное искусство и его роль в формировании композиторской деятельности	117
3.2. Песенные жанры как отражение связи с родной культурой: композиторы-песенники	120
3.3. Усвоение, преломление и развитие западных черт: линия инструментальной музыки	130
3.4. Киномузыка как презентация китайской культуры в мир. Творческие стратегии Чжао Цзипина и Тань Дуня	137
3.5. «Классики» рубежа XX–XXI столетий: композиторы-«интроверты» и «экстраверты»	154
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	170
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	175
ПРИЛОЖЕНИЕ: нотные примеры	200

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Перелом, произошедший во всех областях китайской культуры в XX столетии, принято связывать с вестернизацией, с проникновением в Китай отточенных форм западноевропейского искусства. Если говорить о музыке, то процесс освоения китайскими музыкантами классического наследия европейской музыкальной культуры, как отдельных жанров вокальной и инструментальной музыки, так ее языковой лексики и жанровой системы в целом, основательно изучен в китайском и российском музыкознании. Как правило, преломление основ музыкального языка, освоение академического стиля пения или ведущих инструментальных жанров рассматривается в трудах, посвященных творчеству китайских композиторов, или в рамках изучения основных музыкальных жанров в китайском музыкальном искусстве XX столетия. Однако современное состояние китайской музыкальной культуры ставит перед исследователем вопрос иного порядка.

XX столетие знаменательно не только для китайской музыки, но и для всей мировой музыкальной культуры, наследующей западноевропейской традиции. Это эпоха глобальных тенденций, которые проходят под знаменем диалога Востока и Запада. Движение западных паломников на Восток в поисках новых смыслов, экспансия восточных религий в западную цивилизацию, совместные арт-проекты, объединяющие представителей разных стран, – таковы проявления западно-восточного диалога. На фоне подобных явлений китайское музыкальное искусство XX столетия выглядит как единый масштабный прецедент рождения новой музыкальной культуры, сохранившей свою уникальность и самоидентичность, воплотившей китайскую самобытность в новом универсальном музыкальном языке, равно понятном китайцу и представителю западного мира. При этом создание новой культуры, по существу, было «рукотворным» актом, результатом

осознанной деятельности лучших представителей национальной культуры, последовательно и целеустремленно работавших над преломлением западных основ культуры в китайском обществе. Осознанность соприкосновения с западной культурой отличала работу китайских музыкантов на всех этапах, во всех осваиваемых видах музыкальной практики, будь то академический вокальный стиль, инструментальное исполнительство или композиторское творчество. И если многовековой традиции соответствовал свой тип музыканта народного или аристократического сословия, то XX столетие стало временем рождения в Китае музыканта нового типа – композитора, просветителя, исполнителя, педагога¹. Новые для Китая виды деятельности в области музыкального искусства не были формальной пересадкой западной системы образования и творчества и создавались не на пустом месте – они впитывали древние устои и предписания, отражавшиеся и воспроизводимые в многообразной практике китайских музыкантов.

Деятельность китайских музыкантов XX столетия накладывала отпечаток на все виды их творчества. Специфичность их труда, отношения к традиции и достижениям западной культуры, к самому процессу творчества, композиторского или исполнительского, отражается в современной музыке. В творчестве представителей нового для Китая музыкального искусства проступает не только интерпретация западноевропейского наследия, но и трактовка диалога Востока – Запада в музыке. Облик китайского музыканта XX столетия включает в себе синтез качеств, выработанных историей, с новейшими для традиционной культуры музыкальными характеристиками. Осмыслить полноту облика китайских музыкантов – значит, понять их музыку глубже, точнее, в единстве ее новейших и древних свойств. Обобщение характерных черт в структуре личности китайского музыканта XX столетия и их проявление в исполнительском и композиторском

¹ Основополагающими фигурами в контексте исследования являются композиторы и исполнители; в авангарде китайского исполнительского искусства XX столетия выступают пианисты.

творчестве представляется актуальным.

Степень разработанности темы исследования. Целенаправленное изучение деятельности китайских музыкантов в XX столетии в поисках специфических черт, которые характеризовали бы личность китайского музыканта в контексте мировой музыкальной культуры, ее самобытность, опирающуюся на фундамент многовековой традиции, не предпринималось. Вместе с тем, накоплена масштабная научная база, которая позволяет провести подобное исследование. Прежде всего, это диссертации китайских и российских музыковедов, в которых рассматриваются жанры традиционного искусства, их существование в современной культуре и инновационные процессы, возникшие в результате соприкосновения с западным искусством. Назовем имена Дай Юй [12], У Хунюань [58], Хань Ин [61], Лу Сунь [28], Сюй Цзыдун [46], Чжан Личжэнь [68], Лю Цзинь [33]; среди российских исследователей выделим труды Н. А. Лукинского [31], В. Н. Юнусовой [73; 74], Т. Б. Будаевой [9].

Выделим также монографические работы, посвященные творчеству крупных деятелей китайской музыкальной культуры – просветителей, педагогов, композиторов [29; 30; 64; 66; 67]. Дополним эту группу научных работ исследованиями на китайском [81; 100; 107; 119; 127; 129; 134 и др.] и английском языках [170; 178]. Ценные сведения на китайском и английском языках содержатся также в источниках и литературе различных жанров: интервью [78; 132; 121; 172], материалах дискуссий и симпозиумов [125; 139; 155]; интернет-сайтах [169; 170; 171; 180; 182], исследованиях по эстетике [77; 149], китайскому музыкальному образованию и просвещению [104; 114; 116; 126; 144; 157; 165 и др.]. Отметим группу работ на китайском языке по вопросам развития современной китайской музыки [80; 87; 91; 93, 124; 173] и фортепианного творчества, а также о современных китайских пианистах [88; 96; 138; 142; 150; 158].

Наконец, важные сведения содержатся в трудах, посвященных истории,

философии и традиционной культуре Китая – среди них книги, статьи, лекции российских ученых, таких как О. В. Полуэктова [38], И. И. Смирнов [40], В. В. Малявин [35], Н. А. Спешнев [41], У Ген-Ир [48; 49; 50]. Вопросы традиционной культуры также рассматриваются в работах китайских музыковедов Хуан Маюня [133], Шу Дана [162], и канадского ученого П. Ловрика [175].

Перечисленные исследования китайских и российских музыковедов рассматриваются как очевидный вклад в разработку концепции диссертации, хотя стоит отметить, что комплексного исследования облика китайского музыканта как представителя нового для Китая музыкального искусства, стремительно организовавшегося в XX столетии, на данный момент нет.

Объектом настоящего исследования являются китайские композиторы и исполнители как представители нового для Китая музыкального искусства, в единстве их творческих поисков, личностных качеств, деятельностных инициатив.

Предмет исследования: новые черты облика китайского музыканта и их проявление в творчестве сквозь призму диалога Запада – Востока.

Цель диссертации – определить специфику взаимодействия национальных и универсальных черт в структуре личности китайского музыканта, проявляющуюся в композиторском творчестве, исполнительском искусстве и просветительстве в контексте глобальных тенденций мировой музыкальной культуры.

Задачи диссертации:

- выявить характерные черты музыканта – представителя традиционной культуры;
- исследовать содержательный аспект просветительской деятельности китайских музыкантов;
- рассмотреть эволюцию творческих качеств музыкантов в контексте межкультурных взаимодействий;

- на примере творчества китайских пианистов изучить специфические черты модели исполнительского имиджа;
- проанализировать типические черты китайских композиторов XX столетия в единстве их жизни, деятельности, концепции творчества;
- выделить и изучить творческие линии композиторов, проживающих в стране (линия «интроверсии») и за рубежом (линия «экстраверсии»).

Теоретико-методологическая база исследования формировалась на основе концепций российских, китайских и западноевропейских ученых; среди них выделим труды У Ген-Ира [49], Н.И. Конрада [20], Бао Дэшу [77], Ляо Фушу [110]. Концепции диссертации созвучны исследования, посвященные общим и частным вопросам китайской музыкальной культуры – С. А. Айзенштадта [1], С. А. Гудимовой [11], Е. М. Алкон [3]. Особо отметим диссертацию сирийской исполнительницы и исследовательницы М. Алхамви, посвященную традиционному профессиональному пению в Сирии [4], и статью А. В. Костиной «Традиционная культура: к проблеме определения понятия» [21], чьи научные положения и взгляды, касающиеся неевропейских традиционных культур, нашли отражение в некоторых позициях настоящего исследования.

Методы исследования. Диссертация опирается на классические музыковедческие методы, используемые при изучении композиторского творчества; исследование облика китайских пианистов вызвало необходимость применения методов исполнительского анализа. Особое значение имеют биографический, культурологический, музыкально-лингвистический подходы.

Материал исследования: сочинения китайских композиторов; аудиозаписи известных представителей фортепианного исполнительства.

Положения, выносимые на защиту:

- творчество китайских музыкантов XX столетия обнаруживает особые черты, которые позволяют поставить вопрос о специфике облика китайского

музыканта в контексте глобальных тенденций мировой музыкальной культуры;

- китайский музыкант XX столетия – это представитель современного музыкального искусства, который, согласно конфуцианской традиции, проявляет заботу о просвещении своего народа, высоко оценивает богатое наследие национальной культуры, стремится открыть ценности родной культуры миру;

- содержание всех видов творческой деятельности, в том числе, композиторской и исполнительской, наполнено этими стремлениями: музыкальный язык и жанровая система западного искусства становятся «проводниками» национальных художественно-эстетических смыслов;

- фортепианное исполнительство для китайских пианистов представляет особую область погружения в мировую музыкальную культуру и поле создания собственной модели музыканта-исполнителя;

- синтез разнокультурных элементов музыкального языка в сочинениях современных китайских композиторов может быть рассмотрен как феномен музыкально-лингвистического преобразования языков разного происхождения в единое западно-китайское «эсперанто», способствующее трансляции ценностей национальной культуры в мир.

Научная новизна диссертации заключается в том, что в ней впервые:

- исследован обобщённый облик китайского музыканта XX столетия, в синтетической природе которого находит отражение конфуцианское мировоззрение (забота о музыкальном просвещении нации) и активное транслирование ценностей национальной культуры в мир;

- китайские музыканты представлены в единстве многообразных видов их практической деятельности, направленной на создание масштабного фундамента музыкального просвещения народа;

- создание композиторской школы интерпретировано как уникальный прецедент стремительного рождения музыканта нового типа, пришедшего на

смену творческой личности традиционной культуры;

– исполнительское искусство китайских пианистов рассмотрено как оригинальное явление инокультурного прочтения музыкальных текстов классической фортепианной музыки;

– музыка китайских композиторов XX столетия проанализирована сквозь призму преломления национального – интернационального в языке, фактуре, форме сочинений.

Теоретическая значимость исследования заключается в обширном обобщении фактов, касающихся деятельности китайских музыкантов, рассредоточенных в разных жанрах исследовательских работ. Проанализированы произведения современных композиторов, предложены новые методы их исследования с позиций сочетания национальных/интернациональных качеств.

Практическая значимость. Охват материала, осуществленный в диссертации, может содействовать разработке курсов современной музыки. Исследование китайского фортепианного исполнительства принесет пользу обучающимся пианистам.

Достоверность исследования подтверждается тщательным анализом практической деятельности музыкантов первой половины XX столетия, материалов, связанных с творчеством последних представителей традиционной культуры, изучением объективных фактов и свидетельств специфических явлений современного китайского искусства (феномена вундеркиндов, киномузыки, «новой волны» китайского авангарда и др.). Положения диссертации сочетаются со скрупулезным анализом музыки, представленной в виде нотных фрагментов. Кроме того, автор проанализировал варианты исполнительских интерпретаций известных китайских пианистов, представив их творчество как актуальное явление в области китайского фортепианного искусства.

Апробация исследования Диссертация обсуждалась на заседаниях

кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена. Различные аспекты работы были представлены на конференции «Музыкальная культура глазами молодых ученых» РГПУ им. А. И. Герцена в 2022, 2023 гг., кроме того, отдельные части концепции диссертации излагались в четырех научных статьях в журналах, рекомендованных перечнем ВАК при Минобрнауки РФ.

Диссертация соответствует следующим пунктам Паспорта специальности 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение): Общая теория музыкального искусства (п. 15), Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин, теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение, история теоретических учений (п. 16), История и теория музыкальных жанров, музыкального языка (п. 17), Психология музыкального творчества, восприятия, музыкального исполнительства (п. 19).

Структура работы. Диссертация состоит из трех глав, списка литературы, включающего 183 наименования (в том числе: 76 – на русском, 90 – на китайском, 17 – на английском языках), и нотного Приложения.

ГЛАВА 1

Профессиональная деятельность музыкантов в контексте истории Китая XX столетия: просветительство, педагогика, творчество, исполнительство, публицистика, наука

1.1. Традиционная китайская музыка: к вопросу о содержании понятия

Представление о структуре творческой личности китайского музыканта нового типа, которую мы будем рассматривать в контексте исторического процесса, необходимо предварить уточнениями понятий «традиционная китайская музыка» и «традиционный музыкант», которые не идентичны понятиям «этническая музыка» и «народный исполнитель», обычным для российского научного дискурса.

Понятие «традиционная китайская музыка» – достаточно обширное понятие, характеризующее китайскую музыкальную культуру до периода радикальных изменений, связанных с западными преобразованиями в ней. В научном обиходе понятие «традиционная культура» относилось, преимущественно, к древним культурам и/или к культурам народным. Однако, с усилением глобальных тенденций ученые обращаются к пересмотру данного понятия. Подвергая его всестороннему детальному анализу, А. В. Костина в статье «Традиционная культура: к проблеме определения понятия» [21] рассматривает его «в границах различных наук о культуре — культурологии, социологии, философии, этнографии» [Там же]. Подчеркивая тот факт, что «в условиях глобализации и информатизации традиция становится связующим звеном с исторической памятью и помогает сохранить национально-культурную идентичность» [Там же], автор предлагает в центре определения традиционной культуры полагать субъекта исторического действия, а именно, коллективную личность, свойственную

традиционной культуре. По мнению исследователя, «эта культура воспроизводит такого субъекта исторического действия, который как индивид или как личность действует только в качестве выполняющего функции, возложенной на него общиной. Именно поэтому господствующие представления предстают как коллективные, а личность как “коллективная личность”. В архаических бесклассовых обществах эта коллективная личность представляет от имени всего племени, рода; в классовых обществах — рабовладельческом, феодальном — от имени «народа» как «простого народа», то есть от лица сословия, стоящего у основания социальной пирамиды; в современных обществах буржуазного типа — от имени этнических общностей, отдельных субкультур, по ментальности и структурным формам, напоминающим народ. И племенная, архаическая культура, и народная (то есть, простонародная), и современные субкультурные общности, напоминающие квазиэтнические социокультурные образования, воспроизводят один и тот же коллективный тип личности» [21].

Черты, характеризующие традиционную культуру, с очевидностью проступают в императорском Китае, где «конфуцианство играло роль основной религии и принципа организации государства свыше двух тысяч лет в почти неизменном виде» [37, с. 530]. Сконструированные Конфуцием принципы социального гуманизма в течение тысячелетий питали китайскую культуру, моделируя в ней идеал личности, к которому должна была направлять народ заботливая и справедливая власть. Регулятором и проводником идеальных качеств личности в социум становится ритуал. «С момента своего появления в VIII–V веках до нашей эры конфуцианство опиралось на веру в две нравственные ценности: человеколюбие и справедливость. В социальной практике они облекались в форму поведения, безукоризненно оформленного ритуалом. Человеколюбие подразумевает любовь к людям и на эмоциональном, и на практическом уровне. Справедливость — это нечто ощущаемое должным в конкретной ситуации.

Речь идет и о поведении, подчиняющемся внутренним требованиям человека к себе, и о положении дел в обществе, при котором все его члены исполняют свой долг» [42].

Становится очевидным, что понятия «традиционная китайская музыка» и «традиционный музыкант» взаимосвязаны и неотделимы в рамках традиционной культуры. Под «традиционной музыкой» или «традиционным музыкальным искусством» необходимо понимать всю совокупность проявлений музыкальной деятельности народов, населяющих Китай, – от этнических региональных субкультур до аристократического императорского искусства. Сюда относятся народные песни, народное инструментальное искусство, музыка театров балаганного типа, музыкальное оформление театрального искусства, придворная культура во всем многообразии ее жанров. Вместе с тем, понимание сложного наполнения традиционного музыкального искусства, необходимо предполагает внутреннюю рубрикацию, связанную с установлением определенных границ: в самом общем плане – жанрово-стилевых, маркирующих различные регионы, затем социокультурных, которые отделят аристократическую «высокую» культуру от народной, наконец, вслед европейскому жанровому канону можно углубляться внутрь системы согласно направлениям (инструментальная/вокальная, лирическая/эпическая/военная и тд музыка).

Несомненно, с традиционным музыкальным искусством теснейшим образом связан и тип личности музыканта [146, с. 13–18]. В нем запечатлены черты конфуцианского идеала человека: «Высокоморальный цзюнь-цзы, сконструированный философом в качестве модели, эталона для подражания, должен был обладать двумя важнейшими в его представлении достоинствами: гуманностью и чувством долга. Понятие гуманность (жэнь) трактовалось Конфуцием необычайно широко и включало в себя множество качеств: скромность, справедливость, сдержанность, достоинство, бескорыстие, любовь к людям и т. п. Жэнь — это высокий почти

недостижимый идеал, совокупность совершенств, которыми обладали лишь древние; из современников Конфуции, включая и себя, считал гуманным лишь своего рано умершего любимого ученика Янь Хуэя. Однако для настоящего цзюнь-цзы одной гуманности было недостаточно. Он должен был обладать еще одним важным качеством — чувством долга (и), продиктованным внутренней убежденностью в том, что следует поступать именно так, а не иначе. Долг — это моральное обязательство, которое гуманный человек в силу своих добродетелей накладывает на себя сам» [10, с. 23–24].

Ход столетнего исторического развития китайской музыки XX века принято условно разделять на три масштабных периода развития. А именно — развитие музыки до основания Китайской Народной Республики (до 1949 г.), после основания Китайской Народной Республики (1949–1978 гг.), внутри которого иногда выделяют период «культурной революции»² и начавшаяся эпоха реформ и открытости вплоть до современности (начиная с 1978 г.). На каждом историческом этапе основное содержание деятельности китайских музыкантов заключалось в том, что они осваивали и перерабатывали как структурно-формальные, так и музыкально-языковые основы западной музыкальной культуры. Однако, конфуцианское наследие также отчетливо проявлялось во всех их начинаниях, начиная от высокого чувства долга перед страной и родной культурой и заканчивая заботой о музыкальном просвещении населения.

В XX столетии перемены, произошедшие в музыкальной культуре Китая, самым радикальным образом отразились в том, что в западном музыковедении именуется музыкальным языком. Непрерывное проникновение западной культуры, идущее примерно от 1840 года, оказало

² Обычно именно в работах китайских исследователей, пишущих на русском языке, присутствует упоминание об этом периоде как об отдельном негативном отрезке времени. В китайской науке это десятилетие рассматривается внутри указанного общего периода, тем более, что все его недостатки и перегибы были благополучно изжиты.

огромное влияние на китайскую музыку. Чтобы отличить новую музыку, которая постепенно распространялась с Запада на Восток, «в среде китайских просветителей, а затем и в культуре в целом, распространился термин *национальная музыка*, который первоначально использовался специально для обозначения традиционной китайской музыки, оппозиционной по отношению к музыке Западной культуры» [93, с. 113]. В течение XX столетия, на фоне активного перестроения всей системы музыкальных представлений, в том числе языка музыки, теоретики уточняли понятие, отличающее национальную музыкальную культуру от тех изменений, которые пришли с вестернизацией искусства.

Сегодня в Китае традиционную китайскую музыку характеризуют шире, включая в нее историю и современность, наследие и развитие: «Традиционная китайская музыка относится к использованию китайцами методов, присущих их собственной национальности. Музыка, созданная в присущей нации форме и с присущими нации формальными характеристиками. К ним относятся древние произведения, которые были созданы в истории и передавались из поколения в поколение, а также музыкальные произведения, созданные современными китайцами в присущей их собственной нации форме и с присущими этой нации особенностями формы» [162, с. 25]. Книга, в которой коллективом авторов предложено такое толкование понятия, имеет характерное название: «Взгляд на исследовательский путь традиционной китайской музыки начиная с 20-го века с точки зрения “китайского видения”». То есть, так рассматривают традиционную музыку в Китае, акцентируя явление, именуемое с позиций западного слушателя «китайский колорит» или «китайская специфика». В определении нет намека на историзм, и это тоже часть «китайской спецификации»: китайская история – это прежде всего история династий, которая едина в своей сути и не имеет деления на «историю искусств» и ее отдельных видов. Не забудем, что синкретизм китайской культуры, в

противоположность западной специализации искусств с последующим синтезом, сказывается и в историческом видении, и в подходе к явлениям искусства. Однако, нелишне рассмотреть традиционную китайскую музыку с опорой на западные принципы, предполагающие, помимо стилевого подхода, явно обозначенного в приведенном выше определении, применение исторического, социокультурного, жанрового и музыкально-языкового принципов. С этих позиций предложим иной взгляд на традиционную китайскую музыку.

Прежде всего, необходимо провести границу между историческими пластами. В большинстве работ вехой нового времени считается падение империи и установление республиканского правления. Действительно, несмотря на дальнейшие весьма непростые десятилетия, именно отсюда начинаются фундаментальные перемены в культуре, в том числе и в музыке. На первую треть века приходится творчество основоположника современной классической литературы Лу Синя (1881–1936), а в 1902 году, поддержанное Указом правительства о учебных заведениях, начинается массовое музыкальное просвещение населения под видом «Сюэтан юэгэ» – «школьных песен», предназначенных для освоения музыкального языка тональной гармонии. Именно с освоения языка мировой музыкальной культуры начинается становление новой китайской музыки, которая, оставаясь национальной, не теряя своей специфичности, обретает не свойственные старой культуре черты: академический стиль пения, жанровую и инструментальную систему, технологию музыкального языка. Конечно, логичнее сопоставить традиционную и современную музыку как *исторические* пласты, каждому из которых присущи свои отчетливые характеристики. Из коллективного определения, приведенного выше, вытекает сопоставление двух пластов: национальной – и универсальной, западно-ориентированной музыки, хотя трудно представить самое авангардное произведение китайского автора, лишенное национальных черт.

Итак, отнесем определение «традиционная музыка» к древнему наследию, уходящему в глубину веков.

Что касается жанровых, структурных и смысловых характеристик традиционной музыки, сведения о них мы найдем в древних памятниках культуры. Уже в первом сборнике стихов, «Книге стихов» (诗经), можно найти запись и сопоставление народной музыки древних времен. Среди них в общей сложности 305 стихотворений, начиная с ранней династии Западная Чжоу (около 11 века до н.э.) и заканчивая периодом середины весны и осени (550 год до н.э.) за более чем 500 лет. Большинство из них – мелодии, отличающиеся совершенством и изысканностью, которые можно исполнять под аккомпанемент музыкальных инструментов. Жанровые черты угадываются в подзаголовках, таких как «Сладкая песня о привязанности», «Песня радости при встрече», «Песня об истинной любви между матерью и ребенком» и «Песня о дружбе между благородными людьми». Произведения в «Книге стихов» отражают вокальную музыку того времени, которая не только обладает эстетической ценностью и осознается как высокое искусство, но, что более важно, мыслится как способ самосовершенствования и развития характера человека.

Инструментальная музыка также характеризуется в письменных исторических памятниках. Известно, что в период весенних и осенних воюющих царств (770 г. до н.э. – 476 г. до н.э.) появились известные мастера игры на гуцинь. К этому времени относятся выразительные исторические повествования о мастерах-исполнителях и слушателях-ценителях. «Бо Я³ – человек, который хорошо играет на гуцинь а его друг Чжун Цзычжи⁴ умеет это ценить. Когда Бо Я играл на гуцинь, он думал о горах в своем сердце.

³ Бо Я (дата рождения и смерти неизвестны) – старший врач Цзинь в период весенних и осенних войн, был родом из Чу (ныне Цзинчжоу, провинция Хубэй). Он был одновременно мастером игры на гуцинь и композитором, высоко почитаемым в обществе.

⁴ Чжун Цзычжи – уроженец Ханьяна (ныне деревня Цзисянь, район Цайдянь, город Ухань, провинция Хубэй) в штате Чу в период весенних и осенних войн. Музыканты в весенний и осенний периоды воюющих государств.

Чжун Цзычжи сказал: “Музыка, которая звучит, подобна возвышающейся горе Тай передо мной!”. Думая о текущей воде в своем сердце, Чжун Цзычжи снова сказал: “Звук этого цинь подобен бурлящей реке, текущей через мое сердце!”. Независимо от того, что думал Бо Я в глубине души, Чжун Цзычжи мог точно выразить свои мысли через музыку, которую он играл. После смерти Чжун Цзычжи Бо Я поверил, что в мире никогда не найдется никого, кто смог бы понять музыку, которую он играл, так, как Чжун Цзычжи. В результате он сломал свой любимый гуцинь и перестал в него играть. С тех пор люди в этой истории сравнивали “высокие горы и текущую воду” с труднодоступными родственными душами или изысканной музыкой, появились также песни гуцинь о “высоких горах” и “текущей воде”» [133, с. 24].

Традиционная музыка, доминировавшая в Китае до XX столетия, представлена не только высоким искусством песенной культуры, но и народными песнями, музыкой в рамках театральной драмы; она является элементом декламации; существует также литературная музыка цинь, храмовая музыка и другие – местные – разновидности музыкального искусства, передававшиеся на протяжении тысячелетий. За 5000-летнюю историю цивилизации китайская нация создала и сохранила масштабное наследие превосходной музыки с глубокими подтекстами и разнообразным музыкальным воплощением.

Исследуя деятельность китайских музыкантов XX столетия, следует учитывать, что преобразование родной культуры было осознанным актом, наполненным глубоким содержанием и столь же глубокой мотивацией. Весьма важно и то, что параллельно музыкантам новой формации в Китае первой половины XX столетия еще во всей полноте действуют представители старого образа культуры. Анализ их деятельности представляется важным для составления портрета китайского музыканта.

1.2. Носители национальной музыкальной традиции в XX столетии⁵

Как известно, способы сохранения и передачи музыкального наследия в рамках традиционной культуры не предполагали столь тщательной фиксации и воспроизведения произведений, какие были разработаны в европейской музыкальной культуре. Поэтому представление о музыканте – представителе традиционной культуры необходимо воссоздать и сохранить на примере последних музыкантов уходящего пласта. По сей день в Китае хорошо помнят старых художников, которые, благодаря вниманию к ним специалистов, запечатлены в современной истории.

А Бин (1893–1950)

Среди них выдающийся музыкант А Бин и его репрезентативная работа «Эркюань Иньюэ» (二泉映月). А Бин прославился не только искусством игры на эрху; он представлял собой традиционную культуру во всей полноте. За свою жизнь он исполнял более 270 песен народной музыки, но только 6 из них сохранились сегодня как ценные исторические материалы, пополнившие национальное культурное наследие.

А Бин (настоящее имя Хуа Яньцзюнь) родился в зале Лейцзун, город Уси, провинция Цзянсу 17 августа 1893 года [100, с. 38–42]. Его отец, Хуа Цинхэ, был просвещенным любителем инструментальной музыки и владел различными музыкальными инструментами, его любимым инструментом была пипа. Он женился в возрасте 43 лет, сын стал поздним ребенком. Хуа Цинхэ был даосом, его жена скончалась, когда Яньцзюню было 4 года, но как исповеднику дао ему не разрешалось вновь жениться, и маленький сын последовал примеру своего отца в даосизме в качестве ученика.

Хуа Яньцзюнь с детства проявлял незаурядный талант к музыке. Чтобы лучше овладеть различными музыкальными инструментами, в подростковом возрасте он преодолевал невообразимые трудности. Холодной зимой он играл

⁵ В параграфе использован материал авторской статьи «Народный музыкант А Бин как носитель китайской традиционной музыкальной культуры» [54].

с камнями, имитируя звучание барабанов. Когда он учился играть на флейте, он навешивал на флейту камни, чтобы тренировать силу своих запястий. Строгое обучение его отца и собственный упорный труд заставили юного музыканта освоить различные музыкальные инструменты в возрасте 13 лет.

Когда Яньцзюню исполнилось 21 год, его отец умер от болезни. Боль от потери близкого человека привела его к упадку сил, и он страдал от глазных заболеваний. В конце концов, в возрасте 26 он слепнет на один глаз, а в 35 на другой. Ослепнув, он покидает даосский храм и начинает страннический путь художника, который продолжается до самой его кончины в возрасте 57 лет. Странничество А Бина – это духовный путь, сопряженный со служением искусству музыки. Его нищету и бродяжничество можно сравнить с отшельничеством ранних христианских монахов, уединявшихся в бедных кельях для молитвы и постижения законов мира. Служение музыке, которая, согласно традиции, воздействует на ум и сердце людей, не осталось без всенародного внимания. Слушать А Бина стекались массы людей, а летом 1950 года, незадолго до кончины подвижника, Ян Инъю⁶ и Цао Аньхэ⁷ ездили в Уси, чтобы записать и сохранить искусство А Бина. К этому времени музыкант, переживший множество превратностей судьбы, был тяжело болен и больше не играл на цинь. После уговоров г-на Яна Инъю и г-на Цао Аньхэ музыкант сосредоточился и исполнил для записи общей сложности 6 произведений, а именно 3 композиции для эрху, и 3 для пипы. А Бин был не очень доволен своим выступлением; он приступает к неистовым занятиям на цинь для возвращения прежнего уровня исполнения. Были планы осуществить в скором времени (зимой 1950 или летом 1951 года) повторную

⁶ Ян Инъю (1899–1984) – музыкальный педагог и основатель китайской этномузыкологии. Автор углубленных исследований даосской музыки Уси, даосской музыки горы Цинчэн, китайской христианской духовной музыки, музыки Пекинского храма Чжихуа, Сианьской барабанной музыки, музыки горного храма Утай, религиозной музыки Хунани.

⁷ Цао Аньхэ (1905–2004) – этномузыколог из Уси, провинция Цзянсу, научный сотрудник (сотрудница) Пекинской исследовательской ассоциации Гучинь.

запись. Но 4 декабря 1950 года А Бин покидает этот мир в возрасте 57 лет. Шесть работ, записанных в исполнении народного мастера, являются единственными аудиоматериалами, ставшими живым свидетельством традиционного искусства. Если мелодии песен, бытовавших в аристократическом слое традиции, могли быть записаны при помощи древней нотации, то игра на инструменте, в отличие от мелодий, оставалась достоянием мастеров и наследовалась исключительно в рамках педагогической системы «учитель – ученик», свойственной культуре Востока. Записанные китайскими специалистами версии исполнения А Бина стали уникальными свидетельствами инструментального искусства традиционной культуры. Особенности этого искусства проступают на примере знаменитой народной композиции «Эркюань Иньюэ», существовавшей в виде характерной темы, предназначенной для импровизации.

Записать «Эркюань Иньюэ» в исполнении последнего традиционного мастера-инструменталиста, на этом примере выяснить все обстоятельства существования композиции в традиции – такова была цель музыкантов-этнографов Яна Инъю и Цао Аньхэ. Как выяснилось, А Бин часто совершал паломничество к знаменитому источнику Эркуан в местности Хуэйшан. У источника, где собирались массы людей, А Бин играл для народа. Из рассказа музыканта о создании композиции следует, что это замысел и его претворение в совершенное произведение возникали как импровизация на краю Эркуана. После того, как А Бин ослеп на оба глаза, он редко посещал Эркуан из-за своей ограниченной подвижности. Однако, он все же добрался до Эркуана. К тому времени перемены в обществе привели к изменению многих традиционных ценностей. Местность у источника была пуста; по словам музыканта, «под журчание давно заброшенной людьми родниковой воды тысячи мыслей хлынули в мое сердце» [164, с. 31–33]. Преисполненный патриотизма, А Бин думал о стране, о событиях, потрясающих ее, и

превращал эмоции, наполнявшие его сердце, в трагическую музыку, повествующую о беспомощности судьбы перед грядущими катастрофами.

Композиция «Эркюань Иньюэ» в истории китайской традиционной музыки известна как образцовое и авторитетное произведение, выдержавшее испытание временем, о его художественной ценности написано немало работ [131, с. 69–71]. Богатый жизненный опыт и любовь к народной музыке, запечатленные в произведении, заложили прочную основу для воспроизведения этого шедевра, передаваемого из поколения в поколение. Его музыка наполнена глубокой печалью, лишенной сиюминутных эмоций.

В исполнении А Бина композиция наполняется множеством оттенков, передавая чувства огорчения, праведного гнева и горестного настроения. А Бин, имеющий глубокие познания в народном оперном искусстве, умело использует выразительные приемы традиционной китайской эстетики [148, с. 135–144]. Мастер наполняет эти элементы индивидуальным прочтением, включая их формы в процесс импровизации. Сохранившаяся аудиозапись, осуществленная этнографами, несмотря на все ее акустическое несовершенство, запечатлела уникальные качества искусства музыканта. По мнению Яна Инью, в его игре была ощутима мощная сила вовлечения в переживание музыки как действия, и эти качества не зафиксирует нотная запись [163, с. 33–35]. Патетическую декламацию сменяют интонации плача, непрерывное течение лирической мелодии проливается потоком драматических высказываний. Исполнительское мастерство А Бина оказывается производным от глубоких чувств, которыми наполняет мастер свою импровизацию.

А Бин олицетворял собой облик духовного подвижника, стремившегося своим искусством этически воздействовать на души своих соотечественников при помощи музыки. Наступившие перемены в китайском обществе, направленные на освоение достижений западной культуры, казалось бы, вытеснили старый мир традиции на второй план. Новые школы, развитие

композиторского творчества, постижение вокального искусства бельканто и овладение игрой на европейских инструментах, прежде всего, фортепиано – все это происходит без оглядки на скрепы традиции. Но к концу XX столетия интерес к наследию традиционной китайской музыки стремительно возрастает. Приходит осознание факта, что «традиционная музыка является важной частью нематериального культурного наследия нашей страны. Это кристаллизация эстетической ориентации, мыслей и эмоций народа, поэтому она обнаруживает уникальную жизнеспособность» [132, с. 12–15]. Изучение этого пласта национального наследия является не только обязанностью китайских музыковедов, но и общей миссией деятелей искусства в области мировой музыкальной культуры.

Пекинская опера и носители ее искусства: Мэй Ланьфан

Пекинская опера известна как «квинтэссенция» Китая и образец традиционной китайской культуры. Развитие пекинской оперы неотделимо от облика ее артистов, поразивших западную публику неожиданными чертами. Наиболее представительным из них является Мэй Ланьфан⁸, которому принадлежит первенство в акции открытия жанра пекинской оперы для западного мира, вызвавшего явление «пекинской оперной лихорадки». За более чем 50-летнюю сценическую деятельность Мэй Ланьфан развил и усовершенствовал певческое и исполнительское искусство пекинской оперы даньцзяо⁹, сформировав художественный жанр с уникальным стилем, известный в мире как «Школа Мэй» [92, с. 23].

⁸ Мэй Ланьфан (22 октября 1894 — 8 августа 1961), сценические псевдонимы – Лань, Хеминг, персонаж Ваньхуа, Ланьфан, родился в Пекине в 20-м году правления Гуансюя в династии Цин (1894). Родиной его предков является Тайчжоу, провинция Цзянсу. Китайский актер Пекинской оперы, член Академии Цзинсин [177].

⁹ Даньцзяо относится к женскому образу в опере, который можно разделить на такие категории, как Цзин И, Хуадань, Дао Ма Дань, Удань, Лао Дань и «рубашка в цветочек» (花衬衫).

В первые годы Мэй Ланьфан заручился поддержкой многих поклонников оперы в Китае, сыграв роль Цин И¹⁰ в Пекинской опере. Представляя замечательные сценические постановки для зрителей из разных слоев общества, он естественным образом расширил свое понимание пекинской оперы и в то же время соприкоснулся с куницей, оперой, зародившейся во времена династии Мин. Благородство и красота куницей привлекли Мэй Ланьфана, и он начинает использовать элементы этого жанра в новой драме. После всевозможных исследований и экспериментов его фигура, движения и певческий голос продемонстрировали свежий и неповторимый стиль. Его художественный стиль приобрел много благородных качеств, рожденных от куницей. В целом, художественный стиль Мэй Ланьфана – это одновременно классическая элегантность, красота и новизна, с обоими интересами. Это его творческая жизнь [183, с. 6–7].

Начиная с постановки новой пьесы «Злой морской болван» в 1914 году и заканчивая постановкой «Му Гуйин командует» по мотивам оперы «Ю» в 1959 году, Мэй Ланьфан работал над новой постановкой и адаптацией репертуара на протяжении более 40 лет.

В целом, новаторство Мэй Ланьфана в репертуаре можно разделить на две категории: одна – это новые постановки, а другая – адаптация старых пьес. Подобно тому, как композиторское творчество развивалось по двум основным траекториям – новое сочинительство и адаптация (обработка, обновление, аранжировка) народного или традиционного материала, актер Мэй Ланьфан, находившийся целиком в рамках позднего для Китая жанра пекинской оперы, преобразует традиционное русло древней театральной культуры, внедряя в нее собственное творчество драматурга и режиссера и

¹⁰ Цинь И – имя героини китайской оперы, которую играл Мэй Ланьфан. Образ Цинь И – олицетворение достоинства, серьезности и порядочности, в разных сагах героини с этим именем – хорошие жены и матери, исполненные чистоты и целомудрия [176].

обновленные обработки старых постановок. У Мэй Ланьфана в общей сложности 20 новых драм, кроме того, есть 8 адаптаций.

В этих работах Мэй Ланьфан придает больше значения эстетическому творчеству и стремится дать зрителям возможность наслаждаться искусством, но не для искусства, а для общества и жизни. Он уделяет большое внимание инновациям в идеологическом содержании репертуара, активно реагирует на дух времени и всегда стремится соответствовать современным запросам родной культуры.

Драмы Мэй Ланьфана, такие как «Ненависть не на жизнь, а на смерть», «Мулан вступает в армию» и «Му Гуйин командует», перекликаются с актуальной действительностью, с общим настроем передовых слоев общества, направленным против империализма, и пропагандируют патриотизм; такие драмы, как «Дэн Сягу» и «Девственница, убивающая змею», разоблачают темную коррупцию феодального общества и демонстрируют главную тенденцию того времени – демократический, либеральный и научный дух просвещенческого направления мысли, которое впитало отличительные черты эпохи и сыграло социальную функцию пробуждения мира от застоя [176].

Некоторые критики считают, что на исполнительское искусство Мэй Ланьфана оказала глубокое влияние современная демократическая мысль: «Мэй Ланьфан – художник-новатор. Его искусство воплощает дух постоянных инноваций; эти инновации являются продуктом демократической революции и обладают характерными чертами этой эпохи. В художественном творчестве Мэй Ланьфана идеологическое влияние демократии часто отражается в неожиданных и утонченных поворотах».

Помимо репертуара, Мэй Ланьфан также активно внедряет новшества в постановку, костюмы и грим. Исполнительская техника Пекинской оперы включает в себя четыре вида: пение, актерское мастерство, декламация и боевые искусства. В традиционном оперном каноне эти четыре вида

действий были разделены: их изучали отдельно в школе пекинской оперы, в актерской игре эти компоненты были также отграничены. В поколении Мэй Ланьфана некоторые талантливые художники постепенно начали сочетать эти четыре качества. Мэй Ланьфан обновил эти четыре качества сценического мастерства оперного артиста наилучшим образом. Поскольку Мэй прошел основательную подготовку в области пения, сценического движения, декламации и боевых искусств, он во всем достиг совершенства.

Пластика образов, создаваемых Мэй Ланьфаном, опирается на художественную традицию театрального движения. Она наполнена яркой динамикой утонченного ритма, движения артиста художественно совершенны. Изысканные и элегантные движения основаны на искусстве кунфу. Новаторство Мэй Ланьфана заключается в преобразовании изящной акробатики кунфу в систему фигур оперы. Такого рода инновации, основанные на глубоких традициях, ценны и успешны.

Знаменитый «Тяньну Саньхуа» – лучший пример специфики слияния этих двух характеристик. Эта пьеса относится к жанру оперы Куньцзюй, но в постановке сценарист добавил танец в соответствии со сценой, в котором актеры должны были сочетать выразительность своих движений с пением. В этой пьесе особенно рельефно проявилось стремление Мэй Ланьфана к синтезу старых традиций и новаторства. Небесная девушка, которую играет Мэй Ланьфан, одетая в развевающееся на ветру платье, ведет за собой прекрасную служанку, держащую в руке яркую цветочную корзину; персонажи появляются на сцене, полной изысканных декораций. Пение сочетается с выразительным танцем, в котором актеры разбрасывают из рукавов платьев лепестки роз.

Мэй Ланьфан возглавлял труппу, выступавшую в Японии в 1919, 1924 и 1956 годах. Первые два раза Мэй Ланьфан был приглашен Окурой Кихачиро, менеджером Императорского театра Японии; В третий раз он должен был получить приглашения от японских СМИ, журналистов и других групп [147,

с. 13–14]. Визит Мэй Ланьфана в Японию является важной практикой в построении им системы исполнительского искусства. Это также первый случай, когда «Школа Мэй» выезжает за границу и получает признание. По словам Мэй Ланьфана, это его «первый шанс распространить классическое китайское искусство в зарубежных странах» [118, с. 8–13]. Большой успех визита в Японию придал Мэй Ланьфану смелости продолжать продвигать китайскую оперу и исполнительское искусство в зарубежных странах, особенно в Европе и Соединенных Штатах. Последующие визиты в Соединенные Штаты и Советский Союз были основаны на большом успехе двух визитов в Японию в 1919 и 1924 годах.

Репертуар включал пекинскую оперу и куньцзюй. Есть традиционные пьесы, такие как «Павильон императорского монумента», «Радужный перевал» и «Странная двойная встреча», а также новые пьесы Мэй Ланьфана, такие как «Дайюй закопал цветы» и «Тианну разбросал цветы». Среди них наиболее часто исполняемые пьесы «Тяньну Саньхуа» и «Павильон Юбэй».

В октябре 1924 года Мэй Ланьфан вновь организовал гастрольный тур труппы. Артисты представили 25 спектаклей в Японии. В это время сформировалась разновидность китайской оперы, которую наименовали «Жанр Мэй»¹¹ – там были как традиционные, так и новые пьесы, и доля новых пьес была очень высока. Здесь совмещены черты пекинской оперы, куньцзюй; здесь используются амплуа Цин И и Хуадань¹², а также Дао Ма Дан¹³. Императорская японская кинокомпания обратилась к Мэй Ланьфану с просьбой снять фильм-оперу, а Японская компания по производству звуковых аккумуляторов записала для артиста пластинку [167, с. 5–7].

¹¹ Разновидность пекинской оперы, основанная Мэй Ланьфаном. Новаторский вид оперы, созданный Мэй Ланьфаном, стал одним из четырех главных жанров пекинской оперы.

¹² Амплуа Хуадань – это молодая женщина или женщина средних лет с живым или развратным характером.

¹³ Амплуа героини, женщины, обладающей высокими навыками боевых искусств, как правило, она имеет звание маршала или генерала.

В мае 1956 года Мэй Ланьфан со своим театром в третий раз выступает в Японии. Труппа под руководством Мэй Ланьфана выступала в Пекинской опере и Куньцзюй в Токио, Осаке, Кобе, Киото, Фукуоке, Нагое, Хатимане и других городах. Их тепло встречали, куда бы они ни приехали, и каждое выступление имело большой успех. Восторженные отзывы сопровождали спектакли в средствах массовой информации [105, с. 96–100].

В этот период, чтобы улучшить имидж Китая за рубежом, труппа Мэй Ланьфана отправилась в путешествие «культурной дипломатии» в Соединенные Штаты в феврале 1930 года. Поездка труппы в Соединенные Штаты длилась полгода. После Нью-Йорка они посетили один за другим такие крупные города, как Сиэтл, Чикаго, Вашингтон, Сан-Франциско, Лос-Анджелес, Сан-Диего и Гонолулу, выступая в общей сложности 72 дня. «Нью-Йорк таймс», «Геральд Трибюн» и другие известные американские газеты отслеживали выступление Мэй Ланьфана и различные общественные мероприятия, в которых он участвовал, вызвав «сливовую драматическую лихорадку» [164, с. 22–25]. В статье Сунь Япенга «Исследование стратегий межкультурной коммуникации в выступлениях Мэй Ланьфана в Японии и Соединенных Штатах» стратегии, сформулированные Мэй Ланьфаном во время его визита в Соединенные Штаты, обобщены с учетом трех аспектов: выбора репертуара, метода исполнения и места проведения. В прессе писали: «Спектакль воплотил концепцию межкультурной коммуникации: красота и общность, гармония и различия, следование римлянам, и в то же время наилучшее распространил китайскую культуру» [179, с. 10–11].

Пекинская опера изначально была воспринята американцами как экзотичное и непонятное явление. Восхищение искусством Мэй Ланьфана американской аудиторией отчасти проистекает из любопытства жителей Запада к экзотике Востока. Артур Рул, корреспондент New York Herald, сказал: «Любая авторитетная оценка навыков мистера Мэя выходит за рамки возможностей нашей аудитории. Можно сказать, что он очень интересен, и

все, что он делает, источает странную экзотику, которая заставляет людей ощущать это очарование всю ночь напролет» [179, с. 10–11].

Постепенно, по мере того как американцы ценят эти произведения, они начинают понимать радикальность различий между жанром китайской драмы и западной оперы. Наступает осмысление особенностей пекинской оперы, которая представляет собой строгое и точное искусство. «Этот вид точной и строгой традиционной драмы отличается от реалистической драмы, к которой мы привыкли. На этой сцене этот представительный азиат является одновременно и главным интерпретатором, и украшением сцены» [168, с. 22]. Американская публика была поражена тем, что Мэй Ланьфан строго следовал правилам Пекинской оперы, понимая, что фигура Мэй Ланьфана является олицетворением классического китайского искусства. Роберт Литтелл из «Нью-Йорк Уорлд» восхищался: «Каждый выразительный жест Мэй Ланьфана подобен древней китайской живописи, с сильной выразительностью. Стройный и изысканный, даже если смотреть только на костюмы и позы, он очень красив, полон несравненно изысканного достоинства и спокойствия» [118, с. 12–13].

Подобную аналогию проводит и Гилберт Свон, который прокомментировал это в «Звездный вестник Гонолулу»: «Хотя искусство мистера Мэй следует древней классической модели, этот вид танцевальной драмы, похожий на танец, достиг совершенства, и все больше эстетиков ассоциируют его с классической скульптурой древних. Визит Мэй Ланьфана, несомненно, является экзотическим туром. Метафора, с помощью которой американцы ассоциируют Мэй Ланьфана с древними китайскими артефактами, на самом деле заключается в том, чтобы рассматривать его искусство как своего рода коллекцию в китайском стиле и включить ее в свои романтические и чистые фантазии о Китае» [181, с. 7].

Американской публике понравилось традиционное женское выступление Мэй Ланьфана на сцене; вне сцены его элегантный мужской облик также

производил впечатление [145, с. 2–5]. 22 марта 1930 года был последний день пребывания артиста в Нью-Йорке. В вечер перед выступлением он устроил ужин в отеле «Амбассадор», чтобы поблагодарить многих важных персон, которые спонсировали его поездку. Журналист Эдвард К. Картер (Edward C. Carter) в статье в «Pacific Affairs» подчеркнул запоминающиеся необычные черты поведения артиста: «Вежливый и обходительный мистер Мэй медленно обошел длинный стол, серьезно посмотрел на незнакомые лица и протянул свою мягкую и гибкую руку, чтобы пожать всем руки. Он никого не пропускал и приветствовал всех благородно и торжественно... Он такой серьезный и сосредоточенный, и то, что он делает, никогда не заставит людей почувствовать, что это просто форма досуга. Трудно представить себе какого-либо западного актера, который потрудился бы это сделать» [115, с. 2–3].

Из оценки американской публики того времени видно, что Мэй Ланьфан создавал на сцене образ красивой и обаятельной китайской женщины, придерживающейся традиций. Этот образ удовлетворяет ориенталистским представлениям американской аудитории о Китае, поэтому американцам легче его принять. В глазах зрителей Мэй Ланьфан – представительный современный китайский джентльмен, каким он завоевал сердца американцев. Такого рода образ за кадром также в определенной степени повлиял на стереотипы и западнцентристские представления, которые сформировались у американцев о Китае с новейших времен, и выполнил миссию такого поведения по исправлению названия страны. Для китайской общественности турне Мэй Ланьфана по Соединенным Штатам является успешным примером «рассказа хорошей китайской истории», демонстрирующего осуществимость и неизбежность китайской культуры в международном распространении позитивного национального имиджа. Артист демонстрировал лучшие качества облика китайского художника, представителя аристократической культуры. Мэй Ланьфан являл собой самодостаточную личность, для которой национальное искусство исполнено совершенства. Предъявить это

совершенство иноземной публике, раскрыть его масштаб, не приспособивая его к чужим эстетическим канонам, – таким просматривается путь артиста. Одновременно в фигуре Мэй Ланьфана видится олицетворение достоинств художника как представителя традиционной китайской культуры: его сосредоточенность на внутренних свойствах своего искусства, уверенность в том, что подлинное искусство не нуждается в дополнительных усилиях для «пересказа» его иноземному зрителю. Кроме того, в описанных примерах поведения артиста просматривается осознанное выстраивание внешнего облика, который в ситуации межкультурных коммуникаций становится маркером традиционных культурных ценностей.

Однако, в новой китайской культуре возникает иной путь и иное стремление: впитать достижения западной культуры для создания универсального искусства, в равной степени близкого представителям разных культур. Эта далекая перспектива возможна лишь при активном вовлечении собственного населения в процесс познания западной культуры. Такое отсутствие установки на «элитарность» искусства не идентично возникшей в XX столетии западной дилемме элитарного/массового и не мыслится как часть оппозиции; напротив, за вовлечением народа в новую для него музыку просматривается мудрость китайских просветителей, понимающих, что освоение западной культуры не может быть «лабораторным опытом» избранных, пусть даже самых лучших представителей. Только всеобщее изменение музыкального сознания, а значит, опора на всенародность и демократичность приведет к подлинному пониманию, а следовательно, и освоению западной музыки. Этот путь становится вектором музыкального просвещения народа, которое началось с эпохой внедрения «школьных песен».

1.3. «Школьные песни» и их создатели. Музыкально-лингвистическое значение акции «Сюэтан Юэгэ» (学堂乐歌)¹⁴

В истории новой китайской культуры песни и музыка в школьных учебных заведениях первых десятилетий XX века рассматривается как начало и исток современной китайской музыки [120, с. 6–7], которая подверглась влиянию Запада. Исторический период «школьных песен» возник в результате политических реформ Цинского правительства в конце XIX и начале XX веков. В результате реформ был создан новый тип школы, имитирующий европейскую и американскую систему образования и использующий классы как единицы для коллективного обучения, который постепенно заменил традиционное китайское частное школьное образование. Большинство школ нового стиля в Китае постепенно открыли так называемые «песенные классы» [24, с. 225–231], так как это было хорошим инструментом политической пропаганды. Одновременно, после 1902 года возник активный интерес у масс к европейскому музицированию [109, с. 19–20]. «Сюэтан юэгэ» стало названием курса нового образования в Китае, которого не было в феодальных частных школах более двух тысяч лет.

Этап «школьных песен» знаменует собой развитие новой демократической культуры Китая в области музыки и закладывает основу для популяризации музыкальных знаний и развития профессионального музыкального образования. В результате было издано большое количество книг по пению.

Однако, ценность этих на первых порах весьма безыскусных опусов осознана не в полной мере. Чтобы осмыслить значение «школьных песен», необходимо обратиться к культурному контексту явления.

Процесс внедрения европейских традиций на почву китайской культуры начался с появлением музыкантов, освоивших западные учения исполнения

¹⁴ В параграфе использован материал авторской статьи «О музыкально-лингвистическом значении китайских “школьных песен”» [56].

музыки, и вернувшихся на родину с целью передачи знаний. На данном этапе произошло «столкновение» далеких культур, и последующая за этим постепенная интеграция. Китайский музыкант начал владеть не только музыкальным языком собственной традиции, но и европейским. Это потребовало адаптации западной теории музыки на китайскую почву: появляются первые сборники по сольфеджио и гармонии, основанные на европейской теории [140, с. 63–70]. С этого момента освоение новой для китайской культуры музыкально-языковой системы носит систематический характер.

«Школьные песни» или, если искать более точный смысловой перевод для русскоязычного читателя, «школа песен» знаменует собой развитие новой демократической культуры Китая в области музыки, которая не только глубоко повлияла на студенческую молодежь того времени в плане идеологического просвещения, но и заложила основу для популяризации музыкальных знаний и развития профессионального музыкального образования. Изданный цинским правительством 13 января 1904 года «Устав императорской школы Цзоудин» повлек за собой проведение довольно детальных образовательных реформ, тем самым разрушив устаревшие тысячелетние формы обучения. В результате одна за другой были изданы различные книги по пению в Китае и Японии. Многие школы нового стиля в Китае постепенно открыли «классы Юэ Гэ». Кроме того, после 1902 года люди продолжали добровольно изучать музыку в Японии и Европе или дополнительно заниматься ею [109, с. 19–20].

После образования Китайской Республики в 1912 году правительство четко утвердило обязательность курса «Юэ Гэ» в начальных и средних школах, и предложило ввести «эстетическое воспитание» для младших школьников. С тех пор школьное пение постепенно стало новым течением в общественной и культурной жизни того времени. Новые песни в школьном

классе под собирательным названием «сюэтан юэ гэ» вошли в историю музыкальной культуры Китая.

«Школьные песни» имели двойную функцию. Основное назначение можно назвать музыкально-лингвистическим: на основе музыкальных элементов школьных песен, методически выстроенных в порядке возрастания структурных сложностей, эти опусы способствовали освоению нового для китайского населения музыкального языка. Вторая функциональная направленность – содержательная: если бы песни оставались скучными музыкально и бессодержательными, они бы не были качественно усвоены учащимися. Создатели этих песен хорошо понимали, что музыка воспринимается и познается эмоционально, а не только как ряд формальных элементов [160, с. 3–4.]. Песни получили свои отличительные музыкально-смысловые черты. Основное содержание школьных песен можно свести к следующим аспектам:

1. Патриотический строй чувств, который активизирует национальное самосознание китайского народа. Таковы песни «Китаец» (автор Ши Гэн), «Желтая река» (автор Ян Ду и Шэнь Сингун), «Река Янцзы» (под редакцией¹⁵ Ван Иньцая), «Песня о Родине» (автор Ли Шутун) и другие.

2. Песни, в которых воплощался боевой дух страны: «Гимнастика – военные упражнения» (под редакцией Шэнь Сингуна), «Армейская песня» (под редакцией Хуан Гунду), «Морской бой» (под редакцией Цзэн Чжиминя), «Сухопутная война», «Марш» и др.

3. Активно поддерживалось свержение имперской системы и приветствие создания нового демократического и республиканского правительства. Например: «Революционная армия» (под редакцией Шэнь Сингуна), «Мемориал Гуанфу» (под редакцией Хуа Ханчэня), «Прекрасный Китай» (автор сценария Шэнь Сингун, композитор Чжу Юньван) и так далее.

¹⁵ Здесь и далее «под редакцией» обозначает приспособление к тексту заимствованной мелодии.

4) Призыв к женскому освобождению, гендерному равенству, которое утверждалось антифеодальным движением. Среди них самые представительные: «Поощряйте права женщин» (под редакцией Цю Цзинь), «Женская гимнастика» (под редакцией Шэнь Сингуна), «Женщины идут в армию» (под редакцией Е Чжунлэн), «Женская революционная армия» (под редакцией Хуа Ханчэня) и другие.

5) Пропаганда изучения новых культур и продвижение демократической идеи «изменения традиций и обычаев». Репрезентативными песнями являются: «Земля», «Спартакиада», «Экспозиция», «Телеграф», «Цивилизованный брак» и другие.

6) Сочетание школьной жизни с идейным воспитанием трудолюбия и жизнелюбия у молодежи. Например: «Торжественное открытие» (под редакцией Шэнь Сингуна), «Поощрение в учёбе» (под редакцией У Хуайю), «Прощание» (под редакцией Ли Шутуна), «Весенняя прогулка» (автор Ли Шутун) и другие.

Согласно певческому опыту японских школ нового стиля и национальным условиям Китая того времени, формой исполнения «школьных песен» в Китае являлось коллективное пение в классах. Благодаря такому исполнению песен широкие массы получили возможность познакомиться с базовыми музыкальными теоретическими знаниями, изучив западную нотацию (нотный стан, цифровая музыкальная нотация). Однако эти песни чаще были основаны на уже готовых иностранных мелодиях (японских, европейских, американских), приспособленных к сочиненным стихотворным строфам. Некоторые мелодии даже неоднократно использовались с разными текстами разных авторов. В основном большую часть текстов привнесло подавляющее большинство интеллигенции, занимавшейся в то время аранжировками песен, а позже служившие учителями музыки в школах [154, с. 3–4]. Они были демократами, которые любили музыку и заботились об образовании нового стиля, среди них были и

японские учителя, которых пригласили для преподавания в Китае. Большинство из них не были знакомы с китайской народной музыкой.

Среди первых опусов довольно мало песен, наполненных тонами традиционной китайской музыки; еще меньше песен написано с использованием мелодий, созданных китайскими музыкантами.

Важной особенностью смыслового аспекта школьных песен была тесная связь с обучением и жизнью детей. Эта характерная черта берет свое начало в пропаганде «единства письменного и разговорного языка», которую проводила Япония в начале XX века. Требовалось унифицировать язык детской повседневной жизни со школьными песнями: тексты песен не должны быть написаны на классическом китайском или древнем китайском языке, который трудно понять детям. Можно сказать, что большая часть текстов китайских Юэ Гэ следовала этому принципу. Кроме того, большинство этих песен принимало форму «одноголосного исполнения» (то есть пения в унисон), редко — форму многоголосного хора. Кроме того, за исключением лидеров этого направления, обладавших высоким уровнем музыкальной грамотности, у большинства первых авторов песен не было особых требований к аккомпанементу.

Расцвет Юэ Гэ стал главным символом современного школьного музыкального образования в Китае. Дальнейшее художественное развитие школьных песен знаменует собой серьезные преобразования в области музыки. Произошел поворот в музыкальном воспитании китайской молодежи, впервые утверждается его массовый характер. Эта классная модель музыкального образования используется и по сей день [80, с. 7–8].

Новый тип школы, имитирующий европейский и американскую модель, в которой классы используются как единицы для коллективных занятий, постепенно заменил патриархальное частное обучение. Название песен, преподаваемых в классах музыки новых школ, 学堂乐歌 – «Сюэтан Юэ Гэ» — стало названием курса, положенного в основу нового образования в Китае,

которого никогда не было в феодальных аристократических школах за более чем две тысячи лет их существования.

Школьные песни отражают социальную реальность, а голос народа распространяет передовую идеологию и культуру, запечатлённую в них. Эпоха зарождения и развития «школьных песен» была беспокойным временем, Китай сталкивался как с внутренними, так и с внешними проблемами. Будь то падение феодальной династии или подъем демократической революции, основные произведения «школьных песен» могли своевременно отразить чаяния людей и требования времени. В то же время, развитие курса школьных песен действительно приобщает народ к знаниям и умениям западной музыкальной культуры. В частности, введение и распространение двух новых способов нотации – нотной и цифровой записи – заложило основу для популяризации музыкальных знаний и утверждения коллективного пения в массах, что подготовило создание базы профессионального музыкального образования в Китае [139, с. 22–25].

Подводя итог, мы видим, что этот вид учебной музыки стал уникальным прецедентом построения программы образовательного вовлечения населения в освоение музыкального языка прогрессивной для Китая, но изначально весьма далекой культуры. Передовые музыканты могли бы ограничиться частными инициативами – обучением избранных, особо одаренных и тд. Однако, они выстраивают программу массового вовлечения людей, которая обеспечит не только подъем музыкального образования, но и изменит слух людей, воспитанный на китайском ладовом строе и жанрах традиционной культуры. Песни – по содержанию и форме – призывали учиться у западной цивилизации и одновременно наполнялись «родным» содержанием: поддерживали идею укрепления страны, способствовали воплощению духа науки и демократии, отстаиваемого Движением за новую культуру в области музыки. Сегодня, после прошедших многих лет раскаленных дискуссий и споров, очевидно, что это был неизбежный выбор истории. И этот выбор был

осуществлен не стихийно, а сознательными усилиями просвещенных китайских музыкантов, которых можно назвать первыми музыкантами нового типа.

Подготавливая население к освоению западного опыта, музыкант-просветитель видел будущее разных культур, основанное на взаимном понимании, где понимание инокультурной музыки имеет основополагающее значение. Самодостаточность западной культуры не предполагала освоения неевропейских культур, оставляя им роль «экзотических» красот, без глубокого проникновения в смыслы. Следовательно, выйти навстречу западной культуре, предложить ей понимание глубин собственной культуры, должны сами китайцы, но для этого они должны полноценно «заговорить» на языке западной музыки. Поэтому роль тогдашних первопроходцев видится сегодня как пионерская и миссионерская.

Как показало время, курс «школьных песен», внедренный в массы китайскими педагогами-просветителями, выполнил роль программы освоения языка тональной гармонии, а шире – классической западноевропейской музыки, приобщив население к ее пониманию. Мелодия с аккордовым аккомпанементом, положенная в основу элементарных песенных упражнений, способствовала развитию тонально-гармонического слуха. Близкое населению актуальное содержание текстов, а в дальнейшем – художественное развитие песен способствовали перестроению музыкального слуха у молодых людей, формируя отзывчивость к языку европейской музыки, к ее жанровым, инструментальным, социокультурным традициям. Поток вхождения китайской культуры в мировое пространство классики уже невозможно было сдержать, и роль Сюэтан Юэ Гэ в этом процессе неоценима.

Таким образом, новая демократическая культура Китая радикально повлияла на область музыки, внедрила новые принципы музицирования и дала толчок к освоению европейского музыкального языка. Утвердилось

новое содержание и объем раннего «школьного музыкального образования» в Китае. Эта модель образования стала «поворотом» в современном музыкальном образовании Китая и используется по настоящий момент [80, с. 7–8], именно поэтому в первую очередь в настоящей диссертации мы останавливаемся на особенностях «школьных песен».

Шэнь Сингун – китайский «отец школьных песен»

Шэнь Сингун (1870– 1947, настоящее имя Шэнь Шукуй) вошел в историю китайской музыки XX века как «отец школьных песен». Он родился в Шанхае в 1870 году, весной 1902 года Шэнь Сингун отправился в Японию, где впервые соприкоснулся со «школьными песнями» нового образца и прочувствовал далеко идущее их влияние на общественную жизнь в Японии [119, с. 46–47].

Согласно мнению Шэнь Сингуна, «школьные песни» являлись новым «оружием» [84, с. 1–2], использование которого могло бы помочь «спасти» Китай с помощью образования [166, с. 77–81]. До этого Цинское правительство не уделяло особого внимания музыкальному образованию. Под влиянием Шэнь Сингуна и других деятелей правительство в 1907 году издало «Временный устав общего образования», в котором музыка была указана как «факультативный» предмет в начальных, младших, средних и старших школах. Это означало, что каждая школа имела право проводить музыкальные занятия. Позже были опубликованы «Временные стандарты учебной программы для общего образования»: именно в этом документе по стандартам учебной программы музыка упоминается как «обязательный предмет», что, несомненно, оказало глубокое влияние на современное китайское музыкальное образование и является непосредственным результатом большой работы и огромного вклада Шэнь Сингуна [144, с. 2–3].

Идея пропаганды правильного образа жизни членов общества легла в основу содержания «школьных песен», поэтому песенная тематика богата темами, выступающими против феодализма, поощряющими физическое

развитие и спорт, а также культивируются социальные темы, воспевающие ценность жизни. Это естественным образом привнесло вклад в сферу образования: в культурно-просветительские времена Шэнь Сингун писал тексты песен по образцу стихов древнего китайского поэтического жанра Цы,¹⁶ а в основу напевов ложились уже существующие мелодии песен. Эти мелодические модели были похожи на японские варианты «школьных песен». Но впоследствии Шэнь Сингун постепенно понял, что такие песни далеки от совершенства и недостаточно привлекательны для исполнения. Поэтому, создавая сборник для школьного пения, он начал вводить мелодии европейского и американского стилей, тем самым обогатив мелодическое содержание школьных песен, а также впервые позволив западной музыке проникнуть в Китай.

Позже, по инициативе Шэнь Сингуна было приглашено большое количество музыкантов и литераторов для участия в создании песен, среди которых Чжу Юньван, Чжу Чжиюнь, Сюй Цзяобин и другие. Их партитуры по содержанию были наполнены ярко выраженным «иностранным духом», но со временем постепенно кристаллизовался самобытный стиль [120, с. 6–7].

В то время западная и японская музыка доминировали в китайской музыкальной индустрии, особенно яркий интерес проявлялся к японской музыке, что обусловлено двумя причинами. Одна из них – культурное сходство между Китаем и Японией, вторая – уровень современной китайской музыки был низким, а обращаться к примерам из Японии и других стран было доступным и удобным. В дополнение к музыкальным песням из Японии, Европы и Соединенных Штатов, Шэнь Сингун также использовал традиционные мелодии в «школьных песнях». В этом великий китайский музыкант пошел наперекор общепринятому течению в практике того времени.

¹⁶ Китайский литературный жанр, созданный в период Южной династии и преобладавший во времена династии Сун.

По неполным статистическим данным, Шэнь Сингун за свою жизнь написал более 180 песен, среди которых произведения, написанные в духе древнего китайского поэтического жанра «Цы» составляют большую часть, но есть и несколько популярных песен, написанных самим Шэнь Сингуном, таких как «Желтая река», «Сбор лотоса» и другие. Некоторые из его более поздних песен не следовали раннему шаблону «школьных песен», а стали более изобретательными.

Мелодии «школьных песен», созданные Шэнь Сингуном – плавные и естественные, их тексты основываются на простых оборотах языка, но выражают при этом глубокие чувства. Сочетание демократичности и содержательности способствовало широкому распространению «школьных песен» Шэнь Сингуна и в то же время произвело огромное влияние на музыкальное развитие в Китае. Творчество Шэнь Сингуна прошло от подражания японским и западным песням к синтезу традиционно китайского и европейского, оставив огромный след в музыкальной практике и педагогике Китая, что в дальнейшем повлияло на всю музыкальную культуру, так как подобный подход к сочетанию китайского традиционного и западного стал применяться во всех областях музыкального искусства.

Цзэн Чжиминь – музыкальный активист и педагог

Цзэн Чжиминь (1879–1929) в период «школьных песен» был важным музыкальным активистом и педагогом. В истории китайской музыки и образования он оставил огромный след как автор большого числа музыкально-теоретических руководств, интегрирующих европейскую систему в китайскую культуру. Он с энтузиазмом занимался общественной деятельностью по популяризации новой музыки и составлением «школьных песен». Как самый представительный инициатор современного музыкального образования в Китае, он сделал неоценимый вклад во внедрение и развитие современной музыкальной культуры.

Цзэн Чжиминь в ранние годы преподавал в государственной школе Наньян, основанной Цай Юаньпэем (1868–1940), позже выехал на учебу в Японию в университет Васэда, а затем в 1903 году перевелся в Токийскую музыкальную консерваторию для углублённого изучения музыки. Как и Шэнь Сингун, он прошел через японское влияние «школьных песен». С момента приезда в новую страну Цзэн Чжиминь активно занимался разнообразной музыкальной деятельностью, охватывающей широкий круг областей. Его музыкальные произведения и общественно-просветительские мероприятия оказали большое влияние не только на китайских студентов, обучающихся в Японии, но и на отечественные музыкальные кружки, а также движение «школьных песен» [104, с. 46–47]. Кроме того, в столь короткий период 1903–1911 годов Цзэн Чжиминь создал множество новаторских записей на пластинках, которые можно назвать «первыми» в истории современной китайской музыки [156, с. 10–11]. В августе 1903 года Цзэн Чжиминь, обучавшийся в Японии, опубликовал статью «Теория музыки и её суть» в шестом номере китайского журнала «Цзянсу», издаваемого «Ассоциацией обучения Цзянсу в Японии» в Токио. Данная статья знакомит с западной музыкальной теорией и является первой подобной работой в Китае [156, с. 10]

В 1903 году, после публикации статьи «Теория музыки и её суть» в седьмом номере того же издания «Цзянсу» публикуется шесть музыкальных песен для цифровой и линейной нотной записи («Тренировка солдат», «Янцзы», «Осенние сверчки» и другие), которые являются самыми ранними опубликованными песнями, которые были выявлены на сегодняшний день.

В апреле 1904 года его «Сборник по обучению вокалу» также вошел в ряд самых ранних пособий по обучению пения в Китае. В августе 1904 года Цзэн Чжиминь опубликовал «Учебник Юэ Дянь», известный в кругах историков как самое раннее пособие по теории музыки, написанное доступным языком, и всесторонне излагающее западную музыкальную

систему. Содержание и терминология этой работы заложили основу для составления более поздних учебников по теории музыки и сыграли важную роль в распространении западной теории музыки.

Начиная с октября 1904 года Цзэн Чжиминь отредактировал и издал карманную книгу «Антология музыки», включающую три части: «Музыкальный канон и его суть», «Методика вокала» и «Методика занятий по органу». Данная работа также имела цель демократизировать процесс изучения теории и практики новых европейских традиций и обрела большую популярность в Китае.

В сентябре и ноябре 1905 года в Токио была опубликована статья под названием «Кратко о гармонии», которая стала самой ранней статьей, знакомящей китайцев с западными понятиями о гармонии как науке. Кроме того, Цзэн Чжиминь был первым музыкантом в Китае, который предложил создавать «новую музыку». С мая 1904 года он последовательно публиковал статьи «Теория музыкального образования» в журнале «Синь Минь», который был основан и редактировался китайским учёным и философом Лян Цичао (1873–1929). Эта статья является самой первой публикацией в Китае, в которой систематически излагаются проблемы современного музыкального образования.

В мае 1904 года на базе «Музыкального семинара», созданного Шэнь Сингуном, Цзэн Чжиминь инициировал создание первого в истории современной китайской музыки нового музыкального клуба под названием «Яя-концерт», цель которого была направлена на «развитие школьной социальной музыки, поднимающей национальный дух» [104, с. 46–47].

После того, как Цзэн Чжиминь вернулся в Китай в 1907 году, он продолжил заниматься музыкальным просвещением. В 1911 году в Шанхае он основал первый в Китае западный оркестр, состоящий из китайцев, которым сам и руководил. Его оркестр был создан на 12–13 лет раньше, чем

другой, более известный оркестр Китая, который был основан Сяо Юмэем в 1923 году.

Значение фигуры Цзэн Чжиминя в истории культуры современного музыкального Китая трудно переоценить: его статья «Теория музыки» стала первой в национальной истории музыкально-теоретических исследований, его песни существенно пополнили запас новой для Китая обиходной песенной культуры, он автор-составитель учебных пособий по вокалу, популяризатор знаний по теории музыки, в первую очередь, гармонии, пропагандист направления «новой музыки» [5, с. 41–45]. Цзэн Чжиминь ратовал за развитие идеи китайского музыкального образования, учреждение оркестра и других направлений музыкально-общественной жизни.

В начале XX века Цзэн Чжиминь был первым, кто начал заниматься такой обширной музыкально-теоретической деятельностью. В то время другой великий музыкант Сяо Юмэй был только в начале расцвета своей музыкальной карьеры, а просветительские мероприятия, проводимые Ли Шутуном и Шэнь Сингуном не имели таких масштабов, как у Цзэн Чжиминя. Таким образом, Цзэн Чжиминь заслуженно считается первопроходцем в современном музыкальном образовании, в теории музыки и в общественной музыкальной деятельности в Китае.

Поскольку музыкальные идеи Цзэн Чжиминя в основном сформировались во время его учебы в Японии, они иногда носили радикальный оттенок. Кроме того, он не успевал за веяниями времени, поэтому в более поздний период жизни и творчества его активность снизилась, и в целом его творческая деятельность имеет неравномерный характер. Историческая оценка деятельности Цзэн Чжиминя оказалась скромнее характеристик его современников Шэнь Сингуна, Ли Шутуна и других, а в определенные периоды истории он даже был забыт. И все же сегодня понятно, что периоды его забвения не основательны.

Принимая во внимание выдающийся вклад Цзэн Чжиминя, связанный с внедрением и «пересадкой» современной западной музыкальной культуры на национальную почву, его посвящение себя общественно-просветительской деятельности по популяризации музыки, написание огромного числа музыкально-теоретических трудов и составление «школьных песен», следует признать и объективно оценить Цзэн Чжиминя как важную фигуру в истории современной китайской музыки.

Ли Шутун – музыкант и педагог

Ли Шутун (1880–1942) – ещё одна показательная фигура периода становления современной китайской культуры. Живя и работая в Шанхае, он занимался редактированием и изданием «Песенника по вокалу классического китайского образования». В 1903 году под влиянием Шэнь Сингуна соприкоснулся с «Юэ Гэ» и западными песенными тенденциями, что послужило поводом к созданию одного из первых учебных пособий по «школьным песням». Параллельно с ним также были опубликованы «Обучающий сборник по вокалу» Цзэн Чжиминя (апрель 1904 г.) и «Песенник школьного вокала» Шэнь Сингуна (1904–1907 гг.). Авторы всех трех сборников ставили цель распространять новое для китайской музыки направление. Помимо прочего, их волновали идеологические установки национально-патриотического характера, ставшие основой содержания текстов песен. Эти сборники быстро обрели популярность у широких масс китайского общества благодаря доступности и духовной реализации потребностей людей, соразмерно условиям эпохи. Это оказало большое влияние на Ли Шутуна, что отразилось в его труде «Песенник по вокалу классического китайского образования».

Содержание сборника концентрируется вокруг использования традиционных китайских памятников культуры таких как «Ши цзин» (诗经) [17], «Чуские строфы» (楚辞) [70], древние стихи, Цы, музыкальная драма куньцзюй. Помимо опоры на наследие китайского прошлого, автор использует

собственные тексты, которые носят просветительский характер, искреннее желание вдохновить собственный народ на прогресс, а также имеют гражданско-патриотические настроения.

В феврале 1906 года Ли Шутун основал первый китайский профессиональный музыкальный журнал в Японии – «Музыкальный журнал» (был только один выпуск). В центре обложки журнала был написан текст национального гимна Франции «Марсельеза», а справа нарисован красный цветок мака, символизирующий социалистическую революцию в Китае, что ярко выражало готовность использовать музыку для пробуждения духовного состояния народа. Содержание статей журнала направлено на рассуждение о современной музыке Китая и носит нравственно-этический характер в духе конфуцианских наставлений: «...музыка может сделать жестоких людей мягкими, трусливых храбрыми, взрастить в людях добродетели и научить народным обычаям» [111, с. 149–152]. Ли Шутун видел смысл обучения музыке в том, чтобы «...пробудить нравственность, укрепить общество, воспитать характер и научить чувствовать красоту...» [Там же].

С тех пор как в 1912 году он стал посвящать себя музыкальному воспитанию в школах Китая, его песенное творчество вышло на качественно новый этап. Благодаря хорошему музыкальному образованию, которое Ли Шутун получил в Японии, он глубоко понимал специфику западноевропейского музыкального языка, превосходно играл на фортепиано, с легкостью импровизировал и сочинял музыку. Творчество Ли Шутуна репрезентирует прогрессивные музыкально-педагогические идеи. Возможно, именно в музыкальном обучении требовались песни «юэгэ», поэтому созданные им в это время произведения согласуются с чувствами, эмоциями, мыслями, установками и эстетическими вкусами учащихся [119, с. 46–47]. Его произведения часто содержат поэтические и живописные тексты, сочиненные или сопровождаемые тихими и изящными мелодиями, которые

легко воспринимались учениками, что привело к популярности его песен. Среди них: «Прощание», «Весенняя прогулка», «Вспоминая детство», «Сон», «Ранняя осень», «Разлука», «Суй Ди Лю» и др. По содержанию, тексты охватывали все сферы жизни, поэтому оказали большое влияние на молодежь того времени. Его ученик У Мэнфэй (1893–1979)¹⁷ сказал так: «На уроке музыки он лидировал в использовании нотыносов; на уроке теории – охватывал композицию и гармонию; на уроке инструментальной музыки – фортепиано и орган; на уроках вокальной музыки – пение с листа (с использованием упражнений Дж. Конконе. Песни пелись в унисон, четырьмя мужскими голосами (девушек в то время не было), репертуар включал английские, китайские песни, а также собственные сочинения господина Ли. Я помню, как г-н Ли впервые научил нас петь сочиненную им самим песню «Суй Ди Лю». Так как господин Ли был неумом в обучении, его занятия имели богатое содержание и различные формы, это пробуждало у студентов большой интерес к изучению музыки» [165, с. 23–24]. Из вышеизложенного мы можем увидеть, что создание «школьных песен» и преподавание музыки в его деятельности были неразрывно связаны.

После его ухода в монастырь в 1918 году, начиная с 1929 года созданные им «школьные песни» были записаны его учеником Лю Чжипином (1894–1978)¹⁸ и старым другом Ся Мяньцзуном (1886–1946)¹⁹, было написано пять текстов «школьных песен» и буддийские песни «Песнь о трех сокровищах» и «Песня о первых играх Сямэнь».

¹⁷ Музыкальный педагог и один из основоположников китайской эстетики. Вместе с Фэн Цыкаем и другими основал Шанхайскую художественную обычную школу, которая позже была переименована в Шанхайский художественный классический университет, и был ее директором.

¹⁸ Музыкальный исполнитель, известный современный китайский музыкальный педагог, уроженец Янгуаня, Хайнин, Чжэцзян. В первые годы существования Китайской Республики учился в обычной школе № 1 Чжэцзяна. Ли Шутун воспитывал и обучал Лю Чжипина. Он также финансировал его поездку на восток Японии и поступление в Токийскую музыкальную школу для дальнейшего обучения.

¹⁹ Писатель, филолог, издатель и переводчик.

20 мая 1937 года муниципальное правительство Сямыня провело первый общегородской спортивный митинг в парке Чжуншань. Подготовительный комитет попросил композитора, уже в качестве Мастера Хуньи²⁰, сочинить гимн для спортивного митинга, чтобы поднять спортивный дух народа и побудить его помогать беженцам с провинции Сычуань. Мастер с готовностью согласился. В марте он лично написал тексты и сочинил музыку, а также написал «Гимн первого спортивного митинга Сямэня», чтобы продвигать антияпонский патриотический дух. В то время это сыграло свою положительную роль.

Впоследствии гимн получил широкое распространение в просвещении. Кроме того, он также создал самую популярную современную буддийскую песню «Песнь о трех сокровищах», которую принимают почти все буддийские ассоциации и школы, благодаря чему он также стал первооткрывателем современных буддийских песен в Китае: «Несмотря на то, что он был первооткрывателем в «школьных песнях», Ли Шутун ценил и охранял китайскую традицию и пытался защитить ее с помощью своего искусства и творчества. В этом отношении Ли Шутун был традиционалистом и реформатором в своем подходе к модернизации китайской буддийской музыки» [2, с. 553–558].

1.4. Китайские музыканты перед лицом «Движения 4 мая»: основоположники методологии, теории и практики новой музыкальной культуры Китая²¹

Акция всеобщего приобщения к новому музыкальному языку принесла свои плоды. На смену педагогам-первопроходцам, пролагавшим через

²⁰ Мастер Хуньи – высокое духовное звание в буддизме, которое получил Ли Шутун.

²¹ В параграфе использован материал авторской статьи «Китайские музыканты – основоположники методологии, теории и практики новой музыкальной культуры Китая» [52].

преподавание элементарных основ «иноземного» песенного обихода путь к освоению радикально нового для китайцев музыкального языка западной культуры, приходят педагоги новой формации – музыканты, профессионально владеющие объемом знаний, необходимых для освоения западной музыки. Многие из них получили образование за рубежом, и следующим этапом их деятельности становится масштабное просвещение передовых слоев населения и построение музыкального образования в Китае по западному образцу. Среди многих имен выделим имена Сяо Юмэя, Ван Гуанци, Ли Цзиньхуэя, Чжао Юаньжэня, Лю Тяньхуа, которые существенно повлияли на развитие музыкальной культуры и образования в Китае, опубликовали большое количество теоретических трудов и методических указаний.

Систематизируется процесс интерпретации исполнительской деятельности: приоритет технической подготовки пианистов в отечественных специальных учебных заведениях порождает вопрос о развитии способности к творческой интерпретации произведений, их содержательном анализе. Здесь педагоги прибегают к прослушиванию записей известных исполнителей и их авторских интерпретаций, тщательному изучению мирового опыта и его копированию.

В рамках «Движения 4 мая»²² [43, с. 29–34] многие музыканты профессионального уровня активно участвовали в музыкально-просветительской деятельности и создавали песни для изучения в классах, которые не только обогатили содержание учебных материалов, но и повысили качество преподавания. Музыкальное образование охватывает широкие слои населения, выявляя способных к дальнейшему углубленному обучению молодых людей. Индустрия музыкального образования начала культивировать и предоставлять обществу большое количество талантов с

²² Патриотические выступления мая-июня 1919 года.

качественным профессиональным музыкальным уровнем. Возникшие тогда методы обучения продолжают культивироваться и сегодня.

До и после «Движения 4 мая» росла тенденция новой культурной мысли, и культурные обмены с зарубежными странами все более укреплялись. Благодаря распространению некоторых идей иностранными средствами массовой информации и музыкальной деятельности, выступлениям и другим мероприятиям иностранных и китайских музыкантов, западная музыка начала процветать в Китае. Представленные произведения во многом повлияли на китайское музыкальное самовыражение, которое подпитывалось «Движением 4 мая», широко распространившим новые идеи и новую волну знаний.²³ Китайские музыкальные круги, ученые из всех слоев общества, вернувшиеся музыканты и иностранные музыканты усердно работали над организацией множества различных музыкальных фестивалей, которые на тот момент встречались повсеместно. В связи с общим положением идейно-культурных кругов в период «Движения 4 мая» в момент идеологической эмансипации, значительный прогресс получили и исследования в области теории музыки. Различные направления мысли и теории появлялись одно за другим, вступая в дискуссии, но сосредоточившись на ключевом вопросе: «Куда движется китайская музыка?» [94, с. 12–13].

С точки зрения основных теоретических тенденций дискуссии этого периода можно условно разделить на три идеологические концепции: «Замещение Китая Западом», «Национальная сущность» и «Инклюзивность». В итоге, выигрышной стратегией стало объединение китайского традиционного материала и западных техник (в композиторском творчестве) и методологии (в обучении и теории музыки). Новый подход развивают музыканты-подвижники, для которых задача преобразования музыкальной культуры и обиходной среды становится первостепенной.

²³ Представленные произведения во многом повлияли на китайское музыкальное самовыражение, которое подпитывалось «Движением 4 мая», широко распространившим новые идеи и новую волну знаний.

Рассмотрим вклад наиболее ярких представителей инклюзивного подхода. Его последователем был Ван Гуанци (1891–1936), первый китайский доктор наук, защитивший диссертацию в Боннском университете. Личность и заслуги рано ушедшего из жизни Ван Гуанци не оценены в полной мере, а между тем, ему принадлежат 18 музыкальных монографий и более 40 статей, таких как «Эволюция европейской музыки» и «Музыка восточных народов».

Основываясь на своем влечении и стремлении к новой китайской музыке, он анализировал и систематизировал панораму явлений в области китайской традиционной музыкальной культуры [29, с. 139–146], активно изучая европейскую теорию музыки и методы композиции. По существу, именно Ван Гуанци был первым среди основателей академического музыковедения в Китае. Ван Гуанци проделал большую исследовательскую работу по сравнительному изучению истории и теории развития китайской традиционной музыки. Он сделал грандиозный вклад в музыкальное образование и известен как первый современный музыковед нового типа в Китае [135, с. 11–12].

Сяо Юмэй (1884–1940) в ранние годы учился в Японии и Германии, занимался музыкой и педагогикой. Вернувшись в Китай в 1920 году, он посвятил всю свою жизнь преподаванию музыки и повлиял на становление профессионального музыкального образования современного Китая, которое благодаря Сяо Юмэю совершило эпохальный переход от «школьных песен» до нового этапа современного профессионального творчества. Кроме того, он внёс ценный вклад в построение системы обучения теории музыки в Китае.

Ли Цзиньхуэй (1891–1967) под влиянием нового «Движения 4 мая» осознанно посвятил себя популяризации детских песен. Он создал двенадцать детских мюзиклов и двадцать четыре детских песенно-танцевальных спектакля. Его произведения носили просветительский характер. В своем творчестве Ли Цзиньхуэй использовал традиционные

ладовые структуры, напевные и гибкие мелодии, всегда окрашенные национальной китайской стилистикой. Это сыграло роль в популяризации национального музыкального языка на почве профессионального музыкального творчества [7, с. 150–157].

Чжао Юаньжэнь (1892–1982) – лингвист и композитор, окончивший Гарвардский университет, продолживший впоследствии обучение в США. Вернувшись на родину, он стал преподавать в Университете Цинхуа, став одним из уважаемых наставников образовательного учреждения. Обретенные знания, а также навыки Чжао Юаньжэня позволили ему стать новатором в области музыки. Отличительной чертой его песенного творчества является идеальное сочетание мелодии и текста. В многоголосных музыкальных произведениях он стремился аранжировать гармонически тоны китайского языка, добиваясь развития и изменения выразительных средств музыки за счет необычных тонально-гармонических сопоставлений, а также благодаря разнообразным фактурным решениям аккомпанемента. Его музыкальное творчество было оценено Сяо Юмэем как «открытие новой эры для музыкальной индустрии Китая» [135, с. 11].

Лю Тяньхуа (1895–1932) под влиянием «Движения 4 мая» и демократической идеологии посвятил свою короткую жизнь развитию китайской народной музыки и образованию. Его открытия чрезвычайно важны в сфере инструментального направления, не представленного до него в творчестве китайских авторов. На основе наследования традиций китайской и западной музыкальной культуры, он сделал новаторский вклад в реформирование выразительности традиционных китайских музыкальных инструментов [59, с. 103–109]; провёл разработку новых китайских национальных музыкальных инструментов; усовершенствовал традиционную китайскую нотацию и создал национальную систему обучения музыке. Кроме того, он инициировал создание музыкального сообщества «Национальное

общество совершенствования музыки», которое способствовало развитию и распространению национальной китайской музыки.

Если период «школьных песен» является зачаточным этапом новой китайской музыки [5, с. 41–45], то период «Движения 4 мая» следующей ступенью развития, открывающей принципиально новые горизонты в профессиональной музыке. Важным символом развития «новой волны» является замена иностранных мелодических и текстовых моделей собственными, авторскими китайскими сочинениями [93, с. 9–12]. На ранней стадии создания и развития китайской музыки новая музыка, представленная песнями Чжао Юаньжэня и Сяо Юмэя, детской песенно-танцевальной драмой Ли Цзиньхуэя и национальной инструментальной музыкой Лю Тяньхуа, достигла высокого уровня.

Социальная тема в музыкальном творчестве в период антияпонской войны

В 1935 году, с изменением внутрисполитической и революционной ситуации, направление музыкально-культурной деятельности изменилось. Главной идеей музыкально-культурной деятельности в то время было объединение всего народа для осуществления антияпонского противостояния и национального спасения. Композитор Лу Цзи (1909–2002)²⁴ выдвинул лозунги: «Антияпонское певческое движения ради национального спасения» и «Музыка – национальная оборона». Вслед за этим музыкальные деятели, среди которых был композитор Лу Цзи, выдвинули соответствующую теорию «Нового музыкального движения» [99, с. 15–18].

Под «новой музыкой» этого периода понимается революционная музыка, отражающая реальную производственную жизнь рабочих и крестьян в контексте национально-освободительного движения. Лу Цзи считает, что цель и задача «новой музыки» – служить орудием осуществления освобождения

²⁴ Лу Цзи – композитор, теоретик, музыкальный педагог, один из пионеров движения новой музыки Китая, почетный председатель Ассоциации китайских музыкантов.

масс, средством отражения жизни, мыслей и чувств народа, музыка берёт на себя великую миссию просвещения и организацию общественных масс [102, с. 82–83]. Он комментировал авторские песни 1920-х и 1930-х годов и считал, что эти песни в то время отражали изменения по форме и содержанию, но в целом не имели тенденции для дальнейшего развития. Произведения тех лет хоть и ориентировались на национально-патриотическую тему, во многом всё же не являлись самобытными проявлениями новой китайской культуры, что не могло отвечать в полной мере сложившимся социокультурным условиям. В той же статье Лу Цзи также рассмотрел характерные черты и цели «новой музыки» [159, с. 267–270]. Главной задачей он видел собирание и систематизацию образцов народной музыки с учетом региональных диалектов китайского языка, синтезируя новый музыкальный язык с локальными особенностями культуры.

Таким образом, песни «Новой музыки» призваны были соединить национальное своеобразие китайской музыки с патриотическим духом народа, объединяющим людей в едином стремлении строить новое будущее.

Рассмотрим особенности творчества нескольких известных композиторов того периода в качестве примера.

Не Эр (1912–1935) является первопроходцем в китайской революционной музыке. Высшими достижениями в его творчестве являются массовые песни на тему сопротивления Японии и спасения нации, такие как «Выпускная песня», «Песня о движении вперед», «Песня о самообороне» и «Марш добровольцев» и другие. Эти произведения с их звучным и решительным призывным настроением, динамичным ритмом, яркой и прогрессивной манерой марша, показали героический дух китайской нации и храбрость, лишённую страха перед насилием. В частности, его бессмертный шедевр «Марш добровольцев» был назначен государственным гимном Китайской Народной Республики за его точное воплощение духовных ценностей того времени. Кроме того, Не Эр впервые точно и глубоко

изобразил яркий образ китайского рабочего класса с помощью характерного музыкального языка и оригинальной художественной формы. Яркими примерами являются песни «Пионер», «Песня докеров», «Борьба с рекой Янцзы» и другие.

Не Эр не только уделяет внимание детальному анализу китайских и зарубежных музыкальных материалов, но и сознательно концентрирует внимание на новом типе героя [82, с. 30–32], принадлежащего рабочему классу, мастерски фокусируя внимание на отдельных его представителях – живых людях, умеющих испытывать глубокие личные и патриотические чувства. Композитор определяет тональность жизненных реалий, обрабатывает их, развивает и художественно дополняет, чтобы создать неповторимый художественный образ.

В 1934 году, прежде чем написать «Песню докеров», Не Эр несколько раз ездил на реку Хуанхэ, чтобы прочувствовать непосильный труд рабочих, передать их тяжёлое дыхание, чередующееся со вздохами [159, с. 267–270]. Наблюдая за тем, как докеры несут на своих плечах тяжелый груз под каплями трудового пота на изможденном лице, Не Эр испытывал глубокое потрясение, которое отразил в мелодии «Песни докеров». Эта песня стала родственной по духу русской народной песни «Эй, ухнем». Таким образом, Не Эр справедливо считается основателем социального направления в песенной культуре Китая, автором «рабочих песен» – уместно вспомнить популярные в России песни, сочиненные от лица летчиков, докеров, «монтажников-высотников» и др. Его музыкальное творчество открыло дорогу для развития китайской прогрессивной трудовой и революционной музыки [136, с. 20–23].

Ещё одним представителем того времени стал Сянь Синхай (1905–1945) Творческая деятельность Сянь Синхая²⁵ длилась более 10 лет, он написал

²⁵ Сянь Синхай (1905–1945) – композитор, исполнитель, музыкально-общественный деятель. Родился в Макао и начал учиться игре на кларнете, кларнете-пикколо и фортепиано в начальной школе. В 1927 году он был принят в Шанхайскую

около 200 популярных песен разного стиля и содержания, четыре кантаты, две оперы, четыре симфонические сюиты, одну оркестровую рапсодию, а также множество сольных, ансамблевых и авторских песен. Большое количество созданных им произведений и широкий спектр жанров не имеют себе равных среди современных композиторов.

В 1931 году 26-летний Сянь Синхай был принят в Парижскую консерваторию музыки и поступил в продвинутый класс композиции. Композитор учился у знаменитого скрипача Поля Обердёрфера²⁶ и известного композитора Поля Дюка²⁷

Вернувшись из Франции, Сянь Синхай, увидел разруху и национальный кризис после войны, и композитор решил, что надежду на восстановление страны в национальном искусстве, как способе сопротивления, поэтому принял решение сочинить китайскую «Марсельезу».

С 1935 по 1938 год Сянь Синхай написал знаменитые вокальные миниатюры «Песня Армии национального спасения», «Я не боюсь сопротивляться», «Идти в тыл врага» и «На горах Тайхан», «Национальное освобождение», «Священная битва», оркестровые сюиты «Мань Цзянхун», «Китайская рапсодия» и другие. Все эти произведения давали китайскому народу в антияпонской войне сильную моральную поддержку и поднимали боевой дух.

Не Эр и Сянь Синхай подняли патриотические песни в Китае на новый уровень. Их художественный путь и творческий опыт взрастили большое количество музыкантов и, как отмечают исследователи, оказали

национальную консерваторию музыки, где специализировался на скрипке, а также изучал фортепиано и теорию музыки.

²⁶ Поль Обердёрфер (Paul Oberdoerffer, 1874–1941) – французский композитор, скрипач и главная скрипка Парижской национальной оперы.

²⁷ Поль Абраам Дюка (Paul Abraham Dukas, 1865–1935) – французский композитор. Среди его учеников – большое количество известных композиторов, например, слепой испанский композитор Х. Родриго, О. Мессиян, один из самых выдающихся композиторов XX века, и китайский композитор Сиань Синхай.

существенное влияние на последующее китайское музыкальное творчество [136, с. 20–23].

1.5. Взаимодействие КНР – СССР в области музыкальной культуры и его влияние на творчество китайских музыкантов

После основания КНР в 1949 году в Китае наступает этап построения и развития музыкальной культуры КНР, что, в частности, связано и с активным развитием международного сотрудничества, особенно с СССР. Обучение китайских музыкантов в СССР приобретает масштабный характер: лучшие музыканты самых разных специальностей отправляются учиться в консерватории Москвы и Ленинграда. Появляются новые черты в облике китайского музыканта [125, с. 22–24].

Этот период принято делить на два основных этапа: семнадцать лет после образования Китайской Народной Республики (1949–1966) и десять лет «культурной революции» (1966–1976). Появление и развитие новых китайских музыкантов в первый период можно также разделить на две группы: тех, кто был отправлен государством на учебу в Советский Союз и восточноевропейские социалистические страны, и кто остался в Китае для развития китайской музыки [103, с. 10–11].

С 1951 по 1959 год Китай отправил в Советский Союз в общей сложности 77 молодых студентов для изучения музыки, драмы, кино, скульптуры и других искусств [152, с. 28–40].

Во время своего пребывания в Советском Союзе они совершенствовали свои художественные навыки, а по возвращению в Китай передавали приобретенные вне родины знания, занимались искусствоведческими исследованиями, способствовали развитию китайского искусства и культуры. Среди них выдающимися представителями в области музыки были У Цзунцян

(1927–2022)²⁸, Го Шучжэнь (1927 г. р.)²⁹, Ли Делун (1917–2001)³⁰, Инь Чэнцзун (1941 г.р.)³¹, Лю Шикунь (1939 г.р.)³² и другие.

Композиторы, обучавшиеся в Советском Союзе в 1950-х годах, были первой группой выдающихся профессиональных специалистов, подготовленных новым Китаем, обладающих прочными базовыми навыками, широким кругозором и творческими идеями, которые в итоге проникли как в китайскую, так и в западную культуру.

Отметим среди этой группы У Цзюцяна (1927–2022). В 1953 году У Цзюцян поступил на кафедру композиции Московской консерватории им. П. И. Чайковского, а после возвращения в Китай в 1958 году преподавал композицию в Центральной консерватории. С 1978 года он занимал посты вице-президента и президента Центральной консерватории, а также долгое время являлся заместителем председателя Ассоциации китайских музыкантов. У Цзюцян уделял внимание освоению традиций западноевропейской и русской композиторских школ, а также занимался исследованиями национальных стилей. Как композитор, У Цзюцян создал множество произведений, широко известных на сегодняшний день, среди них особую популярность приобрели оркестровая «Фестивальная увертюра» и «Дни переворота» [123, с. 22–24]. В 1960 году хор «Псалмы героев» был отобран Советской государственной радиостанцией в качестве постоянной

²⁸ У Цзюцян (1927–2022) – уроженец Учжина, провинция Цзянсу, родившийся в Пекине в 1927 году, китайский композитор и музыкальный педагог, декан Центральной музыкальной консерватории и почетный член Десятой сессии Китайской федерации литературных и художественных кругов.

²⁹ Го Шучжэнь (1927 г. р.) – певица и педагог, в настоящее время профессор кафедры вокальной музыки и оперной подготовки Центральной консерватории музыки, директор департамента преподавания и научных исследований вокальной музыки, научный руководитель магистрантов, член академического комитета и комитета по присуждению ученых степеней Академии, член Комитета по пересмотру титулов Академия и руководитель экспертной группы.

³⁰ Ли Делун (1917–2001) – известный китайский дирижер.

³¹ Инь Чэнцзун (1941 г. р.) – китайский пианист и композитор.

³² Лю Шикунь (1939 г. р.) – известный китайский пианист.

репертуарной записи. В 1980 году он написал «Симфоническую фантазию», которая получила награду за выдающиеся достижения на первом Китайском симфоническом конкурсе в 1981 году. Среди других репрезентативных произведений: оратория «Борьба с наводнением», танцевальная драма «Русалка» и другие. Он также адаптировал некоторые известные произведения традиционной китайской музыки для струнного ансамбля, тем самым внося выдающийся вклад в развитие китайского музыкального искусства. Будучи педагогом, У Цзюян ввел западные оркестровые техники, усвоенные во время его пребывания в Советском Союзе. Учебник «Музыкальная форма и анализ произведений» под его редакцией был опубликован сотысячным тиражом на территории материкового Китая, Гонконга, Макао и Тайваня. В 1987 году он получил Национальную премию за выдающиеся учебные материалы для колледжей и университетов [151, с. 185–203].

Китайская оперная певица Го Шучжэнь (1927 г.р.) добилась выдающихся достижений в области вокального искусства. В 1953 году Го Шучжэнь отправилась учиться в Московскую консерваторию имени П. И. Чайковского, которую окончила в 1958 году, получив диплом с отличием и авторитет выдающейся оперной и концертной певицы. Вернувшись в Китай в 1959 году, она работала служила артисткой в Центральной опере и преподавала в Центральной консерватории. Её главные работы: «Евгений Онегин», «Жизнь художника» и «Желтая река». Го Шучжэнь была судьей в жюри на многих крупных вокально-музыкальных конкурсах в стране и за рубежом, активно участвовала в театральных постановках в стране и за её пределами. Она провела множество сольных музыкальных концертов по всей стране. Го Шучжэнь также является выдающимся преподавателем, воспитавшим сотни талантливых учеников. Многие из них выступали на музыкальных сценах мирового уровня, например: Сун Цзунин, Чен Ячжоу, Лю

Сяофэй, Вэнь Яньцин, Яо Хун, У Линь, Мэн Лин, Чжэн Сюлан, Се Тянь, Ван Хунъяо и другие.

Ли Дэлун (1917–2001) поступил в Московскую консерваторию в 1953 году под руководство советского дирижера Николая Павловича Аносова³³. Он участвовал в музыкальном фестивале «Праздничная весна» в Венгрии в 1956 году. В 1957 году Ли Дэлун вернулся в Китай после учебы и работал дирижером Центрального симфонического оркестра. Его неоднократно приглашали выступать в разных странах Европы и Америки. В Советском Союзе композитор не раз дирижировал как приглашенный специалист. Руководил оркестрами в Финляндии, Чехии и на Кубе. В 1980 году он был удостоен Почетной премии Министерства культуры Китая как дирижер, в 1985 году был судьей VIII Международного конкурса виолончелистов имени П. И. Чайковского, в том же году был награжден «Мемориальной медалью Листа» Министерства культуры Венгрии, в 1997 году награжден Президентом России Борисом Николаевичем Ельциным «Медалью Дружбы». В марте 1987 года Ли Дэлун стал президентом Китайской ассоциации любителей симфонической музыки. Дирижировал знаменитым концертом «Весна симфонии», в котором приняли участие более 810 исполнителей из одиннадцати профессиональных исполнительских коллективов, включая Центральный оркестр. Аудитория насчитывала 40 000 слушателей, а выступление принесло большой успех [151, с. 185–188].

Среди молодых студентов, уехавших в Советский Союз учиться музыке в этот период, были и многие другие, ставшие успешными, китайские

³³ Николай Павлович Аносов (1900–1962) – советский дирижёр, педагог, историк и теоретик дирижирования. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1951).

Хань Чжунцзе (1920–2018) – дирижер из Шанхая. Окончил оркестровое отделение Шанхайского музыкального колледжа в 1942 году. Вступил в Коммунистическую партию Китая в 1956 году. Он был преподавателем Нанкинской консерватории музыки, доцентом Шанхайской консерватории музыки, главным флейтистом и заместителем директора Шанхайского симфонического оркестра.

музыканты: назовем дирижера Хань Чжунцзе (1920–2018)³⁴, который учился в аспирантуре на дирижерском отделении Ленинградской консерватории в Советском Союзе в 1950-х; пианистку Ни Хунцзинь (1935 г.р.)³⁵, обучавшуюся на фортепианном факультете Московской консерватории и получившую в 1959 году диплом с отличием. Всемирно известен Инь Чэнцзун, пианист и композитор, который учился в Ленинградской консерватории в 1960-е годы, и, конечно, Лю Шикунь, пианист и педагог, который также учился в Московской консерватории музыки в 1960 году, ставший лауреатом 2 премии конкурса им. П.И. Чайковского. Все они сделали свой важный вклад в развитие китайской музыки. Музыканты, оставшиеся в Советском Союзе в 1950-е годы, сыграли огромную роль в истории китайской музыки. Они использовали знания, полученные в Советском Союзе, для развития китайской музыки, а также сделали свой вклад в образование нового поколения молодых музыкантов.

Важный фундамент в развитии музыкального искусства заложили не только музыканты и композиторы, обучавшиеся за рубежом, но и те, кто искал пути в искусстве в географических пределах Китая. Эти два процесса – освоение западноевропейских школ и освоение национального своеобразия собственной культуры – шли параллельно, обогащая друг друга. Но следует подчеркнуть, что развитие культуры внутри страны получило мощный толчок в результате того самого всеобщего музыкального образования населения, осуществленного его пионерами.

Ма Кэ (1918–1976)³⁶, композитор, родился в Сюйчжоу, провинция Цзянсу, учился на химическом факультете Хэнаньского университета в 1935

³⁴ Шанхайского музыкального колледжа в 1942 году. Вступил в Коммунистическую партию Китая в 1956 году. Он был преподавателем Нанкинской консерватории музыки, доцентом Шанхайской консерватории музыки, главным флейтистом и заместителем директора Шанхайского симфонического оркестра.

³⁵ Ни Хунцзинь (1935 г.р.) – пианист и педагог.

³⁶ Ма Кэ (1918–1976) – директор музыкального зала Центральной академии драмы, заведующий оперным факультетом, вице-президент Китайской консерватории музыки и

году и в том же году участвовал в «Движении 9 декабря». Позже, под руководством Сянь Синхая, он участвовал в третьей труппе гастрольной драмы Хэнаньской ассоциации. Занимался антияпонской пропагандистской деятельностью и после 1937 г. прибыл в Яньань, где работал и учился в музыкальном коллективе Академии художеств имени Лу Синя. В сотрудничестве с Сянь Синхаем, Лу Цзи и другими, он записал и отсортировал большое количество фольклорных материалов. После этого он занимался музыкальной деятельностью в Северо-восточном освобожденном районе, а после занял должность вице-президента Китайской консерватории музыки. За свою жизнь он написал более 200 музыкальных произведений, в том числе песни «Нань Ниван» (1943), «Мы – демократическая молодежь», «Мы, рабочие, имеем власть», «Львяньшаньская кантата», драма Янгэ «Муж и Жена», опера «Чжоу Цзышань» (совместно с Чжан Лу и Лю Чи).

Помимо активной композиторской деятельности, Ма Кэ занимался исследованиями в области теории и истории музыки. Увековечив в монографии своего учителя – Сянь Синхая, Ма Кэ принялся разрабатывать оперную теорию, с целью реформации этого искусства в Китае, рассматривая аспекты национального и европейского в китайском оперном театре. Жажда исследовать фольклорную сторону китайской музыки, а также современную ему массовую песенную культуру, Ма Кэ издал труды в этом направлении: «Китайская народная музыка», «Музыкальная речь», «Пение времен», а также около 200 статей. Песня была для него неисчерпаемым источником вдохновения и жизнеутверждающих идей. Ма Кэ вместе стремился популяризировать национальную песню и оставил значительное композиторское наследие. В 1978 году многие произведения из этой области были собраны в сборник «Избранные песни Ма Кэ», остающийся актуальным и по настоящее время [124, с. 14–16].

декана Китайского театра песни и танца, а также исполнительный директор Китайского театра оперы и балета. Ма Кэ написал монографию «Биография Сянь Синхая» и более 100 музыкальных статей, сочинил сотни песен.

Пристальное изучение оперного жанра и его адаптация на почве Китайской культуры привело к большому количеству научных статей в этой области. Его аналитическиеopus издавались в известных национальных журналах, посвященных музыкальному искусству: «Народная музыка», «Оперная музыка», «Занятия музыкой». В 1950-х годах в оперной индустрии вели большие дебаты о национальном и инновационном в китайской опере. Ма Кэ убедительно изложил свои научные воззрения в диссертации. Он высказал точку зрения о том, что оперная музыка является ценным достоянием национальной культуры в любом её преломлении, подразумевая китайскую театральную драму, или европейские традиции, внедренные на национальную почву. Однако, по его мнению, инновации должны были восприниматься осторожно и подчиняться естественным музыкальным процессам и законам. Целью оперной реформы Ма Кэ видел обновленную китайскую оперу, сохраняющую уникальное своеобразие китайской национальной музыкальной специфики с внедрением европейских принципов организации музыкальной драмы. Ценность этого жанра композитор видел в реалистическом воплощении идей. Для того, чтобы воплотить в жизнь новые задачи в оперном искусстве, Ма Кэ пристально изучил европейскую оперу и обосновал свою реформу жанра в Китае в научных трудах. Работа композитора положила начало новому пути воплощения оперного жанра в республике и привлекла последователей в научном изучении оперы Китая.

Хэ Лутин (1903–1999) – известный китайский композитор и музыкант, создавший множество произведений в различных жанрах, оказавших большое влияние на последующее поколение композиторов Китая. В наследии Хэ Лутина три кантаты, двадцать четыре хоровые пьесы, около ста песен, шесть фортепианных пьес, шесть оркестровых пьес, киномузыка.

Композитор родился в 1903 году в Шаояне. В 1931 году он был принят в Шанхайский национальный музыкальный колледж по классу фортепиано и

гармонии. В 1934 году на конкурсе китайской фортепианной музыки Хэ Лутин получил первую премию и почетную вторую премию за произведения «Пастушок-пикколо» и «Колыбельная», что принесло ему знаменитость не только в Китае, но и за его пределами. Позднее Хэ Лутин начал преподавать в Академии художеств имени Лу Сюня и написал серию революционных песен.

В октябре 1946 года композитор стал руководителем Центрального филармонического оркестра, заместителем руководителя Северокитайской народной художественной труппы и проректором Центральной консерватории. В этот период Хэ Лутин написал ряд песен, ставшими символами народно-освободительной войны, среди которых наиболее значимыми стали «Наступление», «Народно-освободительная армия», «Марш демократической идеи» (или «Марш новой демократии») и «Молодежь Нового Китая».

После основания Китайской Народной Республики Хэ Лутин вернулся в Шанхайскую консерваторию и занял в ней пост декана. Здесь проявились его особые трудовые качества, он блестяще организовал строительство и комплектацию учебного здания, со всей внимательностью отнесся к подбору преподавателей и регламенту приема учащихся. Хэ Лутин также основал начальную и среднюю школы Шанхайской консерватории для обучения музыкальных талантов на всех ступенях образования. Его музыкальное творчество вступило в период расцвета. В память о генерале Фэн Юйсяне³⁷ он создал мемориальную песнь под названием «Занавес с бисером, катящимся обратно» на основе народного первоисточника. Это популярное произведение позднее было переработано и получило название «Печаль и музыка» и положило начало традиции написания академической песни,

³⁷ Фэн Юйсян (6 ноября 1882 – 1 сентября 1948), ранее известный как Фэн Цзишань, родом из уезда Чаосянь провинции Аньхой (ныне город Чаоху провинции Аньхой), был первоклассным адмиралом Китайской национально-революционной армии и военачальником на Северо-западе страны. Он известен как «генерал-простолудин».

приуроченной к церемониям, посвященным значимым общественным событиям. К числу наиболее известных произведений периода относятся: «Шисаньлинское водохранилище», «Третье Шанхайское вооруженное восстание», «Да здравствует народный вождь», «Ода военному флагу». Всё его творчество было направлено на военно-политическую, патриотическую тематику. Хэ Лутин воспевал героический дух китайского народа, как в его массе, так и в представлении отдельных личностей. Он, как и Сянь Синхай, видел в песне важнейший инструмент формирования и воспитания нового национального самосознания. Для песен композитора характерен возвышенно-гимнический строй и опора на китайские национально-своеобразные музыкальные черты с включением европейского стиля, с обилием типических признаков марша.

Как и его великие современники, Хэ Лутин оставил обширное критическое наследие. Имея схожие взгляды с Ма Кэ на оперное искусство, Хэ Лутин издал статью «Мое мнение о реформе оперной музыки», в которой обосновал необходимость инноваций китайской оперы в единении с европейскими традициями, но с сохранением национальной специфики жанра. Рассуждения о путях развития китайской культуры и музыки композитор изложил в статьях «О создании музыки», «Вопросы национальной музыки», где проанализировал процесс создания сочинений и разработал задачи музыкального искусства в рамках построения нового государства. В своих трудах Хэ Лутин подчеркивал необходимость систематизировать и развивать национальное музыкальное наследие и на этой почве создавать новую китайскую культуру, достойную своего времени. При этом композитор отмечал важность коммуникации между национальными культурами и школами как один из ведущих инструментов развития китайской культуры. В народной песне Хэ Лутин видел главный первоисточник для вдохновения, к которому музыкант может обратиться для создания и интерпретации произведения.

Хэ Лутин был внимателен к судьбе собственных сочинений, неоднократно занимался редактированием произведений и объединял их в сборники: «Избранные песни Хэ Лутина», «Избранные произведения для хора Хэ Лутина», «Оркестровая музыка Хэ Лутина» и «Музыкальные очерки Хэ Лутина». Всего композитор написал за свою жизнь более 260 песен, которые обрели широкую популярность и стали частью китайского национального культурного наследия.

Таким образом, Хэ Лутин – композитор и музыкальный критик, внесший важный вклад в музыкальную культуру Китая, стал одним из основоположников китайской национальной школы музыки. Он унаследовал сущность традиционной китайской культуры и стал свидетелем развития новой китайской музыки XX века [157, с. 9–10].

Лу Цзи (1909–2002) – один из инициаторов движения новой музыки в Китае, композитор, музыковед, почетный председатель Китайской ассоциации музыкантов. Лу Цзи занимался сбором и систематизацией китайского фольклора. Его теоретические труды охватывают обширный круг тем: существование музыки в жизни социума, свойства и задачи национального искусства, вопросы создания и исполнения произведений, а также теория и история китайского композиторского искусства. Лу Цзи придавал большое значение изучению китайской классической музыки. Он активно поддерживал создание Пекинской ассоциации гуцинь³⁸, выступал за создание нотной записи для данного инструмента, способствовал редактированию и публикации «Интеграции музыки Гуцинь» и написал предисловие к «Краткому обсуждению музыки на лире». Весной и летом 1977 Лу Цзи и Хуан Сяньпэн (1927–1997)³⁹ сформировали группу по

³⁸ Гуцинь – китайский народный струнный инструмент, разновидность цитры.

³⁹ Хуан Сяньпэн (1927–1997) – преподаватель музыкального факультета Центральной консерватории музыки, научный руководитель докторантуры Китайской академии искусств, исполнительный директор Ассоциации музыкантов Китая и директор Национального музыкального комитета, президент Общества традиционной музыки Китая и главным редактором журнала «Реликвии китайской музыкальной культуры».

исследованию древних музыкальных реликвий и отправились в Хэнань, Шаньси, и Ганьсу, чтобы исследовать музыкальные памятники культуры доцинского периода. Предметом их исследования стали колокола бяньчжун, изучив которые, композиторы открыли важное свойство инструмента: возможность одномоментного воспроизведения двух тонов на одном колоколе. Это уникальное творение китайского народа, не зафиксированное в древних книгах, было впервые рассмотрено в трудах Лу Цзи, что вдохновило другого китайского музыковеда Тао Сюня на исследование истоков китайской ладовой системы, в частности, пентатоники. Его диссертация «Изучение формирования китайской пентатоники в нескольких видах Даосюня от первобытного общества до династии Шан» заполнила пробел в изучении истории китайской музыки [114, с. 13–15].

Лу Цзи также придавал большое значение сбору, исследованию и аранжировке национального музыкального наследия. Еще в 1945 году возглавляемая им Ассоциация исследования народной музыки пограничного района Шэньси-Ганьсу-Нинся собрала и издала более десятка материалов по фольклорной музыке: «Избранные народные песни пограничных регионов» и «Избранные народные песни Хэбэя». В 1948 году Лу Цзи отредактировал и опубликовал «Северо-восточные народные песни» и «Очерки народной музыки» Северо-Восточного Китая.

В 1979 году под его покровительством Ассоциация китайских музыкантов и Министерство культуры совместно возобновили работу по редактированию «Сборника китайских народных песен», которая была прервана из-за «культурной революции». В то же время Лу Цзи редактировал «Сборник китайской инструментальной музыки», «Сборник китайской оперной музыки» и «Сборник китайской музыки циюй»⁴⁰. Он является директором редакционного комитета по музыкальным дисциплинам «Энциклопедии музыки и танца Китая» [108, с. 3–13]. Лу Цзи оставил более

⁴⁰ Эстрадная, народная музыка, песенно-сказательное искусство.

400 теоретических и академических статей и сочинил для будущих поколений около 300 песен. Подобно музыкантам-революционерам, таким как Не Эр и Сянь Синхай, он участвовал в изучении и систематизации традиции китайской революционной и патриотической музыки. В области музыкального образования Лу Цзи способствовал внедрению в Центральной консерватории европейских принципов педагогики в сочетании с китайскими традициями в этой области. Музыкальное учебное заведение нового типа заложило основу современной системы музыкального образования с китайской спецификой [114, с. 13–15].

Лу Цзи внес выдающийся вклад в сохранение и приумножение музыкальной культуры китайской нации и построение новой музыкальной культуры. Композитор видел в музыке голос времени, выражающий национально-патриотические идеи, направленные на просвещение и укрепление китайского общества.

Выдающиеся представители музыкально-театральной культуры Китайской Народной Республики, обучавшиеся в СССР

Театральная культура Китайской Народной Республики также стремительно развивалась. Выдающимися представителями этой части музыкального искусства были Чжан Цихун, Сюй Сяочжун, Дэн Чжи, Чжу И, Ван Ди, Чжоу Кун и др.

Сюй Сяочжун (1928 г.р.)⁴¹ в 1955 году поступил в Академию драмы им. Луначарского в Советском Союзе. В 1959 году режиссер поставил один из выпускных спектаклей «Оптимистическая трагедия» в Харбинском драматическом театре, который впоследствии был показан в Пекине, Шанхае и других местах и вызвал восторженный отклик. В 1979 году Сюй Сяочжун поставил драму «Станный 101» в Китайском детском художественном театре. В 1980 году под его руководством был представлен спектакль

⁴¹ Сюй Сяочжун – профессор, режиссер и научный руководитель докторантуры Центральной академии драматического искусства. Вице-президент Китайского оперного общества.

«Макбет», в котором смело использовались символические приемы с сильными эмоциями и богатым поэтическим колоритом. Следом за ними режиссер осуществил постановку драмы «Пер Гюнт» (1983) и «Хроника Шелковицы» (1987).

Чжан Цихун (1932 г.р.)⁴² окончила режиссерский факультет Советской государственной академии драмы им. Луначарского в 1959 году. Вернувшись в Китай, преподавала в Центральной академии драмы. В 1979 году она была переведена в Китайский молодежный художественный театр в качестве режиссера, где непрерывно ставила драмы «Ромео и Джульетта», «Возвращение снежной ночью», «Императорский посланник», «Венецианский купец», «Душа вне Тела», «Двенадцать месяцев», «Вулкан» и почти 80 китайских и зарубежных театральных работ, в том числе «Осенняя девушка», «Дикая местность», «Любовь генерала» и «Белая ласточка встречает весну», большинство из которых можно считать классикой китайской драматургии. В 1987 году Чжан Цихун по заданию Министерства культуры поехала в Советский Союз для культурного обмена, всего за один месяц успешно отрепетировав китайскую музыкальную драму «Интервью мертвеца с живым». Постановка состоялась в Новосибирском драматическом театре «Факел». Выступление было высоко оценено экспертами. Единодушная похвала актеров и зрителей принесла китайскому режиссеру награду.

Чжан Цихун также выступала в Гонконге, Китае и Германии. Ее работы также были удостоены первой премии «Золотой лев китайской драмы» и четырех премий режиссера Вэньхуа. В 2007 году она была удостоена звания «Национальной драматической артистки с выдающимся вкладом». Ее книга «Художественная концепция режиссера» – ценная монография по теории режиссуры. Она первоклассный национальный режиссер, под ее

⁴² Чжан Цихун (1932 г.р.) – режиссер, работает в Национальном драматическом театре.

руководством выросла группа известных артистов театра, таких как Ван Течэн, Лэй Кэшэн и Линь Чжаохуа.

Таким образом, молодые студенты, изучавшие драматическое искусство в Советском Союзе в 1950-60-е годы, в полной мере проявили свои таланты после возвращения в Китай и быстро переросли в специалистов и ученых в области драматургии, заняв важное место в истории китайской драматургии. Они бережно впитали законы зарубежного театрального искусства, изменили концепцию и образ мышления китайских театральных режиссёров с первых дней основания Нового Китая и тем самым вывели китайскую театральную индустрию на новый качественный уровень [151, с. 185–188].

Деятельность китайских музыкантов в период «культурной революции»

В начале 1960-х годов под влиянием «левого» идеологического течения в литературно-художественных кругах вся западная музыка и музыкальные произведения, созданные с использованием западных жанров и инструментов, стали объектами культурных запретов. В гуще этих событий оказался Инь Чэнцзун (1941 г.р.) – выдающийся китайский пианист, аранжировщик, композитор. В период обучения в Центральной консерватории, ему удалось попасть в класс приглашенного преподавателя из Советского союза Т.П.°Кравченко. Уже в 1960 Инь Чэнцзун поехал обучаться в Ленинградскую консерваторию. Таким образом, пианист формировался под прямым воздействием «культурного диалога», что стало камнем преткновения в событиях 1966 года, когда в Китае разразилась «культурная революция», в ходе которой порицалась игра на фортепиано и использование западноевропейских жанров и принципов исполнения [12, с. 103–110].

Инь Чэнцзун выразил свое недовольство по этому поводу и публично заявил, что «...у фортепиано широкий диапазон и богатая выразительность, оно вполне может служить революционному делу. Я против упразднения фортепианного факультета...» [85, с. 47–50]. В виду его молодого возраста в обществе не нашлось поддержки его мнения, но это вдохновило Инь

Чэнцзуна создавать именно фортепианную музыку с революционным духом для широких демократических слоев населения.

В 1965 году Инь Чэнцзун исполнил сюиту для фортепиано, написанную им самим и его коллегами в Столичном театре, произведение было удостоено похвалы Чжоу Эньлая: «...это первый раз в моей жизни, когда я получил сильное впечатление после прослушивания фортепиано...» [153, с. 6–9]. В 1966 году было официально записано произведение в революционном духе «Новые сельские песни», утверждающее дух времени, но встретившее острую критику. В ответ на это Инь Чэнцзун связался с организацией Красной гвардии в средней школе при университете Цинхуа и запланировал создать «Симфонические поэмы для Красной гвардии», произведение, ставшее новым словом в китайской академической музыке благодаря своеобразию синтезированного жанра, сочетавшего концертность, театральную декламацию и черты ораториальности. Основой тематизма послужили существовавшие на тот момент красногвардейские песни. Но произведение имело значительные недостатки и сырые места, ввиду чего не обрело популярность [112, с. 23–26].

С 1967 по 1971 год Инь Чэнцзун написал в общей сложности двенадцать музыкальных произведений для фортепиано. 7 февраля 1969 года был официально создан творческий коллектив внутри Центрального оркестра под названием «Желтая река». Инь Чэнцзун был руководителем группы, в состав которой входили Ду Минсинь, Чу Ванхуа, Сюй Фейсин и Ши Шучэн. Ли Дэлун, главный руководитель Центрального оркестра, передал указания ЦК «...служить текущей революционной борьбе, разъяснять практическое значение работы, использовать идеи Мао Цзэдуна для объяснения истории того времени и использовать исторические примеры того времени, чтобы направлять нынешнюю революцию...» [161, с. 76–78]. Одноименный коллективу фортепианный концерт «Желтая река» был написан специально

для нового творческого коллектива в соавторстве с Инь Чэнцзун, Чу Ванхуа, Лю Чжуан и Шэн Лихун.

В начале лета 1969 года вышел первый вариант фортепианного концерта «Желтая река», который был основан на жанровой модели западного классического фортепианного концерта. На первое выступление пришло более десяти звукорежиссеров симфонического оркестра Центрального оркестра, в том числе Ли Дэлу, Янь Лянкунь, Ду Минсинь. Прослушав его, Ли Дэлу подтвердил, что создание фортепианного концерта «Желтая река» в сонатной форме является своего рода «иностранным шаблоном», и мы должны разбить этот «чужой шаблон», чтобы создать произведения, приемлемые для китайского народа [113, с. 3–6].

Период Культурной революции был особым периодом бурного развития китайского фортепианного творчества, характеристики китайской и западной фортепианной музыки столкнулись в «левостороннем» историческом контексте, что еще больше утвердило национализированный художественный стиль китайской фортепианной музыки. Произведением для фортепиано «Легенда о Красном Фонаре» и фортепианным концертом «Желтая река» Инь Чэнцзун вернул фортепиано на сцену современной китайской музыки, его произведения стали классическими образцами для рассмотрения национальных особенностей китайской фортепианной музыки.

«Легенда о красном фонаре» – фортепианное переложение одноименной оперы на революционную тему, по которому дважды в 1970 и 1971 годах был снят цветной фильм, который был показан по всей стране. Именно благодаря этим видеороликам многие люди увидели внешний вид фортепиано и впервые услышали его звучание [86, с. 33–37.]. Модель пекинской оперы «Легенда о Красном Фонаре» восходит к фильму «Революция имеет потомков» (1963), повествующем о героической истории Ли Ю, подпольщика и его семьи, на протяжении трех поколений, сражавшихся против японских захватчиков во времена антияпонской войны. Фортепианный аккомпанемент

«Легенды о Красном Фонаре», адаптированный Инь Чэнцзунуном на основе революционной современной пекинской оперы «Легенда о Красном Фонаре», стал образцом китайского фортепианного музыкального произведения этого периода в силу художественных особенностей творческого слияния фортепианной музыки и пекинской оперы, получив широкое распространение. Однако это наследование и развитие национальной музыкальной традиции по-прежнему осуществляется на основе преобразования традиционной формы музыкального творчества. Классическая оперная музыка создается через форму коллективного творчества, передающуюся из поколения в поколение певцами. Это оригинальная музыкальная форма с относительно простыми мелодиями и способом исполнения. Новаторская попытка совместить фортепиано и пекинскую оперу сама по себе является сложной проблемой.

Чтобы найти творческое вдохновение для слияния двух совершенно разных музыкальных стилей пекинской оперы и фортепиано, Инь Чэнцзун усердно работал над раскрытием своего собственного творческого потенциала [18]. На основе творческой интеграции пекинской оперы и фортепиано, он обогащает мелодическую коннотацию и эстетические ресурсы фортепианной музыки, усиливает художественную выразительность произведений китайской фортепианной музыки и привносит новаторскую жизненную силу в инновационное развитие современной оперной музыки, которая в полной мере воплощает в себе повышение творческого субъектного статуса композитора, его радикальные идеи, изменяющие традиционную форму музыкального творчества.

В период культурной революции появляются имена композиторов, которые возвращали концепции гуманизма и эмоциональное художественное творчество на арену китайской профессиональной музыкальной культуры. Среди композиторов «пост-революции» (период «наведения порядка»)

значимы имена Ши Гуаннаня, Ши Ваньчуня, Чжэн Цюфэн⁴³, Кэ Яна⁴⁴. Сложившаяся творческая ситуация сильно ограничивала свободное творчество композиторов. Гуманистическая и эмоционально-этическая направленность песен, например, Ши Ваньчуня отражает изменение концепции создания музыки в период «наведения порядка», равно как и своего рода эмоциональное сопротивление и перцептивную рефлексию «культурной революции» в области музыкального искусства [141, с. 11–12].

1.6. Личности музыкантов в контексте перспективы от эпохи реформ и открытости (1978) до наших дней

С наступлением новой эпохи активность представителей сферы музыкального творчества достигает вершины интенсивности и разнообразия, которая не ослабевает в настоящие дни.

Ассоциация китайских музыкантов возобновила свою работу и организовала ряд мероприятий для активизации деятельности по созданию музыки, музыкальному исполнительству, исследований в области теории музыки и музыкальной этнографии. Система приема в музыкальную школу и деятельность в сфере музыкального образования также приобрели устойчивые формы, и большое количество талантливых молодых людей, стоявших в стороне более десяти лет, смогли вернуться в университеты и получить систематическое музыкальное образование. Ансамбли и оркестры на всех уровнях также возобновили работу, что изменило ситуацию упадка на китайской художественной сцене во время «культурной революции».

⁴³ Чжэн Цюфэн (1931 г.р.) – композитор, участвовал в революционной работе в 1947 году.

⁴⁴ Ши ВаньЧунь (1936–2023) – композитор, окончил композиторский факультет Центральной консерватории музыки в 1961 году, а затем остался преподавать в школе; в 1973 году он начал заниматься музыкальным творчеством в Центральном оркестре; в 1984 году он стал заведующим и профессором кафедры композиции Китайской консерватории музыки.

Возобновление работы по обмену открыло новые возможности для китайских и зарубежных музыкантов, наконец они смогли обмениваться опытом и учиться друг у друга. Начался новый виток взаимодействия китайской и европейской музыкальных культур. Китайские музыканты активно стали участвовать в международных конкурсах и проектах, начали осваивать обновленный язык западноевропейского авангарда.

После публикации в 1980 году первой художественной песни Ло Чжунжуна (1924 – 2021)⁴⁵ «Сбор лотоса в реке Шецзян», написанной с использованием серийной двенадцатитоновой техники, творчество композиторов включает новые концепции; наступил радикально новый этап развития китайской музыки. Началось широкое признание китайской академической музыки. Например, в 1981 году новаторская симфония «Ли Сао» Тань Дуня и Концерт для фортепиано с оркестром Луо Цзинцзина получили награды Национальной симфонической премии; в 1982 году «Поэма о Китае» для виолончели и фортепиано, соч. 15 Е Сяогана, «Народные песни» Цюй Сяосуна и Концерт для скрипки с оркестром Сюй Шуя завоевали титул «Лучших китайских произведений». В 1983 году произведение «Фун, Я, Сун»⁴⁶ Тань Дуня получает премию Дрезденского конкурса камерной музыки имени А. Вебера. В 1984 году состоялся первый концерт электронных синтезаторов. В 1985 году Творческий комитет Китайской музыкальной ассоциации и другие подразделения провели тематический конкурс-концерт «Исследование и поиск», где на первом и втором этапах с апреля по май были представлены новые произведения в жанре национальной инструментальной музыки. С ноября в Пекинском концертном зале непрерывно проводилась серия концертов новых симфонических произведений. Сразу после этого Уханьская консерватория

⁴⁵ Луо Чжунжун (1924.– 2021 г., род. в уезде Сантай провинции Сычуань) – известный композитор, теоретик, профессор и обладатель «Пожизненной почетной медали» 4-й премии China Music Golden Bell Awards.

⁴⁶ Автор заимствовал название трех частей китайской древней поэзии «Шицзин».

музыки провела «Конференцию по обмену произведениями молодых композиторов», на которой были представлены произведения молодых композиторов, что подтолкнуло развитие музыки «новой волны».

Что касается творческой группы музыки «новой волны», то она объединяла разные поколения композиторов: среди них Ло Чжунжун из Пекина, Чжу Цзяньэр и Чен Минчжи из Шанхая принадлежали к старшей возрастной группе; представители среднего возраста – Ван Силинь, Цзинь Сян, Лю Няньцзо, Лю Дуннань, Си Цимин, Сюй Цзинсинь, Цзинь Фузай, Линь Хуа, Лу Цзайи, Чжун Синьминь, Ян Лицин, Чжао Сяошэн, Ван Цзяньчжон и др. Именно группа молодых студентов, обучавшихся в Центральной консерватории, заставила публику обратить внимание на музыку «новой волны», интерес к которой начал стремительно возрастать. Пекинская молодежная композиторская группа в лице Тань Дуня, Цюй Сяосуна, Чжоу Луна, Чэнь И, Го Вэньцзина и Е Сяогана, возглавила данное направление; Гэ Ганру и Сюй Шуя стали представителями шанхайской молодежной композиторской группы; кроме того, в ней активно проявили себя Чжао Цзипин из Сианя, Хэ Сюньтянь из Сычуани, У Юбэй и Пэн Чжиминь из Ухани, Лу Пей из Гуанси, Чжан Цяньи из Ляонина и Хуан Аньлунь, Ло Цзинцзин, Су Цун и Чэнь Циган, которые учились за границей [116, с. 68–69].

Эти группы молодых музыкантов, сформировавшихся в переломный этап истории, перед поступлением в консерваторию и после восстановления системы вступительных экзаменов в вузы имели крепкие базовые знания в области народной китайской музыки, обладали широким художественным видением, владели богатыми техническими средствами композиции. Поступив в консерваторию, они получили профессиональное образование, что позволило раскрыться их таланту. После прихода периода реформ и открытости Китая для них открылись богатые ресурсы для взаимодействия с широким спектром веяний западноевропейской музыки того времени.

Рассмотрим деятельность некоторых представителей этих молодежных групп, включая не только композиторов, но и исполнителей. Наиболее выдающиеся представители, которые повлияли на формирование панорамы музыкальной культуры и были известны именно в этот период: композитор Чжао Цзипин, певица Чжоу Сяоянь, скрипач Лу Сыцин [117, с. 33–36].

Чжао Цзипин (1945 г.р.) родился в Пинляне, провинция Ганьсу, в 1945 году. Окончил композиторский факультет Сианьской консерватории, а затем поступил на композиторский факультет Центральной консерватории. С 1980-х годов он создал множество музыкальных произведений, среди которых музыка к фильмам, телевизионная драматическая музыка, писал для национального оркестра, концерты, симфонии. Особое место в его творчестве занимает музыка к кино, благодаря которой имя Чжао Цзипина символизирует в истории китайской современной культуры расцвет этого направления. В 1984 году композитор написал саундтрек к широко известному фильму «Желтая земля» режиссера Чэнь Кайгэ, а также написал музыку почти к сотне фильмов и дважды получил премию «Золотой петух» за лучшую композицию для китайских фильмов. В 2005 году, по случаю 100-летия со дня рождения китайского кино, он получил «Премиию за особые достижения в области музыки для современных китайских фильмов».

Творчество композитора демонстрирует сильный дух китайской нации, выраженный в музыкальных произведениях, отличающихся высоким художественным, национальным и современным звучанием. Чжао Цзипин изучал сущность китайской музыкальной культуры разных эпох, анализируя множество исторических пластов национальной музыки. Поэтому европейские черты стиля в его творчестве занимали «подчиненную роль», в то время как самобытная фольклорная специфика превалировала.

Выражение духовной сути и эстетического содержания традиционной китайской культуры языком национальной музыки – цель, которую Чжао Цзипин всегда преследовал в своем музыкальном творчестве. Почти за 60 лет

музыкальной карьеры в творчестве Чжао Цзипина всегда была искренняя любовь к Родине, народу и его традиционному искусству. Композитор придерживался художественной концепции наследования и инноваций, выражая темы современной китайской реальной жизни свободной кистью и языком символической музыки.

Развитию китайской музыки способствовала как активная композиторская работа новых поколений, так и исполнительская деятельность выдающихся китайских музыкантов, работавших в Китае и за его пределами. Активное участие в международных конкурсах производило интенсивное культурное взаимодействие, быстро впитываемое профессиональной музыкальной китайской средой.

Чжоу Сяоянь (1917–2016)⁴⁷ – всемирно известная певица и музыкальный педагог, известная как «Китайская иволга». Под ее руководством появилось большое количество выдающихся вокальных талантов в Китае.

Чжоу Сяоянь родилась в Ухане в 1917 году. В возрасте 18 лет она поступила в Шанхайский национальный музыкальный колледж. После начала антияпонской войны Чжоу Сяоянь была вынуждена приостановить учебу и вернуться в родной город. Но она не хотела молчать и вместе со своими друзьями организовала уханьский хор и спела такие песни, как «Последняя победа принадлежит нам», «Песня о восьмистах героях» и «Баллада о Великой стене».

В 1938 году при поддержке отца Чжоу Сяоянь поехала в Париж. После семи лет упорных тренировок она, наконец, попала на сцену Национального театра в Париже, с тех пор последовательно давала сольные концерты в

⁴⁷ Чжоу Сяоянь (1917 – 2016) – певица и музыкальный педагог. Она является мастером китайского вокально-музыкального образования и обладательницей премии «Золотой колокол», высшей награды в области китайской музыки и искусства, а также «Медали французского национального офицера», присуждаемой правительством Франции. Среди ее работ – «Баллада о Великой китайской стене», «Последняя победа за нами» и «Раковина мидии».

театре «Белый дом» в Лондоне, театре «Казино» в Люксембурге, театре «Ренессанс» в Берлине, повсюду вызывая бурные аплодисменты.

В июне 1947 года она участвовала в первом мировом музыкальном мероприятии «Праздской весны», и вскоре приглашения из разных стран посыпались в большом количестве. В этот момент пика карьеры Чжоу Сяоянь решила вернуться на родину, с которой попрощалась на девять лет, чтобы посвятить себя развитию музыкального образования в Китае.

В 1949 году на первом культурном конгрессе Чжоу Сяоянь получила небольшую записную книжку, на которой премьер-министр Чжоу написал для нее надпись: «Усердно работай над созданием народной музыки».

На протяжении десятилетий она воспитала большое количество выдающихся вокальных талантов, таких как Ляо Чанъюн, Вэй Сун, Вань Шаньхун и других известных певцов. Они появлялись на оперной сцене в стране и за рубежом и часто побеждали на различных конкурсах вокальной музыки как дома, так и за границей. В 1984 году на Международном конкурсе вокалистов в Вене четыре ученика Чжоу Сяоянь завоевали три золотые медали и одну серебряную медаль. Этот результат потряс международную музыкальную сцену и утвердил профессиональное положение китайских исполнителей на европейской сцене [126, с. 285–286].

Скрипач Лу Сыцин (1969 г.р.)⁴⁸ – выдающийся современный китайский музыкант, занимающий особое место на мировой исполнительской арене и оказавший значительное влияние на развитие китайской национальной школы музыки в новом периоде её развития. Его творческий путь сразу начался с большого успеха и высокой профессиональной точки: он получил

⁴⁸ Лу Сыцин (1969 г.р.) – китайский скрипач, окончивший Джульярдскую школу в Соединенных Штатах. В июне 2002 года он был удостоен премии «Выдающиеся художественные достижения американцев азиатского происхождения» в Нью-Джерси, США. В сентябре того же года Лу Сыцин играл за Цзян Цзэминя, Ху Цзиньтао и других партийных и государственных лидеров в Чжуннаньхае. В феврале 2003 года он принял участие в специальном концерте в рамках Вечера китайской культуры в Версальском дворце, организованном президентом Франции Жаком Шираком.

золотую медаль на 34-м Международном конкурсе скрипачей имени Паганини в октябре 1987 года. Первое место в этом международном конкурсе скрипачей оставалось вакантным в течение двенадцати лет из-за суровости и строгости судей [137, с. 3–4]. 17-летний Лу Сыцин разбил стену молчания на конкурсе скрипачей своей энергией и превосходными навыками. По этой причине европейская публика обозначила его как «Паганини №1 на Востоке».

В январе 1983 года Лу Сыцин исполнил Первый скрипичный концерт Бруха в сотрудничестве с Королевским филармоническим оркестром в Центре искусств Панфилда в Клейтоне, прошедший с большим успехом. В том же году Британская любительская симфоническая ассоциация наградила его Серебряной медалью 1982 года. В апреле 1983 года Лу Сыцин занял пятое место в юношеской группе на Международном юношеском конкурсе скрипачей имени Иегуди Менухина. С тех пор он играл с ведущими британскими группами на концертах и шоу по всей Великобритании.

В репертуаре Лу Сыцина, быстро ставшего всемирно востребованным музыкантом, были сочинения не только европейской классики, но и жемчужины китайской композиторской школы. Благодаря этому, диалог культур распространялся не только на развитие культуры внутри Китая, но и стал активно выходить за его пределы.

Выводы

В китайской истории музыки XX столетия наглядно представлены радикальные изменения, произошедшие в музыкальной культуре. Ракурс описания этих изменений только с позиций вестернизации представляется весьма ограниченным. Сегодня очевидно, что за короткий период самодостаточная высоко развитая китайская традиционная культура была максимально преобразована для взаимодействия с радикально иной западной культурой. Ее художественно-эстетические ценности не подверглись музеефикации, хотя риск такого «замораживания» культуры был весьма высок, ведь западная культура, особенно ее популярный слой,

распространялась в азиатском мире стремительно и бесповоротно. Традиционная культура Китая, закрытая в своей герметичности и недостижимости, легко могла оказаться поверхностно прочитанной и «мумифицироваться» для любования ее экзотикой, или же превратиться в банальный китч для развлечения западной публики, как это происходило со многими восточными культурами⁴⁹.

Однако, стараниями китайских музыкантов новой формации создается принципиально иной прецедент. Композиторы, теоретики и практики новой музыки, изучившие западный опыт во всей его полноте, осуществляют уникальный проект подготовки и преобразования слухового базиса собственного населения, раскрывая перед ним возможности полноценного понимания западной музыки. Параллельно они разрабатывают основы национального музыкального образования, ведь приобщившись к западной классике, население Китая устремляется к получению профессионального постижения западной музыки. Будучи подготовленными, новые музыканты оказываются своеобразными «билингвами»: «говоря» на двух столь разных музыкальных языках, они создают новую музыку, равно понятную и ценную для почитателей классического музыкального искусства всех континентов.

⁴⁹ Можно вспомнить о массовом увлечении индийскими духовными практиками под руководством многочисленных гуру, деятельность которых не признавали подлинные носители этой традиции.

ГЛАВА 2

Облик китайского пианиста в современной фортепианной культуре

2.1. Формирование фигуры исполнителя в музыкальном искусстве нового Китая. Феномен китайских вундеркиндов⁵⁰

Исполнительство – новая сфера творчества для китайского искусства. В традиционной культуре, как и в народном творчестве многих стран, фигура музыканта синкретична. В рамках аристократической ветви китайской традиции музыкант мог быть одновременно поэтом, чтецом, литератором, педагогом; в народной культуре музыканты пели, играли на инструментах, декламировали. Виды этого синкретического творчества тесно связаны; внутри них устанавливалась внутренняя иерархия, отраженная, в частности, в одной из обиходных поговорок: «пой для вассала, декламируй для господина». В высказывании отражена роль декламации, которая ценилась выше пения. Со временем развивается искусство инструментальной игры: в народе сохранилась память о музыкантах, прославившихся мастерством владения определенными инструментами. Область инструментального музицирования тесно связана с историей выделившихся репрезентативных инструментов, таких как гуцинь, гучжэн, пипа, китайская арфа кунхоу. Мастерство игры на таких инструментах развивалось в системе «учитель – ученик», известному способу трансляции и сохранения устного профессионального творчества на Востоке.

Встреча с высоко развитым инструментальным исполнительством из западной Европы, с его отточенными коммуникативными формами и системой образования имела революционное значение для дальнейшего развития китайской музыки. Однако, было бы заблуждением видеть в дальнейшем пути развития только бесконечную вестернизацию китайской

⁵⁰ В параграфе использован материал авторской статьи «Китайские пианисты в контексте современной фортепианной культуры» [53].

музыки во всех ее составляющих, с последующим «возрастанием» и выходом ее лучших представителей в пространство мировой культуры. Достижения европейского искусства упали на почву тысячелетней истории китайской музыкальной традиции; процессы, происходившие в Китае в течение XX столетия в области музыкального исполнительства, необходимо рассматривать с позиций постижения китайцами открывшегося их сознанию нового опыта. Новый опыт «присваивался» китайскими музыкантами; результаты этого процесса часто воспринимались европейцами как нечто не всегда приемлемое и привычное. Таким, например, видится осторожное отношение европейцев к китайской фортепианной культуре XX столетия и ее представителям, поразившим публику международных конкурсов своей виртуозностью и одновременно некоторой «инаковостью» интерпретаций.

В свете настоящего исследования китайская исполнительская культура и ее представители должны быть рассмотрены сквозь призму концепции формирования нового облика китайского музыканта, обладающего качествами дуальности культурного опыта. В авангарде китайского исполнительства стоят, конечно, пианисты.

Фортепианной культуре Китая, как и ее представителям, посвящено огромное количество литературы самого разного жанра – от популярных статей, критических эссе до научных исследований. Представляется необходимым обобщить эти данные в целях анализа специфических черт современного китайского исполнителя. Исследование фортепианной культуры, минуя другие направления исполнительства, представляется оправданным, поскольку факт лидирования пианистов в этой области неоспорим.

За относительно короткий срок фортепиано заняло ведущие позиции не только в системе образования Китая, но и в исполнительской среде мирового масштаба. Высочайший уровень исполнительского мастерства молодых китайских пианистов вызвал большой интерес в музыкальном мире, что

также стало особенным явлением в практике фортепианного исполнительства мирового уровня.

Феномен китайской современной фортепианной культуры в последние десятилетия стал главным предметом исследовательских дискуссий. В научной работе Сюй Бо «Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков» [45, с. 25–28] подробно исследована история возникновения европейских моделей фортепианного исполнительства в Китае и их формирование в условиях отечественной системы образования, в этой работе также дается оценка достижениям выдающихся представителей китайской фортепианной школы рубежа XX–XXI веков. В диссертации и её отдельных главах автор анализирует причины и особенности феномена «Фортепианного помешательства», сравнивая достижения современных китайских пианистов (Ланг Ланг, Ли Юньди и др.) на фоне мировых стандартных требований к исполнительскому мастерству и передовых методов и установок отечественной методики обучения игре на фортепиано.

Взяв за основу оценку специалистов в области фортепианного исполнительского искусства и характеристики исполнительского стиля китайских пианистов, широко представленных в информационной среде, Сюй Бо выявил и объяснил некоторые характерные черты исполнительского стиля китайских пианистов. По мнению автора, главным отличием является акцент на технику и виртуозность, а при интерпретации содержательных аспектов произведений стандартного фортепианного репертуара ведущую роль занимает эмоциональная сдержанность. На наш взгляд, одним из важных заявлений китайского исследователя является следующее мнение: «Критика об осмысленной интерпретации европейского фортепианного репертуара китайскими исполнителями отражает изменение тенденций в социально-психологическом отношении к восприятию в условиях современной культуры, а также особенности исполнительского стиля китайских пианистов, отчасти связанных с особенностями китайского языка,

в котором интонация не несет эмоциональную нагрузку, а только выполняет задачу передачи смысла» [45, с. 26–27].

Наиболее полную картину фортепианного образования в Китае на сегодняшний день, включая вопросы репертуара, процесса подготовки педагогов, технического и инструментального обеспечения, дает диссертация Дин И «Система фортепианного образования в современном Китае»: структура, стратегия развития, национальный репертуар» [13, с. 33–40]. В работе изложены результаты непрерывного наблюдения структуры современного фортепианного образования в Китае, включая все возрастные группы и профессиональную подготовку – от общеобразовательных школ до консерваторий, от любительского музыкального образования до обучения в высших профессиональных учебных заведениях, от истории появления фортепиано в Китае до масштабного производства и настройки инструментов, деятельности фортепианных фабрик. Также проводится анализ инструментального оснащения системы музыкального образования в Китае на современном этапе. Автор отмечает и другие аспекты развития китайской фортепианной культуры на данном этапе (формирование культурных фортепианных центров, расширение национального репертуара за счет творчества китайских композиторов), показывающие позитивное развитие китайской фортепианной культуры сегодня, позволяет рассматривать успехи молодых китайских пианистов в области мировой музыки как закономерное явление.

В некоторых статьях китайских специалистов подчеркиваются актуальные вопросы отечественной методики обучения игре на фортепиано, обсуждается ряд проблем, существующих в учебном процессе: отсутствие унификации учебных пособий, ограниченный студенческий репертуар.

При изучении специфики современного китайского фортепианного исполнительства мы хотим отметить статьи Цзюй Сиюня «Роль фортепианных конкурсов для индивидуального развития китайских

национальных исполнителей» [63] и Фань Цзыяня «Роль международных музыкальных конкурсов в развитии китайского пианизма» [60], посвященные изучению влияния международных конкурсов. Фань Цзыянь отмечает, что «к началу 2000-х годов японские, китайские и корейские пианисты потеснили с ведущих позиций исконно “фортепианные” страны: Францию, США, Италию и Германию, по большей части конкурируя между собой и с неизменным лидером международных конкурсов – Россией» [60, с. 1004]. Однако превосходство китайских пианистов Фань Цзыянь объясняет, прежде всего, технической подготовкой исполнителей, направленной на конкурсные репертуарные требования, освоение которых начинается уже в раннем возрасте [60, с. 1005].

В подтверждение сказанного обратимся к победительнице второго тура Международного конкурса имени Рахманинова Мао Сюань (26 июня 2022 г.): «Виртуозная энергетика Мао Сюань (Китай) получила теплый отклик у публики уже в первом туре. Для игры пианистки характерно решительное мужское начало, несмотря на ее внешнюю хрупкость. Общая интерпретация Второй сонаты С. Рахманинова выдержана в традиционной “русской” манере, с всепроникающей эмоциональной вовлеченностью в исполнение» [22].

Учитывая, что исполнительская деятельность китайских пианистов в целом является характерным явлением в современном музыкальном мире, следует указать, что беспрецедентный подъем китайской фортепианной культуры связан со следующими причинами:

1. Политическая ситуация на рубеже веков, особенно в XXI веке, способствует активному познанию достижений западных стран в области фортепианной культуры. Многие современные китайские пианисты имеют возможность учиться в США, странах Европы и России, где существуют устойчивые традиции фортепианного исполнительства. В данных странах давно созданы фортепианные школы, постоянно организовываются авторитетные конкурсы исполнительского мастерства. Например, после

окончания Центральной консерватории музыки в Пекине, Ланг Ланг продолжил обучение в Институте Кертиса в Филадельфии (США); Ван Юйцзя, завоевавшая третью премию и специальный приз на конкурсе в Японии в 2001 году, переехала в Калгари (Канада) с целью продолжить образование; после выступления на конкурсе в Великобритании в 1995 году по приглашению конкурсной комиссии Чен Са продолжила обучение в Лидской консерватории, а Ли Юньди совершенствовал свое мастерство в Ганноверской высшей академии музыки и драмы в Германии (см. Приложение 2).

2. Происходит неуклонное развитие китайской фортепианной культуры. Музыкальные учреждения успешно проводят просветительскую деятельность в стране, укрепляют статус консерваторий, отмечают высокий профессионализм преподавателей, постоянно проводят конкурсы грамотного исполнения, организуют мастер-классы для юных исполнителей. Развитию способствует также процветание фортепианной промышленности, связанной с производством и продажей инструментов.

3. Активная конкурсная деятельность китайских пианистов и их высокие достижения связаны не только с тем, что у них есть возможность участвовать в международных конкурсах, но и с особенностями их менталитета и национального характера, выраженными в необычайном упорстве и трудолюбии, а также высокой мотивацией к обучению. Привитое в китайской системе фортепианного образования умение непрерывно совершенствовать технический уровень игры, востребовано с самого раннего возраста.

Отличительной чертой современного китайского пианизма стало преобладание вундеркиндов – явление, которое в прошлом считалось в некоторой степени редким в фортепианной культуре. Большое количество молодых пианистов в современном Китае, особенно в XXI веке, заставляет критиков говорить об «эпохе вундеркиндов» в стране. В критической литературе публицистического характера об этом часто и много пишут,

обращая внимание на большой процент подобных «ранних» исполнителей именно из Китая. В этой связи рассмотрим понятие «музыкальный вундеркинд».

На вопрос «Кто такой музыкальный вундеркинд?» известный российский музыковед и психолог, а также ведущий специалист в области музыкальных способностей и музыкального таланта Д. К. Кирнарская ответила: «...вундеркинд – это маленький виртуоз, на которого нельзя не смотреть с изумлением... Пока их сверстники играют в куклы или гоняют мячи, они уже работают концертирующими артистами...» [19, с. 55–73].

У многих всемирно известных современных китайских пианистов способности вундеркинда открылись в раннем детстве. Ланг Ланг (1982 г.р.) начал свою победоносную конкурсную деятельность в 5-летнем возрасте⁵¹, и все последующие занятия сопровождались успешными выступлениями на конкурсах. «Конкурсная» карьера Ли Юньди (1982 г.р.) началась с 1995 года, когда двенадцатилетний музыкант занял первое место на Международном молодежном конкурсе пианистов в США.

Китайский исследователь Сюй Бо перечислил типичные факты биографии китайских вундеркиндов, характеризующие процесс становления виртуозности, взяв в качестве примера биографию пианиста Чжан Хаочэна (1990 г.р.): «В возрасте пяти лет он дал свои первые сольные концерты, исполнив инвенции И. С. Баха и несколько сонат В. А. Моцарта, а в шесть лет – концерт В. А. Моцарта с Шанхайским симфоническим оркестром... В одиннадцать лет, гастролируя по Китаю, Чжан Хаочэн исполнил несколько репертуарных произведений Ф. Шопена, в том числе, все этюды. В возрасте двенадцати лет он стал победителем и самым юным участником Конкурса юных пианистов имени П. И. Чайковского. После завоевания первого места в Японии в 2004 году на V Азиатском конкурсе имени Ф. Шопена (во взрослой

⁵¹ В 12 лет Ланг Ланг блестяще выступил на IV Международном конкурсе юных пианистов в Германии, в возрасте тринадцати лет он стал чемпионом первого в Японии Международного юношеского конкурса имени П. И. Чайковского.

возрастной группе соревновался двенадцатилетний мальчик), был приглашен на программу 49-го Международного фестиваля имени Ф. Шопена. Шокированные польские зрители десять раз вызывали его на сцену, а газеты отмечали его безупречную технику и необычайную музыкальность» [44, с. 60]. Схожий карьерный взлет имела и Ван Юйцзя (1987 г.р.), выступающая на международных соревнованиях с семи лет, а также Нюню (1997 г.р.), который, начав взрослую профессиональную деятельность в десять лет, сразу же подписал в 2007 году контракт с компанией EMI.

Показательной чертой становления молодых пианистов является феноменальная память и систематический подход к репертуару: музыканты осваивали не отдельные жанры, виды техники, формы, выразительные средства, а целостный комплекс средств, заключенный в том или ином жанрово-стилистическом фрагменте творчества отдельного композитора, будь то сборник инвенций, этюдов или ряд сонат.

Как упоминалось ранее, вундеркинд – это юный виртуозный исполнитель. Начав занятия в раннем возрасте, китайские пианисты прочно овладевают техническими параметрами игры, демонстрируя тем самым подчеркнуто «математический» подход к занятиям и исполнению. Подобная механистичность неотвратимо сказывается на содержательном плане интерпретации произведений. Например, в репертуаре пианистки Ван Юйцзя технически сложные произведения вызывают не только удивление, но даже «ироничные замечания российских журналистов о подобной компьютерной скорости пальцев» [44, с. 60].

Китайская педагогическая система обучения способствует развитию феноменально быстрых технических результатов исполнителей, где «развитие беглости пальцев и свободы движений рук следует рассматривать как основные черты китайской фортепианной педагогики» [44, с. 66]. При этом необходимо учитывать психологические особенности вундеркиндов, связанные с «чрезвычайными способностями к обучению», подкрепляемыми

скоростью восприятия и обработки информации. По мнению Д. Кирнарской, «то, что способный ребенок делает быстро, вундеркинд делает мгновенно» [19, с. 66].

Молодых китайских пианистов, одерживающих безоговорочные победы на международных конкурсах благодаря своей блестящей технической подготовке, часто упрекают в отсутствии самостоятельной интерпретации содержания сочинений и легкомысленности выражения их эмоциональной стороны. Особенно это касается традиционных европейских произведений. Выступая перед журналистами, французский пианист Лука Дебарг рассказал об активизации возрастных ограничений в исполнительских конкурсах благодаря выдвижению китайских вундеркиндов, с сожалением отметив, что «многие его коллеги как роботы» [6].

Возникает проблема парадоксальной возможности юных виртуозов исполнительски интерпретировать значительные художественные произведения, не рассчитанные на детский жизненный опыт. Д. Кирнарская утверждает: «Чрезвычайной способностью к копированию обладают дети-исполнители. Вундеркинды – не композиторы ни в малейшей степени. Выполнение вариантных копий знакомых стилей ничего здесь не меняет – вундеркинды импровизируют в известной манере, но не создают свою собственную. Их творчество до крайности трафаретно» [19, с. 62].

Эта способность к воспроизведению вполне соответствует китайской системе обучения игре на фортепиано. Как указывалось ранее, в приоритетах технической подготовки пианистов в китайских специальных учебных заведениях ставится вопрос о развитии умений творческого осмысления произведений и их содержательного анализа. Преподаватели опираются на прослушивание записей известных исполнителей и интерпретации авторов, вникая в мировой опыт и дублируя его. Исследователи современной системы обучения игре на фортепиано в Китае пишут: «Это новый специфический аспект современной педагогики. Анализу известных, “эталонных”

интерпретаций придается огромное значение не только на занятиях в классе. Особенно показательным является обилие научных аналитических работ (диссертаций и статей), написанных преподавателями китайских музыкальных учебных заведений» [44, с. 67].

Тем не менее, сегодня «повзрослевшие» китайские пианисты-вундеркинды покоряют публику не только виртуозной техникой, но и проникновенным и взволнованным исполнением вершин лирической музыкальной литературы, например: «Вокализ» С. В. Рахманинова и его переложение «Мелодии» К. В. Глюка (в исполнении Ван Юйцзя), предельно убедительная и тонкая интерпретация произведений Ф. Шопена, столь трудного в трактовке для восточных пианистов (в исполнении Ли Юньди).

В прошлом «пианист-вундеркинд», а сегодня – зрелый успешный виртуозный исполнитель Ли Юньди продолжает давать концерты по всему миру, исполняя произведения Шопена. В своем интервью пианист признался: «Сегодня мне кажется, что я стал ближе к Шопену. Он ясный, бесхитростный, красивый и глубокий... Такое ощущение, что десять лет назад я исполнял произведения Шопена в академическом стиле. Теперь я чувствую себя свободнее и играю свободнее» [150, с. 242].

Китайские вундеркинды появляются в мировом фортепианном пространстве и продолжают вызывать все больший интерес у исследователей. Как складывается их дальнейшая творческая судьба, их роль в развитии китайской фортепианной культуры – вопросы, представляющие несомненный интерес и актуальность для отечественного и зарубежного музыковедения. Феномен молодых виртуозов Китая ставит перед исследователем одну из важнейших проблем – изучение истории развития *школы* фортепианного исполнительства в Китае, а также вопрос становления пианиста в рамках современной конкурсной мировой индустрии.

2.2. Исторические аспекты развития фортепианного исполнительства Китая

О подготовке культурной почвы для фортепианного исполнительства Китая написано немало. Источником знакомства китайского населения с западной музыкальной культурой обычно в китайской литературе называют миссионерскую практику европейцев, появление европейских клубов с музыкальным досугом и концертных мероприятий в крупных городах Китая, где базировалась деятельность бизнесменов, занимающихся зарубежной торговлей. В первые десятилетия XX века в Китае зазвучал молодой джаз, появились эстрадные исполнители. Однако именно классическое музыкальное искусство оказалось в центре внимания китайской публики, и на первом месте среди классических жанров – фортепианная музыка, которая сыграла роль катализатора в освоении европейской музыкальной культуры. Пока массы молодых китайцев изучали европейский музыкальный язык в школьных классах при помощи адаптированных для них песен, передовая часть молодежи, чей слух, очевидно, оказался наиболее открытым навстречу новому пласту музыки, стремительно начала осваивать образовательные маршруты профессионального освоения европейской музыки. Инструментом, открывающим путь ее постижения, становится фортепиано. Именно фортепианная культура представляла для молодых музыкантов квинтэссенцию западной культуры, и ее освоение приобретает почти что массовый характер. Этот поток устремившихся к обучению молодых людей, как оказалось, выявил будущих лучших представителей музыкальной культуры Китая. Важно подчеркнуть, что для каждого из них профессиональное обучение сразу включало в себя этическую составляющую, поскольку каждый из обучавшихся молодых музыкантов осваивал эту область не для «личного пользования»: приобретая знания и высокий профессионализм, достигший необходимого уровня мастерства

музыкант осознанно начинал транслировать это мастерство своим соотечественникам: Так выглядят творческие пути громадного большинства китайских музыкантов, постигавших европейскую культуру. Передача знаний и мастерства на родине максимально поддерживалась государством.

Этот процесс стал самым показательным прецедентом интенсивного культурного взаимодействия, организованного и осознанного, характерного для первой половины XX столетия. Отсюда начинается формирование китайской профессиональной исполнительской культуры в период Китайской Республики. Творческие пути исполнителей содержат общие черты.

Первым китайским пианистом был Лао Чжичэн (1911–2006). Родился в семье ученых в уезде Шунде, провинция Гуандун. Начал учиться игре на фортепиано в возрасте девяти лет у Ли Шухуа (1901–1991), педагога, обучавшегося исполнительскому мастерству во Франции. В возрасте четырнадцати лет юный пианист поступил на художественное отделение Пекинского педагогического училища по специальности «фортепиано» и начал выступать на сцене в возрасте шестнадцати лет. По окончании училища, в 1931 году, Лао Чжичэн организовал свой первый сольный фортепианный концерт, завоевав успех у публики. Это стало одним из первых шагов в популяризации академической европейской музыки в Китае.

Одним из первооткрывателей фортепианного исполнительства в Китае, давшим сольный концерт, впервые в истории Китая записавшим сольную пластинку, стал ученик Сяо Юмэя, Дин Шаньдэ (1911–1995). Его появление знаменует собой плоды самоотверженного и упорного труда первого поколения деятелей фортепианного искусства Китая. Родился в Куньшане, провинция Цзянсу. В 1928 году он поступил в Шанхайскую консерваторию, где его музыкальный талант высоко оценил декан Сяо Юмэй, принявший молодого музыканта на отделение фортепиано и лично порекомендовавший учиться игре на фортепиано в классе Б. С. Захарова [81, с. 62–64]. Пианист стремительно занял лидирующие позиции среди студентов консерватории, а 5

ноября 1932 года на студенческом концерте в Шаньине Дин Шаньдэ исполнил Скерцо *b-moll* Ф. Шопена, продемонстрировав высокий уровень владения инструментом. В 1934 году Дин Шаньдэ исполнил Венгерскую рапсодию №12 *cis-moll* Ф. Листа на студенческих концертах, проходивших в консерватории [143, с. 5–6]. В 1934 году Шанхайская звукозаписывающая компания ЕМІ запланировала осуществить запись победителей конкурса имени Н. Н. Черепнина «В поисках фортепианной музыки в китайском стиле». Хэ Лутин обратился к пианисту Дин Шаньдэ с просьбой исполнить его пьесы «Пастушок-пикколо» и «Колыбельную». Аудиозапись этих пьес быстро стала популярной в Китае, а Дин Шаньдэ вошел в историю китайской музыки как первый и эталонный исполнитель этих произведений.

11 мая 1935 года состоялся выпускной концерт 24-летнего пианиста. В гостинице «Новая Азия» в Шанхае Дин Шаньдэ исполнил «Патетическую» Сонату для фортепиано Л. ван Бетховена, «Приглашение к танцу» К. М. Вебера, «Арабески» К. Дебюсси, Этюд *f-moll* Ф. Шопена, «Венгерскую рапсодию» Ф. Листа, I часть Концерта для фортепиано с оркестром *a-moll* Э. Грига и две современные пьесы Н. Черепнина, а также «Пастушок-пикколо» и «Колыбельную» Хэ Лутина. Программа концерта продемонстрировала виртуозные возможности пианиста, владение малыми и большими формами. Особенно важным для истории китайского исполнительства стало включение музыки национального китайского композитора в программу концерта. Таким образом, Дин Шаньдэ стал первым солирующим исполнителем в истории китайской музыкальной культуры, который представил публике европейскую и отечественную фортепианную музыку, а также продемонстрировал принципиально новый исполнительский технический уровень.

Первые китайские пианисты заложили прочную основу для развития национальной исполнительской школы. Позднее Чжоу Гуанжэнь, Ся Гоцун, Бао Хуйцяо, Лю Шикунь, Инь Чэнцзун и даже современное поколение новых звезд Ланг Ланг, Чен Са и Ван Юйцзя опирались на опыт старших коллег.

Представители поколения начала ХХІ века вырабатывали формирование систематического, устойчивого подхода к фортепианной практике в Китае и поднимали китайскую фортепианную культуру на беспрецедентную высоту.

В процессе развития китайского фортепианного искусства, с постепенной либерализацией внешней политики Китая, обмена с другими странами становились все более тесными. Участвовавшие во взаимодействии с пианистами Европы способствовало быстрому развитию китайского фортепианного искусства.

С 1930-х годов большое количество иностранных сановников и членов их семей хлынуло в крупные портовые города Китая. В результате этого процесса, в Пекине, Тяньцзине, Харбине, Циндао, Шанхае, Гуанчжоу и других городах Китая того времени появилось большое количество иностранных художников, музыкантов и литераторов. Композиторы и исполнители быстро включились в местную культурную жизнь, оказывая значительное влияние на внутренние социокультурные процессы и внедряя в музыкальную практику образцы европейской музыки. В вышеперечисленных городах открывались музыкальные школы, появлялись частные классы, музыканты проводили концерты и создавали оркестры. Все это способствовало распространению европейской музыки в Китае. Среди молодёжи появились стремления изучать европейскую музыку.

После основания Нового Китая с 1950-х годов до реформ и открытия границ международная деятельность по обмену Китая начинает постепенно входить в состояние застоя. Однако, вплоть до начала «культурной революции» в воспитании пианистов принимали большое участие советские мастера. Кроме того, огромное влияние на развитие фортепианной культуры начинают оказывать молодые китайские исполнители, такие как Инь Чэнцзун, Лю Шикунь, Гу Шэнъин, Фу Цун и другие пианисты, уже завоевавшие лавры мировых фортепианных конкурсов. И все же общий уровень китайского исполнительского искусства был далек от той высоты,

которой оно достигает к концу XX столетия. На данном этапе фортепианное ремесло Китая было еще не доступно большинству людей и занимало позиции элитарного музыкального направления. Для профессионального образования и педагогической подготовки отбирались отдельные исполнители, показывающие особые исполнительские достижения.

С приходом эпохи реформ границы Китая вновь открылись для всего мира. Но в отличие от пассивной формы диалога культур во время войны, в это время поглощение и изучение иностранных веяний приобретает активность, демонстрируя внутри страны позитивные изменения. В китайском фортепианном искусстве наступил период бурного развития профессиональной китайской школы исполнительства. Инструмент стал доступен широкой аудитории, открылись производственные фабрики. Ричард Клайдерман⁵², популяризатор фортепиано в Китае, аранжировал для этого инструмента китайские народные песни, среди которых самыми значимыми являются: «Алеет Восток», «Жасмин» и «Разноцветные облака, преследующие луну». Популярная музыка звучала в обработке для китайской публики в масштабных фортепианных концертах, неоднократно проводившихся по всему Китаю, и новые фортепианные произведения исполнялись уникальным образом перед китайской аудиторией, что вызвало «помешательство на фортепиано», охватившее Китай в 1990-х годах. В то же время, европейская музыкальная литература начала активно печататься и издаваться в Китае. Появлялись сборники фортепианных произведений западной классики, охватывающие различные эпохи и стили, что, безусловно, способствовало распространению фортепианного исполнительства в Китае.

Вступая в XXI век, Китай постепенно стал всё больше вовлекаться в процесс глобальной интеграции и соответствовать международным стандартам во всех аспектах. В Китай стали приглашаться специалисты из разных стран, чтобы проводить концерты и мастер-классы, способствуя

⁵² Ричард Клайдерман (1956) – французский пианист и аранжировщик.

развитию китайского фортепианного образования. Параллельно этому процессу китайские студенты-пианисты, ранее обучавшиеся за границей по распределению, получили возможность самостоятельно выбирать страну обучения в соответствии с личными пожеланиями и требованиями. Свободный выбор стран Европы и Америки для дальнейшего обучения способствовал расширению коммуникаций в пространстве мировой культуры. В последние два десятилетия прошедшего столетия, в фортепианной сфере Китая появилось большое количество выдающихся пианистов с международной репутацией, таких как Ли Юньди, Ланг Ланг, Чен Са, Ван Юйцзя и другие. Они вошли в круг «звезд» мирового фортепианного исполнительства, утверждая появление китайской пианистической школы. На протяжении последних 100 лет международное культурное взаимодействие на разных исторических этапах прямо пропорционально соответствовало развитию исполнительского и композиторского искусства в Китае [96, с. 50–53]

2.3. Линии межкультурного взаимодействия в исполнительском искусстве Китая XX столетия и их выдающиеся представители

С 1920-х годов с момента начала развития китайского фортепианного искусства рождается поколение пианистов, которое в дальнейшем обеспечило преемственность этой линии музыкальной культуры Китая. Их генеалогическая линия и исполнительский стиль отражают формирование, развитие, наследование и эволюцию китайского фортепианного исполнительского искусства. Огромное значение в этом процессе развития принадлежит русской фортепианной исполнительской школе, в связи с чем в Китае появилось устойчивое наименование пианистов, прошедших обучение у русских педагогов, как «пианистов китайской русской школы».

Временной диапазон, охватываемый исследованием пианистов

китайской русской школы, включает 1920-е, 1930-е, 1950-е, 1960-е и 1980-е годы развития китайского фортепианного искусства. С момента создания Национальной консерватории, предшествовавшей до 1937 года Шанхайской консерватории, академия наняла девять русских пианистов [79, с. 3–5] во главе с Б. В. Захаровым (1907–1984) в качестве штатных профессоров кафедры фортепиано, в их числе были С. С. Аксаков, А. С. Лазарев и др. Их учениками стало первое поколение китайских пианистов: Ли Цуйчжэнь (1910–1966), Фань Цзисэнь (1917–1968), У Лэи (1919–2006) и др.

С 1954 по 1960 год Китай пригласил на работу специалистов из СССР для преподавания уже в Шанхайской консерватории, что породило новый виток поколений, впитавших особенности русской исполнительской школы. Среди студентов, учившихся у преподавателей из СССР, были талантливые пианисты Чжао Пинго (1934–2021), Чэнь Биган (1933–2018), Ли Минцянь (1936 г.р.), а также помимо студентов такие исполнители как Лю Шикунь (1939 г.р.) и Инь Чэнцзун (1941 г.р.) из Восточно-китайского отделения Центральной музыкальной консерватории, Гу Шэнъин (1937–1967) и Чжоу Гуанжэнь (1928–2022) из Шанхайского симфонического оркестра и Центрального оркестра.

В то же время Китай отправлял на учебу в Советский Союз учителей и студентов, среди которых были: Ни Хунцзинь (1935 г.р.) поступил в Московскую консерваторию в 1954 году, Ли Миндо (1939 г.р.) поступила в Московскую консерваторию в 1955 году, Лю Шикунь поступил в Московскую консерваторию в 1960 году, Инь Чэнцзун и Чжао Пинго в 1960 году поступили в Ленинградскую консерваторию. Таким образом, процесс интенсивного усовершенствования китайских исполнителей в СССР привел к формированию прочной технической стороны фортепианной исполнительской школы Китая.

Это дало качественный скачок в развитии китайской исполнительской школы. С 1980 по 1990 годы китайские музыканты добились больших

результатов на международных конкурсах пианистов, среди них Сюй Фейпин (1952–2001), Вэй Даньвэнь (1965 г.р.) и др. В этот период Пан Чунь (1979 г.р.), поступил в Московскую консерваторию в 1987 году, Бянь Мэн (1966 г.р.) поступил в Санкт-Петербургскую консерваторию в 1990 году. Они были отправлены правительством на учебу в Россию с целью продолжения взаимодействия культур и укрепления связей.

Эти пианисты отразили непосредственное влияние русской школы. В первом поколении китайских исполнителей, впитавших ее концепции и методы, происходит существенное повышение профессионального уровня национального фортепианного исполнительства. Начинается формирование собственных традиций преподавания фортепиано в Китае. Отправление студентов на обучение в Советский Союз в 1950-х годах сильно повлияло на китайское фортепианное искусство, особенно на развитие самой китайской музыки. Китайские студенты-пианисты, участвующие в различных международных конкурсах и демонстрирующие достижения в области развития китайской музыки получили поддержку со стороны советских специалистов. В этой связи рассмотрим подробнее репрезентативную для этого периода фигуру Лю Шикуня, первого китайского лауреата конкурса им. П. И. Чайковского.

Лю Шикунь (1939 г.р.)

В 1960 году правительство отправило пианистов Лю Шикуня, Ни Хунцзиня и Ли Миндо учиться в Московскую консерваторию в СССР, а Чжао Пинго был принят в Ленинградскую консерваторию. Среди студентов, обучавшихся в Советском Союзе, эти пианисты выделялись высоким уровнем владения инструмента, и по окончании обучения их фортепианное искусство находилось под сильным влиянием советской музыкальной культуры.

Лю Шикунь стал легендарной фигурой в китайской фортепианной музыкальной культуре. Он родился в Тяньцзине в 1939 году. Его отец окончил

факультет вокальной музыки Шанхайской консерватории, а позже занялся бизнесом. Несмотря на царившую в семье любовь к искусству, сам Лю Шикунь признавался, что в детстве никогда не любил играть на пианино: «...До того, как мне исполнилось 12 лет, я не любил заниматься на фортепиано. Отец силой заставлял это делать. Я чувствовал себя птицей в клетке, каждый день был привязан к занятиям на фортепиано...» [138, с. 19–23]

В 1951 году, после того как Лю Шикунь поступил в среднюю школу при Центральной консерватории (в то время в Тяньцзине), его отношение к занятиям начало меняться, и он начал серьезно учиться игре на фортепиано.

В 1956 году преподаватель консерватории А. Г. Татулян предложил молодому исполнителю принять участие в Международном конкурсе пианистов им. Ф. Листа, проходившем в Будапеште. Самый молодой участник состязания, семнадцатилетний Лю Шикунь занял третье место, получив специальную премию «За исполнение Венгерской рапсодии». Он также единственный участник среди победителей, получивший несравненно ценный подарок от венгерского правительства – прядь волос Ф. Листа, взятую из Государственного музея. Это высшая награда для молодых пианистов, до этого такой чести удостоивался только советский пианист Лазарь Берман (1930–2005).

В 1958 году китайское правительство направило Лю Шикуня для участия в Первом Международном конкурсе пианистов имени П. И. Чайковского, проходившем в Москве. Приехав в СССР, он начал заниматься с профессором Московской консерватории С. Е. Фейнбергом, который обнаружил, что в репертуаре пианиста были исключительно произведения Ф. Листа. Лю Шикунь был вынужден в короткий срок освоить 50 произведений фортепианной европейской литературы, занимаясь по шестнадцать часов в день. Такие усилия оправдались выдающимся результатом – пианист стал первым в истории Китая призером Международного конкурса им. П. И.

Чайковского, получив вторую премию и специальный приз «За исполнение Рапсодии Ф. Листа»⁵³.

Конкурс стал для пианиста не только показателем успеха, но и открыл новые пути и перспективы профессионального развития. Поэтому в 1960 году он прибыл в Москву на два года для обучения фортепианному искусству у профессора С. Е. Фейнберга. Вернувшись в Китай, Лю Шикунь стал преподавать фортепиано в Центральной консерватории.

В начале 1960-х годов китайско-советские отношения начали ухудшаться, и в силу особых обстоятельств того времени пострадало и взаимодействие государств в сфере искусства. Вскоре началась «культурная революция» в Китае, обернувшаяся катастрофой для представителей интеллигенции. Лю Шикунь подвергся жестокой расправе от красногвардейских офицеров. В сентябре 1967 года он был заключен в одиночную камеру. Пианист был освобожден из тюрьмы только через шесть лет, в начале 1973 года. Драматический период его жизни закончился.

В 1973 году президент США Ричард Никсон посетил Китай, и два государства решили возобновить дипломатические отношения. В 1973 году произошло историческое событие: Филадельфийский оркестр под руководством дирижера Юджина Орманди⁵⁴ прибыл на гастроли в Китай. Лю Шикунь принял участие в ответном концерте китайских музыкантов и сразу же был приглашен выступить в США.

В 1978 году президент Соединенных Штатов лично пригласил его выступить в Белом доме, отметив, что помнит его со времен Международного конкурса пианистов имени П. И. Чайковского, где китайский пианист участвовал вместе с Ван Клиберном. В том же году Лю Шикунь и Филадельфийский оркестр записали Первый фортепианный концерт Ф. Листа.

⁵³ Отметим деталь из истории соревнования: после конкурса Н. С. Хрущёв позвонил председателю Мао Цзэдуну, чтобы поздравить китайских музыкантов с успехом.

⁵⁴ Юджин Орманди (1899–1985), венгерский скрипач и дирижер.

В 1985 году Лю Шикунь отправился выступать в Канаду, а после выступления отправился в Соединенные Штаты, где у него учился сын. Пианист мог остаться в США, но избрал путь возвращения на родину. Пианист объяснил мотивы такого поступка: «...во-первых, я не хочу оставаться в США с формой политического убежища и покидать навсегда свою страну; во-вторых, я думаю, что если я остался бы в Соединенных Штатах таким образом, то это плохо повлияло бы на мою страну в той ситуации, в которой она была на тот момент» [106, с. 52–54]. Пианист подчеркивал, что эмиграция в США вызывала бы у публики больше политический интерес, чем внимание к его таланту и способностям. Ли Шикунь признавал ответственность не только перед китайской культурой, но и своей страной в целом.

Таким образом, Ли Шикунь стал одним из первых выдающихся китайских пианистов, кто оказал существенное влияние на формирование национальной исполнительской школы Китая в контексте западноевропейского музыкального мира. Вместе с тем, пианист всегда осознавал роль русской фортепианной педагогики в его исполнительской судьбе. Значительным в контексте исследования является этический аспект личности пианиста, не изменившего своего отношения к своей стране в трагических для него обстоятельствах.

Фу Цун (1934–2020)

Параллельно процессу интенсивных контактов молодых китайских пианистов с русской исполнительской школой происходила интеграция и с другой частью музыкального мира. Фигура Фу Цуна – важнейшая для истории фортепианного Китая веха в освоении западно-европейского концертного пространства.

Фу Цун – первый китайский пианист, добившийся международного признания. Еще в 1953 году, будучи юным музыкантом, Фу Цун принял участие в Четвертом «Всемирном фестивале мира и дружбы молодежи и

студентов», проходившем в Бухаресте (Румыния), где занял третье место. В 1955 году пианист был выбран для участия в Пятом Международном конкурсе пианистов имени Ф. Шопена в Варшаве (Польша). Благодаря своим превосходным навыкам и глубокому пониманию музыки польского композитора, он занял третье место и получил самую ценную награду «за лучшее исполнение Мазурки». С тех пор Фу Цун устойчиво продвигался в среде западноевропейских ценителей классической музыки, пролагая блестящий и сложный путь профессионального пианиста [89, с. 13–14].

Фу Цун совместил в своем творчестве культурный менталитет Китая и Запада, а его выдающиеся достижения в области фортепианного исполнительства привлекли внимание мировой общественности к китайским пианистам.

Американский журнал «Time» признал Фу Цуна «одним из величайших пианистов нашего времени». Марта Аргерих⁵⁵ и многие другие известные пианисты написали статьи, в которых называли его «...одним из величайших пианистов нашего времени...», а «...его многочисленные взгляды на музыку ... должны служить руководящими принципами для молодого поколения музыкантов...» [127, с. 6]

Отличительная черта исполнительского стиля Фу Цуна отражена в его интерпретации классических музыкальных произведений европейских композиторов в сочетании с уникальным духом и семантикой китайской национальной культуры. Пианист четко осознавал различие музыкальных языков, поэтому он стал исполнителем-исследователем в интерпретации «символов» музыкальных текстов европейской культуры сквозь призму восприятия китайского музыканта. В ранние годы Фу Цун написал в письме родителям: «Мои восточные корни действительно прочны. Кажется, чем глубже я погружаюсь в западную культуру, тем больше открываю в себе восточный темперамент, скрытый в моем сердце» [98, с. 33–35].

⁵⁵ Марта Аргерих (1941 г.р.) – аргентинская пианистка, победитель конкурса им. Ф. Шопена (1956), лауреат премии Грэмми (2005).

Пианист обладает глубоким пониманием произведений Ф. Шопена. Во-первых, третье место, которое Фу Цун занял на Пятом Международном конкурсе пианистов имени Ф. Шопена, безусловно свидетельствует о значительном проникновении в содержание музыки польского композитора. Во-вторых, жизненные обстоятельства Фу Цуна сложились подобно судьбе Ф. Шопена. В 1831 году, из-за непрекращающейся гражданской войны в Польше, после проживания в Париже Ф. Шопен так и не вернулся на любимую родину. Хотя Фу Цун с отличием окончил Варшавскую консерваторию в 1958 году, ему ничего не оставалось, как покинуть Великобританию в связи с особой политической обстановкой в стране, после чего он не возвращался на родину в течение двадцати лет.

Западные музыкальные критики считали, что исполнительский стиль Фу Цуна сильно отличается от исполнения других западных пианистов и имеет совершенно иной культурный фон, в котором проявляется самобытность китайского исполнителя [78, с. 4–7]

Китайская традиционная культура обширна, и пианист, длительное время изучая её пласты, испытал в своем исполнительстве результат естественного процесса сближения музыкально-языковых систем. От ученического освоения «чужого», углубления «своего» до мультикультурной синестезии исполнительского выражения художественной мысли – вот путь, который проделал этот неординарный китайский пианист.

При этом Фу Цун способствовал и «обратному» культурному процессу: он использовал восточную культуру для обогащения западной музыки и содействовал дальнейшему развитию мировой культуры. Как сказал сам музыкант: «Если восточный человек имеет глубокие корни в восточной культуре и долгое время находился под её влиянием, то, конечно, при интерпретации западного искусства, должны быть какие-то элементы восточной культуры. Это своего рода вклад, который мы, жители Востока, можем внести в западное искусство» [127, с. 99-103].

На протяжении всей жизни он неустанно изучал фортепианное искусство, ощущая столкновение и интеграцию китайской и западной культур. Фу Цун обогатил западную музыку сущностью китайской культуры, а восточную культуру, скрытую глубоко в его сердце, – сущностью западной музыки. Изучая европейское искусство, Фу Цун также развил и китайскую культуру, став достойным звания «культурный гигант» среди китайских музыкантов и осветив пути профессионального развития для следующего поколения пианистов Китая, показательными фигурами которого становятся Ланг Ланг и Ли Юньди.

2.4. Построение модели исполнительского имиджа: Ланг Ланг и Ли Юньди

В пространстве современной мировой фортепианной культуры китайские пианисты Ланг Ланг и Ли Юньди представляют собой заметное явление. Эти два мастера-пианиста родились в один год под закат уходящего столетия, и в XXI век уверенно вступили, завоевав признание не только в Китае, но и в странах Европы, Азии и Америки. Их активная концертная деятельность, неожиданность исполнительского облика каждого послужили нарастанию устойчивого внимания; их стали называть «Близнецы восточной фортепианной индустрии», хотя исполнительский почерк каждого не сопоставим и глубоко самобытен. В данном разделе рассматривается их путь к славе, раскрываются личностные характеристики пианистов, черты стиля игры, а также социальное влияние на просвещение и на десятки миллионов детей-пианистов в Китае.

Ланг Ланг

Становление профессионального пути Ланг Ланга можно поделить на три этапа: период конкурсов в Китае, международные конкурсы, наконец, международная концертная деятельность.

Ланг Ланг родился в Шэньяне, в 1982 г. В возрасте трех лет его отец, Ланг Гожэн, начал учить его игре на фортепиано. В 1987 и 1989 годах он два раза подряд получал первый приз на Шэньянском конкурсе пианистов, а в 1991 году занял первое место на Национальном конкурсе пианистов имени Сянь Синхая. Ланг Лангу, которому было всего девять лет, удалось успешно завершить первый этап своей творческой жизни: ярко выделиться на внутригосударственных конкурсах. Следующий шаг – это выход на международные конкурсы: в 1993 году Ланг Ланг, которому было всего одиннадцать лет, выиграл первый приз на четвертом Международном молодежном конкурсе пианистов в Германии и получил награду за выдающиеся творческие достижения; в 1995 году стал лауреатом I премии Второго Международного конкурса юных музыкантов имени П.И. Чайковского. Ланг Ланг с ранних лет заложил твёрдую основу для того, чтобы стать международным мастером игры на фортепиано уже в возрасте тринадцати лет. Впоследствии он начал участвовать в международных соревнованиях и занимать призовые места. Эти состязания и сценический опыт позволили ему в студенческие годы превратиться в успешного концертирующего пианиста. В 1996 году он поступил в знаменитый Американский Кёртисовский институт музыки, где учился у выдающегося пианиста и декана Гэри Граффмана. Это стало своего рода гарантией того, что Ланг Ланг превратится из китайского пианиста в мастера международного уровня.

В 1999 году, в возрасте семнадцати лет, Ланг Ланг заменил заболевшего Эндрю Уоттса в выступлении Чикагского симфонического оркестра на «Фестивале звезд Равинии» в Чикаго, блестяще исполнив Первый фортепианный концерт П.И. Чайковского под управлением известного дирижера К. Эшенбаха. Спустя три месяца, он подписал контракт со всемирно известным перформанс-агентством IMG, что знаменовало абсолютный профессиональный успех.

Ли Юньди, ранее известный как Ли Сиси, родился в 1982 году в Чунцине. Он научился играть на аккордеоне в возрасте четырех лет и перешел на фортепиано в семилетнем возрасте. В 1994 году Ли Юньди был принят в Сычуаньскую консерваторию, а в 1995 году перевелся в Шэньчжэньское художественное училище. В 2001 году Ли Юньди учился за границей в Академии музыки и драмы в Ганновере (Германия), где наставником его был Арье Варди (1937 г.р.), один из самых престижных преподавателей игры на фортепиано в Европе. В 2000 году он получил первую премию на XIV Международном конкурсе пианистов имени Ф. Шопена. После победы в состязании Ли Юньди оказался в центре внимания всего мира. В возрасте восемнадцати лет он дважды завоевал первую премию на международном конкурсе, что является беспрецедентным в истории китайского фортепианного исполнительства. Ли Юньди получил золотую медаль и награду «за лучшее исполнение Полонеза Шопена», став самым молодым обладателем первой премии за 73 года с начала проведения конкурса.

В 2001 году Ли Юньди подписал контракт с крупнейшей и самой влиятельной в мире немецкой звукозаписывающей компанией DG, став первым в истории китайским пианистом, подписавшим контракт с этой компанией. Благодаря таланту и усердию он приобрел высокий авторитет в области фортепианного исполнительства, покориw мир своим уникальным пониманием музыки и совершенным исполнением.

С точки зрения траектории профессионального роста оба исполнителя шли по единому пути: от обучения на родине и завоевания внутригосударственных наград на исполнительских конкурсах до обучения за границей, участия в международных состязаниях и, наконец, подписание контрактов с известными звукозаписывающими студиями.

После выхода на международные конкурсы Ланг Ланг встал на путь профессионального концертного исполнительства, а Ли Юньди предпочел

продолжать обучение, занимаясь параллельно звукозаписывающей деятельностью.

Личностные особенности и стиль игры. Характер исполнителя ярко раскрываются во время сценического исполнения. И это очевидно проявляется на выступлениях Ланг Ланга и Ли Юньди. Лицо Ланг Ланга всегда улыбающееся, а в теле доминирует экспрессивный, экстравертный жест. Ли Юньди обычно спокоен и собран, избегает преувеличенной мимики и лишних движений. Так внешне проявляется разный характер личностей исполнителей, что, безусловно, сказывается и на характере интерпретации произведений.

Ланг Ланг мастерски продвигает себя как артиста, располагая такими качествами, как природный артистизм, эффектная манера игры и поведения на сцене. Эти черты пианиста команда коммерческого менеджмента исполнителя активно использует для продвижения в СМИ и его взаимодействия с аудиторией. Ли Юньди, напротив, ведет себя сдержанно как на сцене, так и в общении со СМИ, что не умаляет его исполнительских достижений, а демонстрирует кардинально другой творческий путь и стратегию поведения в музыкальном информационном поле. Личность человека напрямую влияет на его художественный исполнительский стиль. Яркая и откровенная личность Ланг Ланга экстатично обращается с инструментом, демонстрируя преувеличенную сценическую манеру [158, с. 31–33], в то время как сдержанный и устойчивый характер Ли Юньди делает его игру на фортепиано более сокровенной, тихой и спокойной.

Яркий стиль исполнения Ланг Ланга и его любовь к демонстрации навыков – в своём роде «копии» юношеских дней Ф. Листа, в то время как сдержанный, тонкий, внутренне меланхоличный Ли Юньди, как будто оживляет свидетельства современников о Ф. Шопене. Но, невзирая на контрастное различие манер, каждый пианист нашел свою обширную аудиторию.

Художественные концепции и различия в моделях профессионального развития. Если Ли Юньди покорила публику, полагаясь на свое понимание и исполнение музыки, то Ланг Ланг покорила мир сценическими выступлениями, превращая каждый концерт в шоу. Ланг Лангу важно оставить «громкий» след в истории академической индустрии, воплощая своим творчеством путь рок-звезды, а Ли Юньди позиционирует себя как исключительный созидатель, и его цель – представить миру своё чувство и видение музыки.

Хотя они оба прославились своей интерпретацией классической музыки, у них разные взгляды не только на коммерциализацию академического искусства, но и на классическую музыку. Ли Юньди выразил мнение: «Некоторые думают, что коммерциализация – это продвижение классической музыки, но они не могут гарантировать, дают ли они лучшее публике. В настоящее время классические музыканты все больше и больше зарываются в коммерческую упаковку, некоторые делают это из личных побуждений, некоторые являются пешками звукозаписывающих компаний, но я лично возмущен этим» [150, с. 241–243]. В то же время Ланг Ланг видит в коммерциализации самый эффективный способ коммуникации с публикой и продвижения академической музыки среди массового слушателя.

Именно из-за разницы в концепции возникает разница в модели развития между ними. Установив свои позиции в мировой фортепианной индустрии, они выбрали разные траектории профессионального развития.

Ланг Ланг подписал контракт со всемирно известным исполнительским агентством IMG и начал типичный коммерческий режим работы современного исполнителя. В рамках этой модели у него есть управленческая команда, которая разрабатывает для него разнообразные и систематические деловые коммуникации и приносит ему соответствующие денежные вознаграждения. Это обусловило три параметра успеха исполнителя: его концертную деятельность, участие в мировом культурном

медиапространстве, коммуникация в СМИ.

Согласно статистике, с 2001 года по настоящее время Ланг Ланг дает до 150 концертов в год, которые пользуются популярностью в стране и за рубежом. Это не только помогло создать для него огромную аудиторию, но и увеличило его международную популярность и авторитет.

Регулярное посещение и выступление на крупных международных мероприятиях и проектах также способствует имиджу Ланг Ланга. Он часто участвует в большом количестве международных культурных и общественных мероприятий с «китайской символикой», постоянно появляется на сцене и в СМИ разных стран мира, становясь исполнителем с самой высокой частотой появления на публике.

Многие ведущие международные СМИ, такие как «CBS News 60 Minutes» в США, «POP SHOW» и «BBC» в Великобритании, делали специальные репортажи о Ланг Ланге как о самом известном международном пианисте.

Кроме того, отец Ланг Ланга также стал важным фактором популяризации сына как исполнителя. С тех пор, как пианист стал знаменитым, Ланг Гожень часто появлялся в крупных СМИ и открыл свой собственный блог, раскрывая каждую деталь пути роста своего сына, его взлеты и падения, делая опыт этого «фортепианного вундеркинда» почти легендарным для широкой аудитории. Кроме того, сам Ланг Ланг увеличил внимание к своей фигуре через рекламные контракты с самыми различными компаниями и производителями.

Ли Юньди решил продолжить учебу, его модель развития – типичный метод работы музыканта, с проведением концертов и записью компакт-дисков. Сравнивая этих двух пианистов, мы можем видеть, что Ли Юньди больше сосредоточен на студийной записи произведений. Потому что среда, в которой проводится запись, способствует спокойствию пианиста, что позволяет ему лучше выразить и передать музыкальное содержание. Чтобы

выкроить достаточно времени на обучение и обеспечить качество концертов, Ли Юньди проводит как можно меньше публичных концертов, отказавшись от многих возможностей популяризации себя как пианиста. Ли Юньди очень аккуратен в выборе рекламных контрактов, его выбор всегда обусловлен низкой степенью коммерциализации и высокой степенью качества пропаганды академической музыки.

Ли Юньди редко проявляет себя через средства массовой информации, такие как телевидение и Интернет, он не стремится участвовать в церемониальных мероприятиях, которые могут принести ему популярность и влияние. Он использует свой авторитет, исполняя морально-этическую ответственность музыканта, охотно принимая приглашения выступить в благотворительных акциях, мероприятиях общественного благосостояния и т. д.

Ланг Ланг больше ценит коммерческую деятельность и всегда стремится демонстрировать деловые качества, а у Ли Юньди преобладает гуманистический темперамент. В результате оба пианиста являют собой разные модели исполнительского имиджа. Ланг Ланг преуспел в сфере бизнеса и индустрии, его модель развития не только принесла ему огромное состояние, но и завоевала особый авторитет современного коммерческого художника. Но с точки зрения развития в сфере искусства коммерция не принесла ему большого успеха. Интересы публики и требования сценического исполнения неизбежно вступают в определенные противоречия с интерпретацией и стилем самих музыкальных произведений. Когда это противоречие не может быть разрешено, художественные идеалы могут уступить место реальным потребностям, и статус-кво «воспринимать исполнение как практику и заменять художественное выражение сценическим представлением» [88, с. 72–74], Но суть музыки утрачивается; его коммерческие «приобретения» несут глобальный ущерб музыкальному образованию в Китае и даже репутационные риски для китайских пианистов

в среде серьезных академических исполнителей и слушателей.

Выбор Ли Юньди консервативен. Судя по нескольким альбомам записей исполнителя, его художественное видение постоянно расширяется, а понимание искусства углубляется с возрастом. Это указывает на то, что творческий путь Ли Юньди более перспективен для выражения художественных мыслей и развития собственного творческого потенциала через классическое искусство интерпретации.

Социальное влияние и перспективы. Две разные личности, два разных стиля игры неизбежно ведут к разному влиянию на общество. Упор на развитие бизнеса и насыщенная музыкальная деятельность принесли Ланг Лангу популярность, репутацию и славу в мире современной культуры. Это сделало его «знаменем» китайского фортепианного исполнительства.

Одновременно, яркая личность Ланг Ланга соответствует сигналу, который хочет послать миру стремительно развивающийся в музыкальном искусстве Китай. Фигура Ли Юньди не так символична и медийна. Хотя его сила и статус в области классической музыки и вклад в деятельность общества несомненны, однако с Ланг Лангом трудно сравниться по коммерческому потенциалу, ценности личного бренда или социальному влиянию.

Ланг Ланг и Ли Юньди репрезентируют два полярных пути восхождения в профессиональной пианистической карьере. Представляя собой личностные крайности, пианисты по-разному завоевали высокие оценки в артистической и слушательской среде. Коммерческий подход Ланг Ланга не лишен недостатков, но демонстрирует инструменты развития и популяризации классической музыки в современном мире. Ли Юньди – «студийный» пианист; он также участвует в этом процессе, подходя к решению общезначимых проблем культуры и искусства, опираясь на свои личностные и творческие особенности.

Выводы

Процесс постепенного включения Китая в мировую исполнительскую деятельность на всем протяжении пути был неразрывно связан с взаимодействием китайских пианистов с европейскими, их обучением за границей, в том числе в СССР, США и Великобритании. В авангарде заимствования опыта зарубежных коллег стояли Ли Шутун и Сяо Юмэй, открывшие дорогу другим китайским музыкантам. Впоследствии они вернулись на родину, где заложили прочную основу для развития китайской фортепианной школы. Образовалась и обратная связь: в китайских городах появлялось все большее количество иностранных музыкальных деятелей. В процессе развития китайского фортепианного искусства, с постепенной либерализацией внешней политики Китая, обмена с другими странами становились все более тесными. Участвовавшие во взаимодействии с пианистами Европы способствовало быстрому развитию китайского фортепианного искусства.

Роль русской фортепианной школы занимает особое место в формировании академической исполнительской школы Китая: культурный обмен, происходивший за счет привлечения преподавателей из СССР в Шанхай и другие города Китайской Народной республики, положил начало крепкому систематическому освоению исполнительской культуры в стране. В свою очередь, китайские пианисты своими триумфами в рамках солиднейших фортепианных конкурсов оказывали огромное влияние на мировую культуру.

На протяжении прошлого столетия развитие в Китае исполнительского искусства прямо зависело от международного культурного взаимодействия. С наступлением XXI века Китай постепенно стал всё больше вовлекаться в процесс глобальной интеграции, именно поэтому сюда стали приглашаться специалисты из разных стран, чтобы проводить концерты и мастер-классы, способствуя развитию китайского фортепианного образования.

Выдающимися в истории китайского фортепианного исполнительства

являются призеры и победители всемирно известных культурных событий (таких как Международный конкурс пианистов им. Ф. Листа, Международный конкурс им. П. И. Чайковского, Всемирный фестиваль мира и дружбы молодежи и студентов, а также Международный конкурс пианистов имени Ф. Шопена) Лю Шикунь и Фу Цун. Лю Шикунь продолжил линию формирования национальной исполнительской школы Китая в контексте западно–европейского музыкального мира. Фу Цун же пошел по пути интеграции китайской и западной культур, представляя интерпретации классических музыкальных произведений европейских композиторов в сочетании с уникальным духом и семантикой китайской национальной культуры.

Объединяющей чертой Лю Шикуня и Фу Цуна является их осознание ответственности перед родной страной и культурой. Именно этот фактор стал причиной их возвращения или частых поездок на родину с активными профессиональными мероприятиями – концертами, мастер-классами, участием в жюри, деятельностью в культурной и педагогическо-исполнительской жизни Китая, несмотря на суровые политические события, приводящие к жизненным испытаниям и невзгодам. Эти пианисты, где бы они ни были, несли в себе дух китайской культуры. Оба имени также тесно связаны с развитием исполнительского мастерства в стенах Центральной консерватории. Другой особенностью пианистов стало их влияние на мировую культуру, «гигантизм» их личности и выдающиеся способности. Наконец, нельзя не отметить большое усердие и трудолюбие, проявляемое исполнителями на протяжении всей творческой деятельности.

Лю Шикунь и Фу Цун осветили пути профессионального развития для следующего поколения пианистов Китая – Ланг Ланга и Ли Юньди – двух мастеров-пианистов, «близнецов восточной фортепианной индустрии», получивших признание в начале XXI века. Несмотря на столь сближающее наименование, Ланг Ланг и Ли Юньди являются полными

противоположностями друг друга: хотя они оба прославились своей интерпретацией классической музыки, у них разные взгляды на коммерциализацию академического искусства. Они репрезентируют два полярных пути восхождения в профессиональной пианистической карьере: Ланг Ланг, подписав контракт со всемирно известным исполнительским агентством IMG, приобрел свою управленческую команду и начал активную концертную деятельность, в то время как Ли Юнди, заключив контракт с крупнейшей и самой влиятельной в мире немецкой звукозаписывающей компанией DG, стал «студийным» пианистом.

С точки зрения траектории профессионального роста, оба исполнителя прошли один путь, включающий в себя обучение на родине, участие во внутригосударственных конкурсах пианистов и получение наград, обучение за границей и участие в международных конкурсах и получение наград. Этот путь роднит их с представителями фортепианного исполнительства 1950-1960-х годов, равно как и усилие и трудолюбие, проявленное ими в процессе совершенствования исполнительских навыков. При этом, видно и значительное отличие пианистов нового поколения от более раннего: в нынешних реалиях и возможностях современные исполнители являются в большей степени «гражданами мира», чем китайцами, заключая соглашения с ведущими европейскими компаниями, проводя большую часть времени в гастролях по странам Европы и мира.

ГЛАВА 3

Китайский композитор XX столетия как новый тип музыканта: жизнь, деятельность, концепция творчества

3.1. Вокальное искусство и его роль в формировании композиторской деятельности

Ведущие линии композиторского творчества в Китае оформлялись в процессе культурно-исторического развития от начала прошлого столетия до его перехода в современную эпоху.

Примечательно, что становление китайской композиторской школы начиналось с вокальной музыки. Этому способствовал ряд факторов, связанных с историей музыкальной культуры и образования в стране.

История китайского вокального искусства насчитывает не одно тысячелетие. Условно её можно разделить на два крупных периода: до XX века и после XX века. Традиционная культура опиралась на канонические основы, ее жанры веками сохраняли устойчивость. Проникновение зарубежных культурных влияний в XX веке в области музыкального искусства Китая вызывает значительные перемены, которые первоначально приходят в китайскую культуру через систему общего образования. В первую очередь, меняется само отношение к творчеству: оно приобретает демократическую направленность. Показателен тот факт, что основным жанром, оказавшимся наиболее демократичным и гибким, способным к интеграции разнородных элементов, становится песня. «Уроки музыки», подробно рассмотренные в главе 1, базировались на существующих музыкальных мелодиях: «В данных школах новые песни пишутся посредством заполнения старых мелодий новыми словами» [62, с. 400]. Такой приём соединения элементов разных культур является наиболее адаптивным и популярным в истории развития и формирования новых форм и жанров

музыкального искусства, в частности, в Китае – в рамках синтезирования авторских и народных элементов поэзии и пения. Специалисты отмечают, что «данный феномен связывают с тем, что в прошлом в Китае было принято составлять подобные песенные произведения. Готовые мелодии подбирали под различные тексты песен и поэзию» [Там же].

Приток профессионально обученных за границей музыкантов, проникновение новых музыкальных знаний и навыков композиции, развитие школьного образования – все это способствовало возникновению новых жанров в области вокального искусства, где «школьные песни» заложили основу для появления *художественных песен*, авторами которых становятся профессиональные китайские композиторы. Именно вокальная музыка оказывается дуальной сферой, в которой начинается преобразование музыкальной культуры. Два основополагающих качества вокальной музыки, такие как доступность преобразования основ музыкального языка и массовое приобщение населения, с одной стороны, и безграничное поле творческой работы над созданием промежуточного состояния музыки, сочетающей «родное» и «чужое», с последующим ее стремительным художественным возрастанием – таковы направления творческой работы китайских музыкантов. Среди активистов «школьных песен» далеко не все стали композиторами; их труд прогрессировал как педагогический, и это тоже новая для китайских музыкантов практика. Разумеется, этот почин потребовал громадной профессиональной работы лидеров этого движения; они устремляются учиться за границу. Это направление рождает не только жанр художественной песни; здесь, в рамках сочинения вокальных жанров рождается китайский музыкант нового типа – творец музыкальных произведений – композитор.

Представители первого поколения китайских композиторов получали профессиональное музыкальное образование в США, Германии, Франции, Бельгии, Японии. Среди них: Чжао Юаньжэнь, Цинчжу, Хуан Цзы, Сянь

Синхай, Ма Сычунь, Ю Бочао, Чжэнь Чижэнь, Цзян Вэнье и другие. Получив базовое образование в европейской системе музыкального образования, они поставили задачу овладения фундаментальными знаниями о собственном национальном искусстве.

Так, основным направлением деятельности Ли Шутуна (1880–1942) стало сохранение уникального песенного наследия Китая и его развитие. В 1905 г. им составлен сборник «Коллекция национальных песен» с лучшими образцами народного творчества, современными обработками народных песен и фрагментов традиционных опер. Работая в жанре «школьной песни» (им создано более 70 песен), которые характеризуются соединением зарубежной музыкальной мелодии (иногда в авторской обработке) и национального текста, Ли Шутун одним из первых ввёл в музыкальное сопровождение традиционные китайские напевы. Исследователи выделяют такие яркие образцы его песенного творчества, как «песни “Прощание”, “Воспоминания о детстве”, “Сон”, “Озеро Сиху” и другие. Песня “Прощание” обрела особую популярность, ее использовали в качестве саундтрека к нескольким фильмам (фильмы “Февраль ранней весны” и “Воспоминания о южной окраине”)» [34, С. 615].

Его хоровые песни отличаются сложностью многоголосия и высокопрофессиональным уровнем музыкального содержания, требующего от исполнителя соответствующей подготовки в области вокально-хорового образования. Творчество Ли Шутуна и других музыкантов в жанре «школьной песни» сыграло основополагающую роль в становлении профессионального хорового искусства в Китае.

Другой вокальный жанр в китайском композиторском творчестве, жанр *kunstlied* – «художественной песни», был воспринят от выдающихся немецких романтиков – в первую очередь, Шуберта и Шумана. Он получил своеобразное воплощение в музыкальной культуре Китая. Китайские композиторы обращались в своем творчестве к классической китайской

поэзии. Используя европейский мажоро-минор, хроматизмы, полифонические приемы письма, они «сочетали их с традиционной пентатоникой и непривычными для европейского слуха квартоквинтовыми созвучиями, образующимися от настройки струнных народных инструментов» [8, с. 70]. Ярким примером сказанного является песня Цин Чжоу «Я живу у истоков реки Янцзы», которая во многом стилистически близка песням вокального цикла Шуберта «Прекрасная мельничиха» (Пример 1).

Вокальное творчество первой трети XX века открывает не только первых ярких художников, таких как Не Эр, Хуан Цзы, Цин Чжу, Хэ Лутин. Стремительно формируются жанровые направления; особенно значимым становится песенное творчество китайских композиторов.

3.2. Песенные жанры как отражение связи с родной культурой: композиторы-песенники

Патриотизм и любовь к Родине – неотъемлемый мотив жизни и творчества китайских музыкантов. Изучая произведения композиторов Китая, нужно основываться на понимании истории страны и её культуры. Политические события, культурное развитие в разные исторические периоды имели большое значение для композиторов. Тесная спаянность творчества с судьбой народа, с событиями в стране часто рассматривают как результат идеологизации, но в данном случае это не так: чуткое реагирование на происходящие общественно значимые события, переживание их вместе с народом коренятся в менталитете нации, в чертах, унаследованных от конфуцианства. В истории Китая важную роль играют революционные и военные события XX века, нашедшие отражение в культуре того времени.

Одним из популярных жанров в музыке, появившихся в это время и, безусловно, привлекающих внимание почти без исключения всех авторов,

стала массовая песня с гражданской и лирической тематикой. Это песни, посвящённые конкретным историческим событиям: военным (революционным) событиям, социально–политическим мероприятиям, а также лирические произведения, отражающие темы и образы окружающего мира, красоту природы и родных пейзажей. Все эти тематические направления в целом обращены к единой теме – теме *Родины*, её ценности и красоты, её судьбы.

Важность темы Родины в культуре Китая и, в частности, в творчестве композиторов, обусловлена особой историей китайской государственности, построенной на идее внутриэтнической солидарности и сплоченности, а также философскими воззрениями конфуцианства. Согласно им, государство рассматривается как «одна семья», а любовь к нему – «сыновья любовь» [36, с. 268]. Не случайно понятие «патриотизм», согласно специальным исследованиям, для жителей Китая содержит ряд характерных смысловых ассоциаций, таких, как: «У нашей Родины большая земля, богатые ресурсы, пяти тысячелетняя культура и история, великолепные горы и реки», «Ответственность, чувство, семья и родина, великий Китай», «Китай, великий Китай, мы Китай любим, своя страна» и др [65, с. 54].

Рассмотрим творчество композиторов, работавших в жанре песни, с учетом историко-культурного процесса. Упомянутые в 1 главе имена здесь представлены сквозь призму их патриотических позиций, наполнивших их песенное творчество, и вырабатываемых ими методов композиции.

Чжао Юаньжэнь: опираясь на образование лингвиста, музыкант перенимает метод «составления песен в соответствии со словами», используемый древнекитайскими литераторами. Оставляя в сохранности фонологию текстов и естественным образом формируя ровный ритм, достигая, тем самым, идеальное сочетание мелодии и текста, он также сохраняет тоны китайского языка. Это ярко проявляется в многоголосных музыкальных произведениях, где композитор, помимо этого, добивается

развития и изменения различных красок музыки за счет необычных тонально-гармонических сопоставлений, а также благодаря разнообразным фактурным решениям аккомпанемента.

События, потрясшие Китай в первой половине XX века, не оставили равнодушным Чжао Юаньжэня. Он немедленно отреагировал на наступление японских войск в 1937 году, создав последовательно песни «Сопротивление» (1937), «Самооборона» (1937), «Китай, мой Китай» (1937) и другие патриотические песни времен войны сопротивления. Композиторы-современники Чжао Юаньжэня в это время, такие как Сяо Юмэй, разделяя эти же чувства, продолжают эту линию.

Сянь Синхай: большое количество созданных им произведений и широкий спектр жанров не имеют себе равных среди его современников. Его творчество и сегодня поражает жанровым разнообразием. Композитор-первопроходец в области новых для Китая жанров, обладавший уникальной трудоспособностью, глубоко и осмысленно подходивший к каждому произведению, стал основоположником в распространении жанра массовой патриотической песни и гражданской лирики.

Во время войны Сянь Синхай опубликовал в журнале «Культура Китая» статью «Народные песни и новая китайская музыка», в которой написал: «Чтобы музыка могла удовлетворить потребности текущей войны, она по своему существу должна вести борьбу, содержать политические идеи и отражать реальность. Именно такая музыка нужна нашему народу и этому времени, она должна быть одновременно национальной и глобальной» [122, с. 2–3].

За пять лет с 1935 по 1940 год Сянь Синхай написал сотни песен на тему антияпонской войны, песни к фильмам «Лучший стрелок» и «Молодежный марш», а также сочинил музыку к классическим драмам «Воскресение» и «Гроза». В «Кантате о Желтой реке» прекрасно сочетаются фольклорный речитатив с мотивами массовых песен, полных боевого духа.

Кантата полна самобытного национального стиля и представляет по тематике особенности времени. Последующие поколения оценили её как «первую песню, созданную самой китайской нацией в XX веке» [23, с. 103–105].

Не Эра следует отметить как автора революционной лирики.

Несмотря на краткость жизненного пути этого композитора, он, наряду с Сянь Синхаем, стал основоположником патриотических песен. В годы борьбы китайского народа с иноземными захватчиками, в годы становления КНР песни этих композиторов приобрели массовый характер, объединяя массы в неведомые для традиционной культуры стихийные песенные коллективы. Коллективное исполнение патриотических и революционных песен мгновенно сближали людей, приобщая их не только к коллективному исполнению, но и к коллективному восприятию: ни один жанр не сравнится с песней в доходчивости, эмоциональной отзывчивости и непосредственной вовлеченности. Этими качествами отчасти располагали народные балаганные жанры, однако, они находились в сфере, которой «злободневная» тема была не доступна. Коллективное исполнение песен, созданных отточенной профессиональной рукой композитора, обеспечивало народу развитие, воспитывая слушателя нового типа, которому доступны не только композиторские песни, но и иные жанры композиторского творчества. Многие из этих песен являлись частью крупных хоровых произведений и остаются популярными несмотря на то, что со времён войны прошло уже много времени. Такой, например, является «Партизанская песня», созданная в 1937 г. композитором Хэ Лутином в период японской оккупации и чрезвычайно популярная сегодня в Китае. Надо отметить, что и другие песни этого композитора (а подавляющее большинство их посвящено военно-партизанской тематике) были созданы в период войны с Японией (с 1936 по 1945 годы), и отличались особым боевым духом, вдохновлявшим солдат в тяжелое время. К подобным песням относятся «Песня военного флага», «Третье вооруженное восстание в Шанхае» и др. Многие песни, например,

«Война за Родину» (1936), «Артиллерийская песня» (1937), «Партизанская песня» (1937) композитор сочинял непосредственно на месте происходящих событий; песни тут же исполнялись концертными бригадами, в составе которых выступал и автор [16, с. 22–23].

Среди вокальных произведений не менее значительными являются лирические произведения патриотической тематики. Сегодня самые выдающиеся и представительные авторские песни принадлежат Чжу Цзяньэру, Ши Гуаннаню, Чжу Сяоюню, Сюэ Цзяньчану и многим другим композиторам. Список их имен постоянно пополняется. Композиторы-песенники в полной мере продемонстрировали свой талант в формировании мелодики, композиторских техник и установили высокий уровень художественного содержания в песенной культуре.

Вокальное творчество композитора *Чжу Цзяньэра* (1922–2017) – особое явление в китайском музыкальном искусстве. Его интересы включают произведения философского характера, а также любовную и пейзажную лирику. Мелодика Чжу Цзяньэра чрезвычайно богата, а содержательная сторона музыки зачастую носит автобиографический характер. Образы, настроения и формы в его произведениях созвучны с его духовными запросами. Мелодический стиль произведений Чжу Цзяньэра сочетает в себе вокальную, напевно-декламационную интонацию, зачастую в характере патетического романтического стиля, сочетающегося с этосом китайской народной музыки.

Вокальные произведения *Чжу Лянчжэня* (1946 г.р.) в большей мере затрагивают тему любви. Главной творческой задачей автора является показать ярко выраженные эмоции с помощью подчеркивания каждого поэтического слова средствами музыкальной выразительности. Архетип поэзии становится важным фактором выбора музыкального подхода. Языковой стиль его произведений в каждый период имеет неповторимую индивидуальность, сочетая народные музыкальные интонации с китайскими

и западными творческими приемами.

Вновь следует упомянуть имя Хэ Лутина, в данный момент в связи с его хоровой лирикой. Лирические хоровые произведения композитора отличаются особой поэтической утончённостью и красотой. Это «Весеннее озеро Сиху» (1934 г.р.) – хоровая песня, посвященная одному из самых красивых озёр Китая, которое находится в городе Ханчжоу. Песня впервые прозвучала в кинофильме «Лодчица» и сразу стала чрезвычайно популярной в народе. Музыкально–поэтический образ песни передаёт удивительную красоту весеннего пейзажа с помощью мягких гармонических «красок», плавного и простого ритмического рисунка, баркарольного сопровождении (пример 2).

Выраженный в песенной форме патриотизм китайских композиторов приобретает особое звучание. В сочетании с текстом исторического и лирического содержания, при опоре на фольклорную интонационную основу, песни китайских композиторов становятся одним из самых популярных жанров в национальном искусстве. Не случайно композиторы-песенники, патриоты своей страны, посвятившие жизнь и творчество родине, снискали особую любовь современников. Вот слова, посвящённые памяти Хэ Лутина, которого по праву считают народным музыкантом и композитором: «Пастушья флейта разносит китайские звуки, боевая песня говорит о крепком национальном духе, в блестящей музыкальной пьесе звучат ноты весны и осени, душа переполняется патриотизмом. Правдивые слова очищают от подлых людей, смотрят поверх злых и добрых духов, солнечный свет освещает жизнь человека, который служит Родине» [16, с. 22].

Одна из граней любви к родной культуре в творческой деятельности китайских музыкантов и композиторов – обращение к народной песне как источнику творческого вдохновения для создания музыки. Эта сфера также новая для китайской культуры. Народное творчество существовало в регионах Китая как самодостаточная данность, до сих пор никто не

относился к народной музыке как истоку и основанию творческих устремлений. Этот вид композиторской деятельности возникает, можно сказать, параллельно процессам, зарождающимся в европейской культуре, отчасти даже с опережением [114, с. 14]. Основоположники этих устремлений – упомянутые в 1 главе композиторы Лу Цзи и Тао Сюнь.

Во второй половине XX века эту линию продолжают такие композиторы как Чжу Цзяньэр, Ши Гуаннань.

Огромная любовь к китайской культуре и высокая степень патриотичности проявилась в жизни Чжу Цзяньэра и Ши Гуаннаня еще в детском возрасте: Цзяньэр, восхищаясь автором книги «Марш добровольцев» [129, с. 138] Не Эром, сменил имя с Чжу Жунши на Чжу Цзяньэр. Ши Гуаннань открыл для себя песенный жанр в возрасте пяти лет, сочинив песню «Весеннее небо», с которой завоевал всеобщее признание, поучаствовав в конкурсе. После, во время учебы в старших классах, он создал песню «Ленивая Дуня» с русским колоритом, которая стала его первой публично опубликованной работой [90, с. 160].

Также оба автора углублялись в особенности народной музыки, совершая поездки по стране и собирая народные песни различных этнических групп: в Гуйчжоу, Юньнань и Тибет, в деревни Юньнани. После таких путешествий они получили глубокое представление о китайском фольклоре и создали произведения, которые демонстрируют богатые формы и стили традиционной музыки в Китае. Помимо совершения подобных этнических экспедиций, композиторы знакомились с национальной оперой, вобравшей в себя многие особенности китайской песенности [87, с. 34–35].

В будущем Чжу Цзяньэр стал работать на киностудии, где писал саундтреки к художественным и документальным фильмам. Наиболее известным из них является ансамбль народной музыки под названием «День переворота», написанный для документального фильма «Великая земельная реформа». Самобытная национальная мелодия и ритм искренне выражают

настроение сотен миллионов китайских фермеров, которые выделили свои земли для празднования освобождения. Эта песня уже давно стала первой песней в передачах Центральной народной радиостанции, посвященных сельской местности, и она глубоко укоренилась в сердцах людей. Позже Чу Ванхуа превратил ее в сольную фортепианную пьесу, которая получила широкое распространение. В 2005 году Чжу Цзяньэр адаптировал ее к традиционной оркестровой музыке и в то же время использовал методику исполнения на китайских национальных музыкальных инструментах. Песня была переименована в «Счастливые дни» и по сей день сохраняет для почитателей творчества композитора неповторимый шарм [134, с. 67].

В вокальном творчестве Ши Гуаннаня (1940–1990) преобладают темы, восхваляющие родину. Основываясь на национальных традициях, автор сохраняет и применяет культурные особенности из различных регионов Китая, тщательно воспроизводя местный колорит: лирические народные песни (горы и луга выступают в качестве лирических проводников), звучание китайских музыкальных инструментов хуцинь или пипа. Сама судьба будто диктовала Ши Гуаннаню встать на путь создания массовых песен, поместив его в семью революционной интеллигенции. Необычайный музыкальный талант позволил ему быстро продвинуться в музыкальной сфере. Получив образование в средней школе при Центральной консерватории, а затем уже в Тяньцзинской консерватории (на факультете композиции), на протяжении своей жизни композитор сочинял песни, зачастую являющиеся реакцией на происходящие события. Так в 1976 году, когда вся страна праздновала «разгром банды четырех», Ши Гуаннань создал классическую «Песню-тост», чтобы выразить свое волнение и радость. В том же году умер премьер Чжоу, и Ши Гуаннань излил свою печаль в песне «Премьер Чжоу, где ты?», выражающей ощущение бесконечной ностальгии. Композитор был поразительно плодотворен: в течение года он мог сочинить более 100 песен в разных стилях. Недаром Ши Гуаннань завоевал репутацию «Певца своего

времени» [101, с. 68] и «Народного музыканта» [Там же]. Это произошло благодаря ярким музыкальным произведениям, которые он создал за свою жизнь.

Представим таблицу-классификацию песен Чжу Цзяньэра и Ши Гуаннаня:

Таблица 1. Песни Чжу Цзяньэра и Ши Гуаннаня

Композиторы	Тематика песен		
	Исторические события в Китае	Китайская природа и культура	Патриотизм
Чжу Цзяньэр	«Добро пожаловать в 1946 год»	«Вариации Наннивана» «Набросок Цяньлиня» «Фестивальная увертюра»	«Героическая Красная Армия приветствует вас» «Во вкусе сражающихся героев» «Хорошо сыграно» «Спой народную песню для вечеринки» «Возьми пистолет Лэй Фэна» «Мечтающий о председателе Мао»
Ши Гуаннань	«Премьер Чжоу, где вы?» «Тостовая песня»	«Увечье и смерть» «Цюй Юань»	«Моя Родина-мать» «Вечная родина» «На поле надежды» «Страстная земля»

Итак, начало XX века стало периодом активного развития профессиональной композиторской деятельности, в основе которой лежали национальные музыкальные традиции. Несмотря на вероятность значительного влияния западных тенденций на авторов того времени, получивших образование в США, а также в европейских странах, музыка китайских композиторов опиралась, прежде всего, на национальный «фундамент». Этому в большой степени поспособствовали трагические страницы истории Китая, самой значительной из которых на тот момент стала антияпонская борьба.

Во-вторых, в вокальной музыке выделяются два взаимосвязанных, но равноценных и самостоятельных жанра. Первый – патриотическая песня – проявился в творчестве таких композиторов, как Чжао Юаньжэнь, Сянь Синхай, Не Эр и т.д. События 1937 года мгновенно нашли отражение в творчестве этих авторов, создавших весьма значительное количество национальных массовых песен. При этом каждый композитор делает вклад в развитие жанра. Так, например, Чжао Юаньжэнь стремится к сохранности тонов китайского языка и равновесия между словом и музыкой. Сянь Синхай, в творчестве которого сформировалось огромное наследие вокальной музыки, куда вошли около 200 популярных песен разного стиля и содержания, кантаты, оперы, иные жанры, сочетает фольклорный речитатив с тонами массовых песен (в «Кантате о Желтой реке»). Не Эр становится первопроходцем в китайской пролетарской революционной музыке, выдвигая в своих произведениях на первый план фигуру представителя рабочего класса. Наконец, Лу Цзи среди всех перечисленных, единственный непосредственно соприкасается с китайским фольклором, занимаясь его сбором, систематизацией и изучением.

Другая жанровая линия – лирические произведения, созданные Чжу Цзяньэрмом, Ши Гуаннанем, Чжу Сяюнем, Сюэ Цзяньчанем и др. В ее основу легли произведения философского характера, а также любовная и пейзажная лирика. Обращение к таким текстам повлияло на мелодику, чрезвычайно интонационно и эмоционально богатую.

Важно отметить, что мгновенный творческий отклик на исторические и политические события рождался из глубинного качества творцов новой культуры, унаследованного от тысячелетней традиции, где ритуальные церемонии сопровождали жизнь не только императорских кланов, но и государственных мужей, управлявших страной. Структура общества изменилась, однако, ген воспевания/восхваления, идущий из глубины веков, сохраняется и порождает мгновенную творческую реакцию как на

исторические события, так и по отношению к уважаемым в обществе сановным лицам, таким как премьер-министр Чжоу Эньлай, памяти которого искренне посвящает песню Ши Гуаннань, а народ ее мгновенно подхватывает. Далеко не всегда подобные явления следует рассматривать как результат идеологизации искусства в китайском обществе.

3.3. Усвоение, преломление и развитие западных черт: линия инструментальной музыки

Следующее поколение композиторов стало основателями инструментальной китайской музыки: Дин Шандэ, Ли Инхай, Лю Чжуан, Хуан Хубэй, Ду Цзян, Ван Бэйюань, Цзян Дуцин, Саньдун, Ван Лишань и другие. Их творчество отличается от предшественников открытием пути синтеза европейского и китайского музыкальных языков. Так китайская мелодика с ее яркими национальными ладовыми структурами стала взаимодействовать с европейскими типами форм и гармоническим языком, опирающимся на мажоро-минорную систему.

Обращение к национальным истокам затронуло как вокальную, так и инструментальную сферу музыкального искусства и проявилось в связи произведений с этническими корнями, обращении композиторов к традициям китайской ладовой песенной системы, репрезентации специфики китайского национального мелодизма.

При этом важно отметить «первопроходцев» в области инструментальной музыки, среди которых, помимо Лю Тяньхуа и Хэ Лутина, первый декан Центральной консерватории в Пекине Ма Сисон (1911–1987), активно работавший в области инструментальной музыки. Композитор получил музыкальное образование в Парижской консерватории. Вернувшись на Родину, активно участвовал в развитии отечественной системы музыкального образования, преподавал, вел общественную деятельность.

Во время «культурной революции» (1967–1977) его музыка была объявлена «европеизированной», выступления прекратились, и он был вынужден покинуть страну. Тем не менее, его произведения были тесно связаны с этническими корнями, он реализовал традицию китайской ладовой песенной системы в импрессионистическом стиле и в сфере инструментальной музыки (в «Тибетской сюите» и во многих произведениях для скрипки и фортепиано, в том числе). «Тоска по дому» Ма Сисона была написана в 1937 году на материале народных песен Внутренней Монголии и изначально была второй частью его масштабного оркестрового сочинения «Сюйюаньская сюита».

Музыкальная тема «Тоски по дому» взята из народной песни «Скача по городской стене». Структура произведения представляет собой сложную трехчастную форму, а гармонический язык опирается на европейский расширенный мажоро-минор. Чтобы отразить национальный музыкальный стиль, композитор использовал яркие национальные ладовые структуры, которые линейно проявляли себя в общей гармонической функциональной вертикали. Кроме того, в соответствии с темой народных песен было разработано несколько мелодий с единым стилем, которые интерпретируют ностальгию путешественника.

Имена Чэнь Гана и Хэ Чжаньхао, сочинивших Концерт для скрипки с оркестром «Лян Шаньбо и Чжу Интай» в 1959 году, до сих пор пользуются высокой популярностью в Китае. В области вокально-инструментальных жанров талантливыми и яркими композиторами были: Дин Шандэ, Ли Инхай, Лучжуан, Хуан Хубэй, Ду Цянь, Ван Пейюань, Цзян Цзусинь, Сан Тон и Ван Лишань.

Как было сказано выше, немалое влияние на композиторов Китая оказало зарубежное образование, соответственно, неудивительно, что в творчестве китайских авторов прослеживаются европейские традиции. Они проявились в области как вокальной, так и инструментальной музыки.

Последняя осваивалась композиторами Китая преимущественно во второй половине XX века и связана с именами Хэ Лутина, Чжоу Вэньчжун и Сюй Чанхуэя. Данный раздел посвящен рассмотрению их творчества с точки зрения различных путей освоения западного инструментализма.

Поистине «крестными отцами» национальной инструментальной музыки среди китайских композиторов можно считать Чжоу Вэньчжун (1923–2019) и Сюя Чанхуэя (1929–2001) [91, с. 73–80]. Оба композитора родились в 1920-х годах и выросли в прогрессивный период китайской музыкальной культуры, связанный со становлением и развитием первых национальных музыкантов. Их богатая преподавательская деятельность и многолетний творческий опыт оказали глубокое влияние на многих авторов, а также способствовали интеграции китайских композиторов на родине и за рубежом. Последующие поколения унаследовали их дело, продолжив в своем творчестве синтезировать китайские и европейские традиции, исследуя как национальный фольклор, так и особенности композиторского мастерства зарубежных школ [Там же].

Чжоу Вэньчжун и Сюй Чанхуэй имеют схожий опыт обучения. Получив начальное образование в Китае (провинция Шаньдун и Тайвань соответственно), они устремились к новым высотам, отправившись обучаться у европейских и американских мастеров.

Чжоу Вэньчжун (1923–2019) родился в городе Яньтай провинции Шаньдун. В юности он жил со своим отцом в Шанхае, где и начал учиться игре на скрипке. После этого он получил степень бакалавра в университете Чунцина. В 1946 году композитор уехал в Соединенные Штаты, решительно отказался от стипендии архитектурного факультета Йельского университета и стал студентом-скрипачом в Музыкальной консерватории Новой Англии [178]. Во втором семестре перевелся на факультет композиции, где началась бурная деятельность будущего композитора. В 1949 году он начал учиться у современного французского композитора и дирижера Эдгара Вареза (1883–

1965). Во время учебы в магистратуре и докторантуре Колумбийского университета в Нью-Йорке, он глубоко исследовал национальный китайский фольклор [174].

Сюй Чанхуэй (1929–2001) родился в городе Чанхуа на Тайване. В 1940 году он отправился в Токио, чтобы учиться в начальной школе, где начал учиться игре на скрипке у Сабуро Мацуда из Японского симфонического оркестра. В 1946 году он вернулся на Тайвань, Китай, чтобы продолжить обучение в средней школе. В 1948 году он работал скрипачом в оркестре Тайчжунской музыкальной ассоциации. Через год Сюй Чанхуэй поступил на музыкальный факультет Тайваньского провинциального педагогического университета (ныне Тайваньский педагогический университет), где изучал теорию композиции у Чжан Цзиньхуна и Сяо Эрхуа. В 1954 году уехал учиться во Францию, там он изучал историю музыки у музыковеда Жака Шайе (1910–1999) и в частном порядке изучал композицию у Андре Жоливе (1905–1974). Сюй Чанхуэй часто ездил в Парижскую консерваторию на курсы Оливье Мессиана (1908–1992), хотя и не соглашался с его музыкальной философией. В 1958 году он окончил углубленный исследовательский курс истории музыки Института музыковедения факультета литературы Парижского университета [121, с. 21–22].

Таким образом, в становлении обоих композиторов значительную роль сыграло западное образование, позволившее своеобразно преломить европейские и национальные восточные черты в едином своеобразии.

В музыкальных произведениях Чжоу Вэньчжуна и Сюй Чанхуэя отчетливо чувствуется самобытный эстетический поиск средств выражения (пример 3). В ранних произведениях Чжоу Вэньчжуна относительно просто используются академические европейские инструменты, воспроизводящие «чуждые» им китайские ритмоформулы и ладовую основу. Произведение «Пейзажи» (Landscapes, 1949) основано на пентатонике и цитирует мелодическую линию китайской народной песни «Цветочный барабан

фэнъян», опираясь на импрессионистическую гармонию и технику оркестровки, он выражает художественную концепцию творчества трех поэтов династии Мин и Цин – Чжэн Баньцяо, Дин Пэна и Лю Цзи (пример 3) [172].

В то же время, композитор применял двенадцатитоновую технику композиции в «Семи стихотворениях династии Тан» (1952). В сочинении «Зазеленевшие ивы» (1957) тембровые краски гуциня сочетаются с интерваликой европейского типа. В «Рыбацкой песне» (1965) европейские музыкальные инструменты имитируют тембр гуциня с помощью различных нетрадиционных методов игры. Во время 18-ти летнего перерыва в композиторском творчестве Чжоу Вэньчжун в ряде статей анализировал синтез музыкальных языков Востока и Запада. Вдохновляясь искусством каллиграфии и отдавая дань уважения своему учителю Э. Варезу, он создал произведение «Ионизация» (1990), в котором тонкое искусство начертаний выразилось в изящных ритмических рисунках, структурно сцепляемых между собой, создав таким образом новый композиционный принцип. В следующих за «Ионизацией» двух струнных квартетах Чжоу Вэньчжун также своеобразно воплотил слияние восточных и европейских традиций: «Звуковой поток струнного квартета (похожий на музыку гуцинь) может быть очень близок к потоку чернил из пера в каллиграфии. Я уверен, что каллиграфия – это основа всего китайского художественного самовыражения, а музыка гуцинь – это квинтэссенция китайского музыкального самовыражения. Эти два элемента оказали на меня сильное влияние, поэтому я пытаюсь воплотить свое стремление сблизить разные культуры в струнных квартетах» [107, с. 310]. О своём квартете «Облака», воплощающем философские идеи, он писал: «Для меня струнный квартет – это действительно западная музыка Цинь с точки зрения общения. В этом случае четыре человека делятся своими мыслями со слушателем... То, что я не

написал струнный квартет до Clouds, означало, что я не был готов к такому интимному диалогу с самим собой» (пример 4).

Раннее творчество Сюй Чанхуэя носило экспериментальный и исследовательский характер. Испытывая влияние современных французских техник композиции, помимо создания сочинений, композитор работал над монографией о творчестве К. Дебюсси. Ощущая потребность в расширении композиторской стилистической лексики, Сюй Чанхуэй соединял европейско-академическое начало с национальными ладами китайской народной музыки, применяя не только их структурную и звуковысотную специфику, но и методы мотивного развития. В произведении «Трёхчастная Фуга: однажды ночью в доме Ли На» (1962) в рамках системы свободной атональности композитор обратился к стилю необарокко, поместив в цикл два малых полифонических цикла («Прелюдия и фуга», «Фантазия и фуга»), и написав третью часть в духе «Искусства фуги» И. С. Баха – «Фуга и демонстрация техники». Примечательно, что в последней части композитор цитирует тему песни «Прощанием с уходящим другом», а также уподобляет звучание фортепиано тембру гуциня, что сближает его с Чжоу Вэньчжуном. Это произведение стало началом последовательной интеграции элементов народной музыки в европеизированный стиль композитора, что выразилось в цитировании национального мелоса.

Стилистика сочинений Сюй Чанхуэя после 1967 года приобрела ярко выраженный национальный колорит. Именно в этом году он организовал «Движение за сбор народных песен», сообщество, которое занималось сбором и записями народных песен Тайваня. В это время появляется танцевальная драма «Чан Э улетает на Луну» (1968), в котором композитор использует цитату юньнаньской народной песни «Речка Тан Шуй», помещая «первоисточник» в диссонирующее звуковое пространство, создавая тем самым новые смыслы и возможности для интерпретации национального мелоса.

В национальной танцевальной драме «Девушка в цвету персика» (1983) была процитирована мелодия народной песни «Цветочный барабан фэнъян» (пример 5) [69, с. 66–68]. В отличие от прямолинейной трактовки Чжоу Вэньчжуна в «Пейзажах» тридцатилетней давности, Сюй Чанхуэй интерпретирует ее в духе романтизма, мягко гармонизуя струнными инструментами. От авангардных исследований 1960-х годов до возвращения к традициям после 1970-х, путь создания музыки Сюй Чанхоя соответствует тенденциям европейской музыки второй половины XX века.

Таким образом, вторая половина XX века стала временем расцвета китайской инструментальной музыки в лице Хэ Лутина, Чжоу Вэньчжуна и Сюй Чанхоя. Большую роль в преломлении европейских традиций сыграло зарубежное образование композиторов, идущее, преимущественно, от мастеров французской школы. Хэ Лутин отмечал важность коммуникации между национальными культурами и школами, как один из ведущих инструментов развития китайской культуры. Опираясь на европейские музыкальные традиции и даже используя европейские инструменты, он при этом обращался к народной китайской песне как главному первоисточнику для вдохновения. Такой синтез становится интересным, но неорганичным и несколько даже искусственно возникшим явлением.

Музыкальное творчество Чжоу Вэньчжуна и Сюй Чанхуэя, направлено на слияние восточных и западных музыкальных элементов, особенно в области инструментальной музыки. Задачи этого слияния композиторы решали по-разному, исходя из своеобразия индивидуального композиторского стиля. Для Сюй Чанхоя более характерно использование традиционного мелодического и ладового материала в духе композиторов-романтиков, с присущей им классико-романтической гармонизацией песенных первоисточников. Чжоу Вэньчжун цитировал не только народный песенный материал, но и принципы его развития, сочетая архаику национального китайского мелоса с современными академическими композиторскими

техниками. Кроме того, оба композитора много внимания уделяли звукоподражанию китайских национальных инструментов, экспериментируя в области тембра и способов звукоизвлечения.

3.4. Киномузыка как презентация китайской культуры в мир.

Творческие стратегии Чжао Цзипина и Тань Дуня

Для музыкального искусства киномузыка является уникальной категорией. Она составляет важную часть собственно музыкального искусства. Со второй половины прошлого столетия в культурном пространстве КНР произошли серьёзные изменения, и новые возможности внутренних реформ и обмена между странами Запада и Востока способствовали росту популярности китайских кинематографистов и киномузыки. Китайские композиторы познакомили мир с уникальной национальной культурой. Плеяда талантливых режиссёров и кинокомпозиторов Китая выдвинулась на мировую арену и заняла прочные позиции в киноискусстве. Так, фильм «Цзюй Доу» режиссёров Чжан Имоу и Ян Фэнляна в 1990 году стал первым китайским фильмом, номинированным на премию «Оскар» за лучший фильм на иностранном языке. Авторами музыки к фильму стали Ся Жуцзинь и Чжао Цзипин, один из самых известных композиторов Китая, создавший впоследствии музыку к более, чем 40 кинолентам. Тандем режиссёра Чжан Имоу и композитора Чжао Цзипина явился звёздным в мировом кинематографе: фильм «Цю Цзюй» в 1992 году получил 5 призов Венецианского кинофестиваля и другие награды; фильм «Подними красный фонарь» в 1991 получил три награды Венецианского кинофестиваля, а в 1992 году номинацию на премию «Оскар» за лучший фильм на иностранном языке; фильм «Жить» в 1994 получил три приза Каннского кинофестиваля.

Фильмы с участием этих авторов в других составах также неоднократно удостоивались престижных международных наград: «Прощай, моя

наложница», 1993 г., режиссёр Чэнь Кайгэ, композитор Чжао Цзипинь, Золотая пальмовая ветвь Каннского фестиваля; фильм «Мэй Ланьфан» в 2009 году был номинирован на премию «Золотой медведь» Берлинского кинофестиваля; «Цветы войны», 2011 г., режиссёр Чжан Имоу, композитор Чэнь Циган, 5 номинаций – лучший фильм, режиссура, сценарий, музыка и костюмы.

Достижения в области создания киномузыки в значительной степени определяют вклад современных китайских композиторов в формирование как национальной, так и мировой современной музыкальной культуры. Достаточно отметить саундтрек⁵⁶ китайского и американского композитора Тань Дуня к фильму режиссера Энга Ли «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (2000), который получил 4 номинации «Оскар», включая номинацию «За лучшую музыку к фильму». Тань Дунь является и автором музыки ко многим культовым фильмам «Герой» (2002 г. режиссер Чжан Имоу); «Банкет», (2006 г. режиссер Фэн Сяоган) и др.

Представители плеяды китайских кинокомпозиторов Чжао Цзипин и Тань Дунь прославились на мировой музыкальной сцене тем, что создавали китайскую музыку для фильмов с ярко выраженной национальной спецификой. На протяжении долгого времени такие вопросы, как «национальные основы» и «китаизация», всегда были ключевыми вопросами китайского литературного и художественного творчества, которые в свою очередь затрагивали и само развитие общества.

С активизацией влияния западной культуры в XX веке в ходе китайской истории появились и такие контрасты, как Восток/Запад, национализация/интернационализация и локализация/глобализация, которые актуальны и по сей день. Национализация и локализация по-прежнему

⁵⁶ Музыкальное сопровождение для фильмов, включающее оригинальную музыку, написанную специально для кинопроизведения, а также лицензированные песни или композиции из других источников, которые подходят к настроению или сюжету произведения

остаются самыми ключевыми вопросами. Под так называемой национализацией понимается «метод, с помощью которого деятели искусства передают быт, выражают мысли, чувства, желания и идеалы своей нации с содержанием национального колорита» [149, с. 230].

В саундтреках Чжао Цзипина к фильмам берется за основу национальная китайская специфика и драматургия музыки развивается от одной нации ко всему миру; саундтреки Тань Дуня к фильмам начинаются с интернационализации и идут по пути выражения нации для мира.

В данном параграфе в качестве объекта исследования используются саундтреки к фильмам Чжао Цзипина и Тань Дуня, а также исследуется вклад композиторов, находившихся на разных путях развития в конце XX века, в современную музыку.

Демонстрация традиционных культурных особенностей в китайских фильмах: саундтреки Чжао Цзипина и Тань Дуня к фильмам

Чжао Цзипин и Тань Дунь начали создавать музыку для фильмов в 1980-х годах, в период расцвета китайской музыки. Однако существуют разные идеи национализации и интернационализации китайской музыки.

Чжао Цзипин родился в провинции Ганьсу, Китай, в 1945 году. Он окончил факультет композиции Сианьской консерватории, а затем учился на факультете композиции Центральной консерватории. С 1980-х годов он создал множество музыкальных произведений, включая музыку к фильмам, телевизионную драматическую музыку, национальную оркестровую музыку. С момента написания саундтрека к фильму «Желтая Земля» в 1984 году он написал музыку почти к сотне фильмов и дважды получил премию китайского кино «Золотой петух» за лучшую композицию. Чжао Цзипин внес выдающийся вклад в современную китайскую музыку.

В 1984 году перед публикой предстал фильм «Желтая Земля» с его глубоким погружением в культурное наследие и новаторским восприятием образов. В фильме используется «Лёссовое плато» как общий образ, который

дает глубокое выражение простоты и самобытности нации, а также поднимает знамя поколения, ищущего культурные корни. Этот фильм наполнен большим количеством вокальной музыки, куда вошли «Песнь дочери» и «Песнь о серпе и молоте», и инструментальной музыки, представленной соло гуаньцзы «Лань Гун Дяо». При создании этих произведений Чжао Цзипин искал исходные элементы у жителей северной провинции Шэньси и сочетал этнические народные инструменты с западными оркестровыми инструментами, чтобы сформировать разнообразный музыкальный стиль, который эффектно передал выражение темы фильма [95, с. 118–130].

В 1980-х и 1990-х годах музыка, созданная Чжао Цзипином, была использована во многих фильмах, наиболее представительными работами являются «Большой парад» (1986), «Красный гаолян» (1988), «Зажги красный фонарь» (1991), «Прощай, моя наложница» (1993), «Жить» (1994), «Ода Цинь» (1996) и многие другие работы.

В этот период в области китайской музыки Чжао Цзипин имел большое влияние. Известный китайский кинорежиссер Чжан Имоу (1950 г.р.) однажды отметил, что Чжао Цзипин является вехой и мастером китайской киномузыки периода 1980–1990-х годов. Вступив в новый век, музыкальное творчество Чжао Цзипина не находилось в застое, а продемонстрировало тенденцию к разнообразию и открытости. В таких фильмах, как «Красивые большие ноги» (2002), «Мэй Ланьфан»⁵⁷ (2008), «Конфуций» (2009), «Возвращение в прошлое 1942 г.» (2012) и «Равнина белого оленя» (2012), он написал выдающиеся музыкальные произведения для фильмов и утвердил свое имя как классик киномузыки Китая.

Фэн Сяоган (1958 г.р.) снял фильм «Возвращение в 1942 год», основанный на реальных событиях трагической засухи, разразившейся в провинции Хэнань на Центральных равнинах в 1942 году. Чтобы передать

⁵⁷ В России фильм был показан под названием «Навеки очарованный».

представленные в фильме переживания и тяготы народа, Чжао Цзипин сосредоточился на деталях содержания и тонкостях фильма.

В фильме «Равнина белого оленя» режиссера Ван Цюаньана (1965 г. р.) показаны полувековые исторические изменения в сельской местности равнины Вэйхэ в XX веке. Чтобы выделить яркие региональные особенности, показанные в фильме, Чжао Цзипин намеренно использовал элементы народной музыки, цитировал песню «Старая мелодия Хуайнь», таким образом, композитор подходил к фольклору с двух позиций: авторское воплощение специфических музыкальных черт национальной музыки и прямое обращение к фольклорным источникам.

Тан Дунь родился в городе Чанша, провинция Хунань, в 1957 г. В 1978 году он поступил на композиторский факультет Центральной консерватории в Пекине и получил степень магистра музыки, а в 1986 г. учился в Колумбийском университете в США и получил степень доктора музыкального искусства. В истории современной китайской музыки Тань Дунь занимает важное место. В апреле 1985 года Центральная консерватория провела «Концерт национальных инструментальных произведений Тань Дуня», который можно охарактеризовать как концерт, имеющий символическое значение в развитии современной китайской музыки, знаменующий прочные основания в китайской композиторской школе в области инструментализма.

Как всемирно известный музыкант, Тань Дунь также получил множество наград, таких как премия Грэмми, премия Гернси Мейера и премия И. С. Баха, а также получил 73-ю премию «Оскар» за лучшую оригинальную музыку в фильме «Крадущийся тигр, затаившийся дракон». Его можно считать самым представительным создателем музыки для китайских фильмов в мире.

Рассматривая историю саундтреков Тань Дуня к фильмам, ее можно условно разделить на три этапа. Первый этап – начальный, охватывает период с 1980-х по 1990-е годы, в этот период Тань Дунь с помощью творческих

приемов в произведениях отражает характерный западный музыкальный стиль. В 1983 году Ли Ханьсян снял фильм «Сожжение старого Летнего дворца»; 20-летний Тань Дунь представил саундтрек к этому фильму, сочинив эпизод «Солнечное небо». В фильме «Пляж» (1984) режиссера Тэна Вэньцзи он новаторски адаптировал оперу кунью «Сон в саду» к электронной музыке, это было открытием для Китая в использовании электронной музыки с традиционными национальными произведениями. В фильме Ву Цзиню «Кровь в черной долине» (1985) Тань Дунь использовал симфоническую музыку для усиления визуального восприятия. В этом захватывающем фильме об антияпонской войне Тань Дунь использовал принципы симфонизма, чтобы умело передавать психологическое состояние персонажей, а также процесс их личностного становления.

В 1995 году У Цзинью работал над фильмом «Нанкинская резня» и снова пригласил Тань Дуня для написания музыки. В этом фильме к киноэпизоду «Не горюй, Нанкин» Тань Дунь создает величественное художественное обрамление с переплетением детского и мужского хоров, воспевая скорбь истории древнего города Нанкин.

В начале XXI века созданная музыка для фильмов Тань Дуня вышла на новый этап. Работа этого периода «Музыкальная трилогия о боевых искусствах» прославила его не только на территории Китая, но и за рубежом. В 2001 году Тань Дунь сотрудничал с режиссером Ли Ань, чтобы написать музыку для фильма о боевых искусствах «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», за который он получил «Оскар» как за лучшую оригинальную музыку, что стало важной вехой в создании музыки для китайских фильмов.

Третий этап его творчества – это этап трансграничного поиска, представленный фильмом «Микрофильм, симфонический музыкальный эпос: Нюйшу». «Нюйшу» – это древняя фонетическая письменность, специально используемая женщинами в районе гор Цзяньюн на стыке провинций Хунань и Гуанси. Тань Дунь показал миру это древнее культурное явление через

композиторское творчество, после кропотливого сбора народных песен и полевых исследований в западной провинции Хунань.

Это произведение состоит из 13 заглавных частей, среди которых: «Песнь матери», «Песнь убранства», «Деревня Ньюшу», «Вспоминая старого друга Туна», «Переулок», «Встреча старого друга Туна», «Река-дочь», «Бывшая резиденция бабушки», «Мост Пэйюань» и «Жизнь во сне». Между каждой главой существует определенная логическая связь и сюжет, который можно охарактеризовать как практику музыкальной антропологии. Напряжение между музыкой и видео, а также слияние народной культуры и современного искусства ясно демонстрируют новаторский исследовательский подход Тань Дуня в создании музыки.

Тань Дунь стал композитором с общемировым признанием и большими достижениями в области современной композиторской музыки, сочетающими экспериментальные методы с архаичными пластами китайской национальной культуры.

Чжао Ципин и Тань Дунь являются двумя наиболее известными композиторами, написавшими музыку для современных китайских фильмов, которые имеют опыт изучения западной музыки, и добились выдающихся успехов в продвижении национальной музыки. В то же время в их творчестве отражается два разных пути, которые привели к влиянию на окружающих композиторов.

Ярко выраженное народное самосознание и местная культурная точка зрения – основные характеристики музыки к фильмам Чжао Ципина. В отличие от Тань Дуня, который долгое время учился и жил за границей, Чжао Ципин имел корни в благодатной отечественной народной музыке. Начиная с фильма «Желтая Земля», фольклорно-традиционное культурное поле, представленное «желтой землей», стало творческим видением, на котором настаивал Чжао Ципин. В своих киномузыкальных произведениях он постоянно черпает вдохновение из национальной народной музыки и

модернизирует ее, отвечая эстетическим запросам времени. В то же время его современная трансформация национальной народной музыки дает импульс для дальнейшего роста и способствует развитию духа традиционного китайского искусства. Сам Чжао Цзипин отметил в интервью: «У разных композиторов разные методы и разные эстетические вкусы. Что касается меня, то я уделяю больше внимания изучению китайской местной музыки, такой как традиционная китайская опера и народные песни. В то же время, я также уделяю внимание музыке разных стран, включая исследование и изучение европейского композиторского письма. Подводя итог, мы должны изучать как традиционные вещи своего народа, так и иностранные техники, в этом заключается разница между Китаем и зарубежными странами. За много лет создания музыки для кино и телевидения я почти не подвергался влиянию зарубежных музыкальных произведений» [97, с. 9].

Именно благодаря стойкости творческих убеждений Чжао Цзипин смог неустанно исследовать и развивать традиционное искусство, показанное в большом количестве фильмов и музыкальных произведений, создав на этой основе уникальный художественный стиль и культурную самобытность.

В 1980-х и 1990-х годах киноработы, представленные Чжан Имоу и Чен Кайгэ, неоднократно блистали в международном кинемире, особенно вызывали интерес западной аудитории восточные традиционные народные пейзажи. В то время такие произведения, как «Желтая земля», «Красный гаолян» и «Зажги красный фонарь» вызывали много сомнений у отечественных исследователей из-за «неестественной» национальной манеры, вызвавшей международное признание. Многие исследователи считают, что эти произведения отражают постколониальный контекст, а колоритный восточный фольклорный аспект в произведениях – всего лишь экзотический пейзаж, лишенный субъективности национальной культуры, за которым наблюдают и в который детально всматриваются. Несмотря на всевозможные сомнения, нельзя отрицать, что достижения этих произведений в

формировании национального характера китайских фильмов можно зафиксировать в истории.

Чжао Цзипин унаследовал и развил в своих киномузыкальных произведениях элементы национальной и народной музыки. В начале 1970-х годов, после окончания Сианьской консерватории, Чжао Цзипин был направлен в Шэньсискую академию драмы, где проработал более 20 лет. В этот период он увлекся фольклором и много времени посвятил изучению различных народных музыкальных инструментов, впитывая в своем композиторском творчестве сущность народной музыки. В музыке к фильму «Желтая земля» Чжао Цзипин воплотил пути творческих исканий в области китайского фольклора.

В фильме «Красный гаолян» Чжао Цзипина «Песнь о паланкине», «Бог веселья» и «Сестра, иди смело вперед» стали чрезвычайно популярными кинопеснями. Чжао Цзипин черпал вдохновение из народной песни «Сотня птиц почитает феникса», сочинил фольклорную стилизацию «Песнь о паланкине». В эпизодах фильма «Паланкин» Юй Чжанао, которого играет Цзян Вэнь, возглавляет группу носильщиков, чтобы исполнить с невестой Цзюэр, сидящей в паланкине народные песни в грубом, залихватском характере. Весь эпизод наполнен сущностью ритуальности народного творчества, показывая безудержную, мужскую и героическую жизненную энергию людей низших сословий Китая.

Песня «Сестра, иди смело вперед» стала популярной во всей стране. В этом произведении используется характерный синкопированный ритм, а характер песни имеет пронзительный и героический оттенок народных мотивов северной Шэньси, ярко изображая героическую и непокорную личность Юй Чжанао.

Народное сознание Чжао Цзипина также отражено в большом количестве ссылок на традиционную оперную музыку. Среди многих музыкальных произведений Чжао Цзипина хорошо раскрыта и воссоздана

традиционная оперная музыка, к примеру, циньская и пекинская оперные традиции. В фильмах «Прощай, моя наложница» и «Мэй Ланьфан» за основу взята пекинская опера, из которой были использованы яркие элементы, представляющие данную традицию. Приведём в качестве примера музыкальное произведение «Занавес» из фильма: своеобразное сочетание народного китайского инструмента цзинху со струнными и перкуссией образует яркий контрапункт тембров. Цзинху символизирует хрупкий, чувствительный и идеалистический характер главного героя Чэн Дейи. Группа ударных инструментов характеризует «быстрый ветер эпохи», представляющий коварную и непредсказуемую историческую среду, в которой живет персонаж. Столкновение и конфликт между «китайской скрипкой» и перкуссией глубоко раскрывает трагическую судьбу героя, который попал в ловушку истории и не может обрести свободу.

Композитор использует традиционную китайскую оперу для создания характеристик героев фильмов. Так, например, темы-лейтмотивы, связанные с определёнными персонажами, характеризуют их в контексте национальных культурных традиций. Например, персонаж Третьей жены в фильме «Подними красный фонарь» – бывшей оперной певицы, Чжао Ципин характеризует с помощью оперных арий из южной оперы юэцзюй, в которой, как точно подмечено специалистами, «в отличие от северных жанров, могли выступать и женщины» [47, с. 122]. Пение этой героини органично сочетается с традиционными танцевальными и костюмными элементами (пример 6).

С помощью музыкальных средств в фильмах с музыкой Чжао Ципина воссоздаётся атмосфера национальной истории. В фильме «Жить» музыкальные темы символизируют сменяющиеся исторические периоды развития страны за счёт использования характерных жанровых элементов. В начале фильма на фоне титров «40-е годы» заунывная мелодия одинокой двухструнной скрипки эрху – традиционного китайского инструмента, подчёркивает образ маленького китайского городка 40-х гг., где

разворачивается действие в одном из чайных домов с типичным представлением народного театра марионеток. В переломный момент фильма с наступлением Культурной революции под бравурный революционный марш появляются титры «60-е годы». Так, с помощью музыки протягивается линия судьбы страны и героев фильма, переживающих тяжёлые исторические события.

Использование традиционных музыкальных инструментов – неизменный признак приверженности к традиционной культуре в киномузыке Чжао Цзипина. В фильме «Красный гаолян» музыкальный фрагмент в сцене с паланкином сопровождается звучанием большого барабана и соны – древнего духового инструмента, обладающего громким резким звуком, на котором играли на праздниках и сопровождали различные народные обряды (свадьбы и др.)

Театральные представления в фильме «Жить» сопровождаются традиционным аккомпанементом струнных инструментов – баньху, эрху.

Флейта – традиционный инструмент из бамбука, используется как тембровая характеристика многих музыкальных тем фильмов, связанных с передачей красоты природы, культурных символов, тонких переживаний героев. В фильме «Подними красный фонарь» Чжао Чзипин наделяет образ флейты особым смыслом: тембр флейты воплощает наиболее хрупкий и закрытый от внешних интриг и зла мир главной героини Сунлянь – мир, связанный с воспоминаниями о доме, об отце и, одновременно, мир глубокой возвышенности и красоты.

Конечно, всегда придерживаться народной специфики музыки не означает упрямо настаивать на национальной культуре. Как создатель, получивший профессиональную подготовку в области европейской композиторской музыки, Чжао Цзипин также широко использует элементы и приемы западной классической и современной академической музыки в создании саундтреков для фильмов. Он часто организует свои произведения в

соответствии с тональной логикой европейской классико-романтической гармонии, например, саундтреки к фильму «Мэй Ланьфан», представленные академическим составом оркестра. В применении элементов современной музыки Чжао Цзипин активно исследует политональность, атональность. Так, заключительный музыкальный фрагмент Чжао Цзипина в фильме «Подними красный фонарь» – пример яркого композиторского переосмысления образности фильма, где традиционный пентатонный мотив арии, навязчиво повторяющийся, постепенно тонет в сложных атональных звукокомплексах и зловещих ударах тарелок. Такое сочетание современных технических приёмов и традиционных ладо–интонационных средств составляет уникальность творчества композитора и делает его музыку современной и узнаваемой.

Можно сказать, что, ориентируясь на народную музыку и местные традиции, а также уместное обращение с элементами и приемами западной музыки, путь кодирования музыки к фильмам Чжао Цзипина стал представлять его собственный оригинальный музыкальный стиль.

В творчестве Тань Дуня заметно концентрированное проявление черт, рассредоточенных в композиторских принципах его современников. В отличие от музыки к фильмам Чжао Цзипина, которая имеет обширное национальное проявление в стиле, киномузыка Тань Дуня в своей основе базируется на европейском музыкальном языке. В истории современной китайской музыки Тань Дунь в первые годы своей творческой жизни заявил о себе как радикальный новатор и бунтарь. В начале 1980-х он бросил вызов глубоко укоренившимся старым художественным условностям в области искусства, создав симфоническое произведение «Лисао» и инструментальное произведение «Тень неба».

После учебы в Соединенных Штатах в конце 1980-х годов, композитор посвятил себя изучению творческих концепций известных композиторов, таких как И. Стравинский, Д. Кейдж и Т. Тору. Он постепенно перерастает в музыканта-первопроходца, в признанного композитора на международной

арене. Исследование и применение симфонической и электронной музыки в фильмах «Черная долина» и «Пляж» можно назвать уникальным в создании китайской киномузыки того времени. В фильме «Пляж» Тань Дунь объединил пение и ритмы традиционной китайской оперы Куньцзюй с электронными звуковыми эффектами современной музыки, чтобы сформировать уникальный музыкальный стиль, который дополняет драматическую ситуацию фильма [155, С. 10].

С другой стороны, европейское влияние Тань Дуня интегрируются с национальной китайской музыкой и культурой. Одной наиболее представительной работой в этом стилистическом комплексе является его «Музыкальная трилогия о боевых искусствах». Партитура Тань Дуня к трем фильмам «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», «Герой» и «Банкет» в определенной степени делают знаменует поворот в его творчестве от интереса к электронной музыке в сторону китайского музыкального фольклора. В данной трилогии использовано большое количество национальных музыкальных инструментов, таких как древний яо, сяо, эрху, пипа, гуцин, гучжэн и хулу.

Древнейший струнный щипковый инструмент цинь представлен как символ культуры эпох Чжоу и Цинь в фильме «Герой». В соответствии с традиционными философскими учениями музыка была важным аспектом жизни государства, она играла роль в гармонизации личности и общества, ей отводилось особое место в трактатах древних мудрецов Китая [48, с. 261–263]. В этой связи огромное значение приобрели музыкальные инструменты. Один из таких инструментов – цинь, щипковый инструмент с прямоугольным деревянным корпусом и натянутыми на него шелковыми струнами. Игра на цинь оказывала магическое воздействие на человека и определяла его дальнейшие поступки. Сцена боевого поединка в уме героев на фоне исполнителя музыки на цине – одна из символических сцен в фильме

«Герой»⁵⁸. Композитор с помощью использования этого инструмента передаёт атмосферу эпохи, в которой разворачиваются события, её культурные ценности и глубокие философские традиции.

В фильме «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» Тань Дунь намеренно использовал два музыкальных инструмента с разными тембрами: бамбуковую флейту и сяо, чтобы выделить контрастные черты характера двух персонажей. В отрывке фильма «Состязания чайного дома Юй Цзяолуна в боевых искусствах» мелодическая линия «скачет» в такт с боевыми движениями главного героя, звукоподражая образу непобедимой женщины-рыцаря. В кадрах «Бой в бамбуковом лесу», Ли Мубай легко отразил тяжелые и резко нанесенные удары Юй Цзяолуна. В этот момент в фильме используется таинственный и глубокий тембр эрху, чтобы показать уравновешенный темперамент героя. Важно отметить, что композитор широко использует возможности европейских инструментов для имитации национальных тембров и манеры игры (виолончель имитирует нежный и напевный звук эрху; а европейская флейта в примере 7 с помощью высокого регистра, *glissando*, форшлагов, репетиций и коротких трелей имитирует китайскую поперечную флейту [25, с. 50–51]). Такое сочетание традиционных китайских и европейских инструментов соответствует межкультурной концепции композитора, ориентированной на интеграцию культур.

В дополнение к широкому использованию национальной инструментальной музыки, Тань Дунь также вобрал в свою трилогию многие элементы вокальной стороны музыкального фольклора. «Песня народа юэ» в фильме «Банкет», звучит как лейт-тема киноленты. Текст этой песни взят из стихотворения «Дружеский разговор в саду историй», написанного Лю Сяном, писателем династии Западная Хань. В данном поэтическом произведении

⁵⁸ Герой Безвестный рассказывает правителю, как под тревожные стоны инструмента цинь он убил непобедимого воина Небо: они стояли друг напротив друга с закрытыми глазами и мысленно представляли себе их поединок, а потом струны на цине оборвались и Безвестный мечом пронзил противника.

восхваляется любовь в древнем Китае. Ладовая структура песни основана на ладах народной музыки Шэньси в сочетании с типовыми ладовыми чертами народной музыки юэ⁵⁹. Лейтмотивный путь этой песни простирается через ключевые эпизоды фильма. В отчаянном экспрессивном облике она сопровождает сначала беспомощность принца Вулуана, затем, звучит в момент напряженной схватки посланника императора Ли и принца Вулуана в бамбуковом лесу. В данном эпизоде песня излагается в тембре фортепиано, что способствует стучащему, грохочущему характеру звучания темы. Облик «Песни народа юэ» символизирует крушение человеческих отношений. Третье появление лейттемы (в сцене битвы), демонстрирует кульминацию конфликта. Молодая девушка, поет и танцует после отравленного вина главную тему хриплым и пронзительным тембром, символизируя бесплодное страдание и погоню за несбыточной любовью. Таким образом, тема обретает три звуковых облика, появляясь в момент ключевых драматических узлов фильма.

Когда Тань Дунь был молод, он получил опыт работы в труппе пекинской оперы провинции Хунань, что повлияло на композиторский интерес к этой области. Он неоднократно интегрировал оперные элементы в свои произведения, особенно в саундтреках к фильму «Герой». В двух эпизодах «Соревнование в шахматном зале» и «Битва на воде» на экране идет ожесточенная битва между У Мином и Чан Ноном, затем Цань Цзяном и У Мином, а в качестве сопровождения батальных сцен используются мелодии пекинской оперы.

В трех вышеупомянутых фильмах музыкальное сопровождение Тань Дуня перекликается с древними китайскими пейзажами, создавая воображаемый мир, в котором фантазийное и реальное воплощаются через сочетание электронной современной музыки и европейских приемов письма с подлинно национальными китайскими музыкальными чертами и жанрами.

⁵⁹ Эта песня также имеет исполнительскую вокальную версию Тен Гэра и фортепианную версию Ланг Ланга.

Если национализация «Музыкальной трилогии о боевых искусствах» заключается в поглощении ярко выраженных сторон традиционного музыкального искусства архаичных пластов, то произведение «Микрофильм, симфонический музыкальный эпос: Нюйшу» черпает истоки из более широкой традиционной культурной почвы. Уникальность этой работы не только пересекает границу между фильмом и музыкой в экспериментальной форме искусства, но и затрагивает глубину и уникальность традиционной китайской музыки в сочетании видео и музыки, образуя сложный синкретизм культур.

Критики дали отзыв: «Особенность “Нюйшу” Тань Дуня заключается в том, что она выражает народный диалект Нюйшу, изначально принадлежавший Цзяньюн, провинция Хунань, Китай, в форме европейского жанра симфонии» [83, с. 2].

«Нюйшу» – это китайский народный язык, который намеренно использовался только женщинами. Это было специфическим оружием женщин, с помощью которого они могли выражать свое мнение, иметь политический голос. Главная тема цикла, звучащая в ангемитонном пентатоническом ладу у арфы, корнями глубоко уходит в древний этнический фольклор (пример 9) [26, с. 756].

В «Микрофильме, симфонический музыкальный эпос: Нюйшу» Тань Дунь использует современные медиатехнологии, таким образом, создавая диалог архаики и нового времени. Композитор помещает древний фольклор в новую историческую реальность, что создает совершенно уникальные ракурсы восприятия искусства вообще, воплощая эстетику постмодернизма.

Подводя итоги раздела, можно сделать некоторые выводы. Творчество каждого автора стало важной вехой в развитии китайской музыки в области кинофильмов. Каждый обладает неповторимым авторским стилем, на который повлияли место обучения, жизненный опыт, а также оригинальные эстетические установки. В их творчестве тесно переплелись две культурные музыкальные традиции – западная и восточная, – но в разном соотношении.

Безусловно просматривается обращение обоих китайских композиторов к национальной музыке в ее разнообразных вариантах: в виде использования национальных инструментов, традиционных жанров (оперная музыка, например, циньская и пекинская оперные традиции) и народных тем (пусть и в преобразованном виде). Часто эта музыка звучит в фильмах, освещающих исторические события, такие как трагическая засуха в провинции Хэнань в 1942 году, исторические изменения в сельской местности равнины Вэйхэ в XX веке, антияпонская война.

В творчестве Чжао Цзипина встречаются элементы западной классической музыки, такие как логика европейской классико-романтической гармонии, академический состав оркестра. Но, несмотря на это, музыка композитора в основном характеризуется сильным и ярко выраженным национальным музыкальным колоритом. Чжао Цзипин уходит корнями в фольклорно-традиционную культурную область и всегда стремится придать современное звучание народной музыке.

В произведениях Тань Дуня можно наблюдать активизацию национальных художественных традиций Китая с помощью новаторских методов. Как отмечают некоторые критики: «Созданные им произведения зачастую связаны с культурным обменом между Китаем и Западом. Они содержат не только проникновенные элементы китайской музыкальной культуры, но и ритмы в широком смысле западной музыки, обеспечивая более широкий фон для музыкального творчества Тань Дуня» [130, с. 14]. Иными словами, саундтреки Тань Дуня для фильмов и другие его музыкальные произведения выстраивают мост между китайской и западной культурами, образуя сложный диалог эпох, времен, национальных характеров. Экзотические пейзажи и настроения Востока соответствуют постоянному запросу новизны западной аудиторией, в то время как авангардные творческие идеи Запада привносят новое в китайскую аудиторию. Это и приводит в результате к широкому признанию композитора как на родине, так и за

рубежом. Сочинения Тань Дуня для фильмов имеют космополитический характер, композитор «разговаривает» на языках двух культур.

После реформ, когда китайские фильмы вышли на мировой уровень, проблемы национальности и глобализации стали более заметными. Музыка к фильмам, созданная Чжао Цзипином и Тань Дунем, демонстрирует разные точки зрения на проблему национальности: саундтреки к фильмам Чжао Цзипина основаны на погружении в национальную культуру, они приглашают мир к постижению нации; саундтреки к фильмам Тань Дуня основаны на интернационализации и представляют миру национальные краски в контексте универсального языка музыкального авангарда, как еще одну ипостась многоликого глобального мира.

На топографической карте современной китайской киномузыки своими богатыми и глубокими творениями Тань Дунь и Чжао Цзипин задали два фундаментальных ориентира для последующих поколений композиторов.

3.5. «Классики» рубежа XX–XXI столетий: композиторы-«интроверты» и «экстраверты»⁶⁰

Пройдя значительный путь становления и активного развития, китайская композиторская школа к концу прошлого столетия достигла расцвета и заняла прочное место в музыкальной культуре страны, приобретая известность также и за её пределами. На рубеже XX–XXI веков среди китайских композиторов выделились имена, которые по праву могут назваться «классиками» китайского композиторского творчества в эпоху «нового времени», то есть с 80-х годов XX в. Не считая старших представителей этого периода, «первых зрелых, сформировавшихся композиторов Китая, свободно владевших современными техниками сочинения» (Чжу Цзяньэр, Лу Чжунжун и др.) в 80-

⁶⁰ В параграфе использован материал авторской статьи «Национальное и универсальное в творчестве Чэнь И» [55].

х годах появляются и громко заявляют о себе новые имена, «среди которых выпускники Центральной консерватории: Чжоу Лонг, Тань Дунь, Е Сяоган, Цю Сяосун, Го Вэнцзин, Чжан Сяофу, Чэнь Цыган, Чэнь И; Шанхайской консерватории – Сюй Шуя, Чжао Сяошэн; Уханьской консерватории – Лю Цзян и др.» [124, с. 40]. Среди наиболее известных композиторов периода «реформ и открытости» необходимо упомянуть имена тех, кто, подобно предшественникам, заботясь о национальной определённости своего творчества, «постепенно осознавали, что сначала следует сформировать содержательную концепцию, а уже затем – технику для её реализации» [39, с. 22]. Это имена, связанные с направлением «Новой волны» в искусстве Китая; шесть основных представителей этого направления – Сюй Чанцзюнь, Чэнь И, Чэнь Цыган, Тань Дунь, Го Вэнцзин и Е Сяоган. «Они родились в бурных 1950-х годах, которые повлекли за собой резкие изменения в политике и культуре Китая. <...> Общий опыт и исторический контекст, в котором происходило формирование личности молодых художников, поставили перед ними одну и ту же задачу: исследование возможности соединения традиций древней национальной музыки с современными западными композиторскими техниками» [75, с. 63–64].

Каждый из этих композиторов шёл своим путём. При этом, их биографии тесно связаны с политической обстановкой в стране, с новыми возможностями профессионального развития и продвижения, которые открылись с 80-х годов прошлого столетия, с активным взаимодействием восточной и западной культур как на уровне музыкальной стилистики, так и выбора места проживания. «Например, Тань Дунь, Чэнь И, Чжоу Лонг, Чжан Сяофу и другие после вузов изучали композицию и работали в Европе и Америке; Чэнь Цыган после обучения с 1984 г. живёт во Франции. Го Вэнцзин всегда жил в Китае, но его произведения известны во всём мире. Некоторые композиторы, долго жившие в Америке и в Европе, в конце 90-х годов прошлого века вернулись на Родину и начали работать в национальных

консерваториях (Чжан Сяофу вернулся в Пекин из Франции и создал в Центральной консерватории лабораторию электронной музыки, а Цюй Сяосун приехал в Шанхай из США осенью 1999 года)» [39, с. 19–23].

Если рассматривать китайскую композиторскую школу, сформировавшуюся к концу прошлого века, в контексте её специфики и роли на мировой сцене, можно отметить следующее. Некоторые «классики» композиции живут в Китае, никуда не выезжают, пишут музыку исключительно на китайском материале и при этом имеют широкую популярность – у себя на родине: таким, например, был рано ушедший, но любимый народом талантливый композитор Ши Гуаннань. На всю страну известна женщина-композитор Гу Цзяньфэнь (1935 г.р.), автор лирико-патриотических песен и академических романсов. Менее известный в родной стране⁶¹, но имеющий мировую славу Го Вэньцин лишь на короткие периоды, связанные с исполнением его произведений, выезжал за пределы Китая. Есть и другие, молодые композиторы, которые любимы и популярны в Китае: авторы песен и опер Луань Кай, Инь Цин. Эту категорию китайских композиторов нового времени можно охарактеризовать как музыкантов интракультурной направленности, условно – «интроверты».

Другая категория композиторов – интеркультурной или межкультурной направленности. Это «экстраверты» – композиторы, которые рано уехали из Китая, их творчество отражает новые авангардные тенденции, а манеру письма можно охарактеризовать как «авангард в китайском стиле». К числу известных имён можно отнести Тань Дуня, Чжоу Лонга, Чэнь И, Чу Ванхуа и др.

Рассмотрим некоторых ярких представителей «классиков» рубежа XX–XXI столетий: композиторов – «интровертов» и «экстравертов». Подчеркнем, что разделение, как и характеристика, остаются условными в силу новизны принципа разделения.

⁶¹ чем, например, такие композиторы, как Тань Дунь, Чжао Ципин, Чжу Цзяньэр или Дун Минсинь

Го Вэньцзин – китайский композитор, никогда не живший за границей, но создавший себе международную репутацию

Го Вэньцзин (1956 г.р.) был одним из ста студентов, принятых в 1978 году в заново открытую «Центральную консерваторию музыки» в Пекине. В отличие от многих коллег из этого прославленного класса (Тань Дунь, Чэнь И, Чжоу Лун), Го остался в Китае после окончания учебы. За исключением короткого пребывания в Нью-Йорке (по гранту Азиатского культурного совета), композитор постоянно живет и работает в Китае. The New York Times похвалила его как единственного китайского композитора, который никогда не жил за границей, но создал себе международную репутацию. На родине Го Вэньцзин был удостоен чести быть одним из ста выдающихся музыкантов Китая. «Однако, за эти годы у него было много работ, заказанных по всему миру. Его музыка звучала на Пекинском музыкальном фестивале, Эдинбургском фестивале, Гонконгском фестивале искусств, Голландском музыкальном фестивале, Нью-Йоркском фестивале Линкольн-центра, Парижском осеннем фестивале и т. д.» [125, с.23]. Он сочинял как для западных, так и для китайских инструментов. Критики из многих стран отметили непревзойденную музыкальную красоту и драматическую силу музыки Го Вэньцзиня, называя его работу острой, утончённой и яркой, подчёркивая его необычное чувство оперных возможностей.

Изучая жизнь и творчество композитора, можно получить ответ на вопрос о том, как сложился своеобразный стиль его произведений, которые оказались новаторскими и яркими, современными и созвучными мировым тенденциям в музыкальном искусстве⁶², при этом, глубоко связанные с

⁶² Не случайно, как подмечено исследователями, камерная опера Го Вэньцзиня «Деревня волчья» привлекла огромное внимание к его творчеству во всём мире и вызвала сравнения с другими музыкальными произведениями на темы безумия или апокалипсиса, такими как «Le Grand Macabre» Лигети, «Восемь песен для безумного короля» Максуелла Дэвиса, «Нос» Шостаковича и «Воццек» Альбана Берга, став одной из самых успешных из всех китайских современных опер.

национальными корнями и, по сути, выросшие из них. Талантливый композитор опирался на богатство региональных традиций и, используя новейшие достижения западной музыкальной техники, которые к концу XX века уже достаточно широко осваивались китайскими музыкантами, шёл на шаг вперёд благодаря своей индивидуальности.

Го Вэньцин родился 1 февраля 1956 года в Чунцине, провинция Сычуань, на юго-западе Китая, где его родители работали в местной больнице. Во время культурной революции, когда в Чунцине, как и в других городах Китая, на улицах часто происходили столкновения, родители Го купили своему 12-летнему сыну скрипку, надеясь укрыть его от нестабильной политической ситуации. Это и определило дальнейший выбор будущего композитора. В 1971 году Го стал участником – сначала как ударник, а затем как скрипач – местной группы песни и танца. Один из старших участников этой группы стал его учителем игры на скрипке. Благодаря своим друзьям-музыкантам, Го смог познакомиться с западной классической музыкой, тайно обмениваясь и прослушивая записи, которые были запрещены в Китае в то время. «В 1978 году Го был принят в Пекинскую консерваторию, где он вместе с Тань Дунем, Сяо-Сун Цюй и Чэнь Циганом изучал композицию у Ли Инхя и Су Ся. А уже в 1990 году сам становится преподавателем в качестве профессора композиции в консерватории» [125, с.23].

Ещё в студенческие годы международные фестивали, посвященные современной китайской музыке, помогли будущему композитору заявить о себе за рубежом, например, в Гонконге (1986) и Эдинбурге (1987), а иностранные ансамбли начали включать его произведения в программу. Постепенно он сформировал свой утонченный стиль, основанный на элементах китайской популярной музыки.

Одна из таких работ, по заказу Nieuw Ensemble в Амстердаме, интенсивно использует китайские ударные инструменты для создания

атмосферы сельского праздника. Его камерная опера «Деревня волчат», премьера которой состоялась на Голландском фестивале в 1994 году закрепила за Го репутацию одного из самых многообещающих и новаторских китайских композиторов. В последующих работах композитор фокусируется на ключевых темах китайского фольклора, включая древнюю магию, колдовство и другие фантастические события. Его музыка широко исполняется на международных фестивалях, таких как Festival d'automne в Париже, Holland Festival и других, от Пекина до Варшавы и от Перта до Нью-Йорка. Он сочинял произведения, среди прочего, для Kronos Quartet, Arditti Quartet, Ensemble Modern, Gothenburg Symphony Orchestra и крупнейших оркестров Китая.

Несмотря на многочисленные визиты за границу, Го, в отличие от многих своих коллег, никогда не стремился покинуть свою родную страну и прочно обосноваться на Западе. Он по-прежнему живет и работает в Китае, а в 2001 году был назначен содиректором кафедры композиции Пекинской консерватории.

По мнению исследователей творчества Го Вэньцзина, его музыка представляет собой сложную смесь влияний западной классической музыки (особенно Шостаковича, Бартока и Пендерецкого, а также Пуччини) и китайских традиционных звучаний, особенно идиом и выразительных приемов, заимствованных из сычуаньской и пекинской оперы [173]. Имея в настоящее время восемь опер и значительное количество камерных вокальных произведений, Го Вэньцзин в первую очередь признан музыкальным драматургом, художником, который преуспевает в написании произведений для голосов, но который также особенно известен своим драматическим и образным использованием китайской ударной техники. Его оркестровые и театральные пьесы посвящены тайнам и ритуалам древности, а также и основным темам или историям из китайской классической литературы и истории.

Родом из провинции Сычуань, Го Вэньцзин слышал много местной народной музыки, от певцов историй в чайных до местной оперы и песен лодочников на реке Янцзы. Го цитировал элементы народной музыки, а впоследствии во многих его операх и в некоторых камерных произведениях звучание часто оставалось настолько близким к традиционному китайскому репертуару, что его было почти невозможно отличить от региональной народной музыки. Это и ранние пьесы 80-х годов («Ущелье» для фортепиано, Первый струнный квартет «Реки Сычуани», «Музыка “Ба” для виолончели и фортепиано». В произведениях цитируются архаические напевы, восходящие к древним традициям Сычуани. Например, в «Музыке Ба» «сверхмедленный по темпу мотив виолончели ассоциируется с грубоватым хриплым, почти горловым пением стариков Сычуаня в стиле Ба; хрустальный наигрыш фортепиано, звучащий в максимально удаленном от виолончельного мотива регистре, напоминает известные в Китае архаические напевы гаоцян. Эти напевы – достояние традиционной драмы Сычуаньской провинции, их отличает “тонкое” пронзительное пение в высочайшем регистре, сочетающее долгие звуки с пентатонными мелизмами и разнообразными ритмическими украшениями» [15] (пример 9).

Пьеса для струнных с перкуссией She Huo, написанная в 90-е годы для амстердамского ансамбля, напоминает своего рода китайский крестьянский оркестр, где западные инструменты перенастраиваются и звучат по-китайски и по-крестьянски (виолончелист бренчит по струнам, а флейтист поёт в свой инструмент)⁶³. Такая оркестровка, где западные инструменты становятся «на службу» национальному звучанию, характерна для композитора уже с раннего периода. Так, в квартете «Реки Сычуани» струнные инструменты «интонируют “по-китайски”, со всем необходимым набором артикуляций – мелизматического

⁶³ В то время, как эта пьеса с успехом исполнялась по всей Европе, в Китае её впервые услышали только шесть лет спустя, когда амстердамский ансамбль Nieuw приехал в Пекин как одна из первых западных групп, исполнявших там китайскую современную музыку.

глиссандирования, мерцания звуков, избегающих точных фиксированных отношений, и на все это накладывается ладовая структура системы юнь-гундяо, выверенной, стройной, колоритной» [Там же] (пример 10).

Касаясь вопроса о своеобразии использования инструментов, Го Вэньзин часто обращается к традиционным тембрам. Помимо ударных, которым композитор уделяет особое внимание в творчестве, его излюбленным инструментом является бамбуковая флейта⁶⁴. С помощью традиционных инструментов и других средств в некоторых произведениях, например, концерте для бамбуковой флейты «Печаль в пустынных горах» Го, по его словам, хотел запечатлеть таинственность и печаль пейзажей Сычуани, вечно окутанных туманом, и замечательную силу местных жителей, «худых и маленьких, но с большой внутренней силой» [173]. Тот же источник, очевидно, питает постоянный интерес автора к потенциалу таинственных историй, часто с мрачным оттенком, который придают древние легенды (пьеса раннего периода «Гробы, подвешенные в горах», пьеса «Надпись на костях» 1996 г. для альтового голоса и 15 инструментов – драматической легендарной повести певца о катастрофическом крахе небесного свода, что приводит к всеобщему хаосу, бушующим яростным пожарам на земле и всплеску злых духов и древней богини Нюйве и др.).

Исследование Сычуанских традиций композитор проводит и в оперном жанре, который является для него одним из предпочтительных драматических жанров. Оперы позднего периода (после 2000-х годов) – трилогия о китайских героинях войны: Му Гуйин (2003), Хуа Мулань (2004) и Лян Хуньюй (2008). порой настолько близки к традиционной пекинской опере, что их невозможно отличить от традиционных театральных пьес, но есть и новые оригинальные находки, связанные с введением сычуанских

⁶⁴ Специально для бамбуковой флейты и её разновидностей композитором написаны такие крупные оркестровые произведения как Концерт № 1 для бамбуковых флейт и оркестра «Печаль в пустынных горах», Концерт № 2 для бамбуковой флейты с оркестром «Лесной пожар», трио «Бамбуковая поэма» для трех бамбуковых флейт.

традиций в сочетании с современными западными элементами. В первой опере из трилогии, отмечается в международных обзорах, «высокий мужской голос певца пекинской оперы Цзян Циху был смешан с голосом певицы сычуаньской оперы Шэнь Темей, и все это было объединено с камерным ансамблем китайских и западных инструментов. Для Го это исследование родных сычуаньских звуков в тесном сотрудничестве с Шэнь Темей было подобно возвращению на малую родину, а также возможностью продвинуть любимый театральный жанр его родного региона, предоставив ему новые сцены и новую аудиторию за рубежом» [173].

Бережно храня национальные традиции, Го Вэньцин сумел органично использовать новейшие достижения мировой музыкальной стилистики, оставаясь при этом классическим современным китайским композитором. Помимо жанровой и тематической направленности, он мастерски овладел техникой музыкального письма мирового уровня. В его творчестве можно найти подтверждение мысли о том, что современные композиторы Китая «обнаружили удивительное совпадение новой гармонии XX столетия и национальных многозвучных структур. Чтобы отразить характер национальной музыки, композиторы стремятся избежать обертонового эффекта, свойственного аккордам классической гармонии, а также не принимать во внимание ее функциональные свойства. Это характерно для музыки Го Вэньцина, прибегающего к регистровым сонорным переключениям октавных тонов, погруженных в пространство причудливых структур, сочетающих терцовые и хроматические соединения» [172] (пример 11).

Творчество китайского и американского композитора Чэнь И в современных условиях межкультурного взаимодействия

В ходе исторических событий в период второй половины XX столетия многие китайские композиторы получили возможность обучения в зарубежных странах. Некоторые из них, такие как Тань Дунь, Брайт Шен, Джоу Лонг, Чэнь И и другие, сегодня проживают и успешно работают в США. Восприняв

достижения западной музыкальной культуры, эти композиторы в своём творчестве тесно связаны с национальными традициями и интегрируют их в мировой музыкальный опыт.

В подтверждение вышесказанному обратимся к творчеству одного из ярких и талантливых представителей современной музыки, китайскому и американскому композитору Чэнь И. По отзывам международной музыкальной критики, Чэнь И не единственный композитор, рожденная незадолго до Культурной революции в Китае и получившая впоследствии степень доктора музыкальных искусств в Колумбийском университете (как и ее муж, Чжоу Лун), но она самая яркая и «дерзкая». «Слушать музыку Чэнь И означает заново поражаться необычайной художественной энергии и воображению ее письма, и особенно той легкой беглости, с которой она смешивает соответствующие тональные краски и музыкальные словари Востока и Запада» [170].

Чэнь И родилась в 1953 г. в Гуанчжоу, в семье врачей, имевших большой интерес к музыке. Уже с трех лет она начала учиться игре на фортепиано и скрипке. Позже, во время Культурной революции, когда ей пришлось отправиться на принудительные работы в сельскую местность, Чэнь взяла с собой свой инструмент. Как отмечают биографы, положительным аспектом опыта работ в деревне было знание, которое она получила о другой жизни и о музыке ее родины и ее народа.

По возвращении в свой родной город она начала исследования китайской традиционной музыки и теории западной классической музыки. В 1986 году Чэнь И отправилась для дальнейшего обучения в США. Получила степень доктора музыкальных искусств с отличием в Колумбийском университете, где училась у Чжоу Вэнь-чжун и Марио Давидовски. В дальнейшем она получила почетные докторские степени и в других университетах США.

После Колумбийского университета Чэнь И была назначена на должность композитора-резидента Женского филармонического оркестра в Сан-Франциско. Затем она поступила на факультет композиции Университета

Джона Хопкинса в Балтиморе (1996–1998). С 1998 года является заслуженным профессором композиции Крейвенса / Миллсапа / Миссури в консерватории УМКС (Миссурийского университета в Канзас-Сити).

Будучи музыкантом, блестяще демонстрирующим современный мировой уровень техники композиции, в своём творчестве Чэнь И неразрывно связана с китайской культурой. В этом контексте рассмотрим произведения, написанные в различных жанрах, разнообразно отражающие национальную специфику.

Традиционные истоки проявляются в обращении к народным стихам, средневековой китайской поэзии эпохи Тан (618 – 907) и Сун (960 – 1279) – Ли Бо, Цзюи, Чен Цзыана, Ли Цинчжао и др. Это многочисленные вокально-хоровые произведения («Три стихотворения династии Сун» (тексты Ли Цинчжао, Синь Цицзи, Су Ши) для смешанного хора, «Танские стихи» (кантата, тексты Ли Бо, Ли Шаньина, Бо Цзюи, Чен Цзыана) для мужского хора, «Сюань» (текст Лао-цзы) для смешанного хора, «Пейзаж» (текст Су Ши) для смешанного хора, «Западное озеро» (текст Су Ши) для смешанного хора, «Как во сне» (текст Ли Цинчжао) для сопрано, пипа, чжэн, «Китайские стихи» (тексты Ван Чжихуаня, Ли Бо, 2 народных стихотворения) для 6 детских голосов) и т. д. Это и инструментальные, оркестровые композиции («Древние танцы» (по Ли Бо) для пипа и перкуссии, «Времена года» для большого оркестра) и др.

В одночастной 15-минутной оркестровой пьесе «Времена года» (2005 г.) композитор в качестве программной основы (4 стихотворных эпиграфа) использует стихи китайских поэтов эпохи династии Сун – Су Ши и Цзэн Гуна об озере, пейзаже, горе и грозе. В понимании философского смысла чередования сезонов и стихий природы Чэнь И в этом произведении выражает даосские воззрения китайцев на смену времён года (Сы Цзы) как взаимодействие энергий Инь и Янь (в традиционной китайской символике горы олицетворяют Ян, а вода – Инь) [32, с. 48].

Связь с традиционной культурой отмечается и в обращении к национальным праздникам, например, Праздник Весны – один из основных праздников Китая (оркестровое произведение «Spring Festival» для симфонического ансамбля, 1999 г.). Весенний фестиваль – это ежегодное представление, связанное с наступлением календарного китайского нового года и проходящее по традиционному сценарию с шествием, фейерверками и театрализованными танцевальными сценками. Инструменты оркестра блестяще передают атмосферу фестиваля, с торжественным шествием, открывающим праздник партией ударных с синкопированным движением и акцентами гонга, имитирующими народные праздничные гонги и барабаны (пример 12) [180].

Среди произведений композитора много примеров, основанных на песенных и танцевальных жанрах, бытующих в народном творчестве с древних времён. В полной мере это относится к концерту для виолончели с оркестром «Баллада, Танец и Фантазия» (2003). В «Балладе» соло виолончели построено на фрагментах народной музыки из провинции шэньси, источник шелкового пути, вращающееся танцевальное движение – турецкое. Фантазия, полная скользящих тонов и современных ритмических грузов, соскальзывает в то, что Чэн назвала глобальной деревней» [170]. В первой части концерта («Баллада Земли») в качестве основного музыкального материала используется китайская горная песня, «таинственная, изобилующая аурой мягких трюков и мерцаний» [170]. Вторая часть, «Танец на Шелковом пути», имеет оригинальный народный ритм – 7/8, поддерживаемый партией ударных – пара бонго и барабан конго, как фон для орнаментальной восточной мелодии у виолончели. Финальная «Фантазия для глобальной деревни» звучит в быстром темпе, и её ритмическое разнообразие подчёркивается здесь джазовыми ремарками у духовых.

Чрезвычайно показательно в отношении претворения указанных

элементов китайской народной музыки произведение для фортепиано «До е» (1984), основанное на традиционных песнях и танцах китайских народностей дун, проживающих в провинции Гуанси. В произведении воплощается в новых музыкально-языковых условиях древнекитайский ритуальный обряд «песни с танцем», используются элементы национального жанра *шаньгэ* (в пер. с кит. *шань* – горы, *гэ* – песня) (пример 13) [71, с. 205].

Национальный колорит в произведениях Чэнь И передан и за счёт использования традиционного жанра китайской музыки – Ба-Бань (в переводе означает «8 ударов» и указывает на деление на 8 долей, фраз, разделов [32, с. 48]. Связь с бабань проявляет себя на интонационном, ритмическом и структурном уровнях. Тема Ба-Бань является материалом различных произведений – пьеса для фортепиано «Ба-Бань», октет «Блеск» концерт для фортепиано с оркестром, пьеса «Времена года» (пример 14) [169].

Ещё один вариант использования традиционного жанра просматривается в обращении к пекинской опере. В Симфонии № 2 (1998), написанной в память об отце, Чен И применяет «уникальный *луогу дяньцзы* (партии перкуссии, используемые в пекинской опере)» [Там же]. Элементы пекинской оперы здесь выступают в сложном современном музыкальном контексте.

В качестве классического традиционного элемента Чэнь И в своих произведениях использует пентатонические лады. Темы, построенные на пентатонике, в некоторых произведениях приобретают особую трогательность и свежесть, передавая глубоко хранимый образ родного дома, как, например в хоровом произведении «Размышление о моём доме» (пример 15).

Оркестр Чэнь И – одно из основных средств передачи национального колорита. Ею созданы произведения для большого оркестрового состава – 4 Симфонии, Концерт для фортепиано с оркестром, Концерт для перкуссии с оркестром, «Momentum» для большого оркестра, Весенний фестиваль для симфонического ансамбля, «Баллада, Танец и Фантазия» для виолончели с оркестром, «Времена года» для большого оркестра и др. Показательно, что в

инструментовке симфонических произведений можно услышать национальные черты – выбор тембров, приёмы игры, имитирующие звучание народных инструментов (например, сложные мелизмы, глиссандо, скользящий и вибрирующий звук струнных, подобный эрху и пипа и др).

«Баллада, Танец и Фантазия», блестяще оркестрованная в современной манере, написана для знаменитого виолончелиста китайского происхождения Йо Йо Ма. В своём интервью Ма так характеризует стилистику исполнения в концерте: «Музыка Чэн И звучит как современно, так и древне... Итак, концерт будет говорить на современном языке, но виолончель будет звучать как старинный китайский инструмент, шаткий и странный. Ее музыка умудряется звучать одновременно аутентично и неожиданно, чего всегда хочется от искусства» [170].

В пьесе «Ци» для флейты, виолончели, фортепиано и перкуссии (1996–1997 г.) западные инструменты, в том числе множество перкуссий, воссоздают древнекитайскую концепцию пространства и бесконечности, демонстрируя глубокую связь с национальными истоками культуры.

Среди произведений Чэнь И множество оркестровых композиций для небольшого состава, часто с включением народных инструментов. Например, Концерт для язычков, шэн (губная гармошка из Китая), гобой, небольшой оркестр / (5 духовых, валторна, труба, тромбон, перкуссия, струнные); «Прилив» для сюнь, пипа, янцинь (чеканные цимбалы из Китая), чжэн, гаоху (скрипка с шипом из Китая), эрху, перкуссия; Кантата «Китайские мифы» (вокализ) для 12 мужских голосов, пипа, янцинь, чжэн, эрху, 4 фортепиано, оркестр и др.

«Нин» («Ning», 2001) – смешанное трио для скрипки, виолончели и пипа (китайская лютня), представляет собой драматическое произведение, полное экспрессии, печали и скорби, навеянной трагическими событиями на родине. «Рассказчиком» здесь выступает исполнитель на пипа.

Итак, американский и китайский композитор Чэнь И являет собой

яркий пример в ряду композиторов Китая, условно названных нами «экстравертами». Западноевропейские критики относят её «к когорте композиторов, переживших Культурную революцию Мао, затем обучавшихся в возрождающейся Пекинской консерватории и прибывших в Нью-Йорк для продолжения обучения под руководством видного деятеля Колумбийского университета Чжоу Вэньжуна, в результате создавших свой стиль – сплав западной техники, мастерства, ностальгии и Китайской народной музыки» [170].

Наряду с Чэнь И многие китайские композиторы-«экстраверты», живя и работая за пределами своей страны, добившись мировой популярности и соединив в своём музыкальном языке восточные и западные элементы, создали свой неповторимый стиль, который в значительной степени можно раскрыть словами Чэнь И : «Я хочу говорить естественным образом на своем родном языке, и это сочетание всего, чему я научилась в прошлом – тому, чему я научилась в для моего воображения... Если вы просто соедините их как восточные и западные, тогда это будет звучать искусственно – они не звучат вместе. Но если вы можете слить их в своей крови, тогда они звучат вместе естественно» (Чен И, Хроника Сан-Франциско) [170]. Будучи представителями китайской культуры, наиболее яркие композиторы рубежа XX–XXI веков, живя в Китае или за рубежом, несут в своём творчестве богатство родной культуры и традиций. Это и определяет, по большому счёту, их силу и яркость, их своеобразие в условиях глобального мира, их ценность в истории китайского музыкального искусства.

Выводы

Творческое наследие профессиональных композиторов Китая насчитывает относительно недолгий отрезок времени. Однако, за этот период в музыкальной истории Китая появляются и остаются во времени имена талантливых личностей, создавших уникальную национальную композиторскую школу, открывшую миру богатство и неповторимость

китайского музыкального искусства.

Прошедшая четверть ХХІ столетия позволяет увидеть иные возможности обобщения в этой области музыкального искусства. В темпераментном диалоге Запада – Востока, в степени его накала, заданной китайскими композиторами, выделились фигуры, чье творчество получило востребованность и признание в разных оппозициях диалога. К композиторам с мировой известностью с определенной долей условности можно применить характеристику «экстраверсии», учитывая обращенность перспективы их творчества в глобальное пространство мировой культуры. Устойчиво сохраняя национальную окрашенность своей музыки, они транслируют ее смыслы в мир, опираясь на самые радикальные средства музыкального языка.

Но в Китае есть и другие композиторы, творчество которых изначально обращено внутрь, к традиционным национальным ценностям. Используя основополагающие классические средства западного музыкального языка, проверенные историей жанры и формы, композиторы-«интроверты» направляют творчество к своему народу, стремясь быть с ним в тесном единении. Их имена известны внутри страны, они любимы и прославлены в Китае. Конечно, углубление и систематизация предложенных характеристик требует специального исследования, для которого подобная постановка вопроса может быть рассмотрена как его предварительный этап.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В XX столетии в Китае со всей очевидностью проявились процессы, которые в той или иной степени были присущи любой национальной культуре, входившей в расширяющееся пространство мировой музыки. Сходная ситуация наблюдалась и в России XIX века, когда началось построение профессионального фундамента музыкальной культуры, в котором активно принимали участие ее лучшие представители. Заслуги В. Ф. Одоевского, А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов, русских композиторов, педагогов и просветителей хорошо описаны в литературе. Русская музыка масштабно и полновесно входила в пространство европейской культуры, она не растворилась в нем, но составила его отдельную самобытную ветвь. Однако, тогдашняя эпоха еще не предполагала постановки вопроса о национальной специфике творческого облика русских музыкантов. Этот вопрос со всей актуальностью встает в пространстве глобальных тенденций мировой культуры, когда сохранение национальной самоидентичности становится проблемой для стран Востока. Вхождение азиатских стран в открытый мир глобальной культуры требует от каждой из них активного переосмысления собственной традиции, поиска способов преодоления ее замкнутости и интровертивной закрытости.

Сирийская исследовательница Маха Алхамви в своей диссертации высказывает озабоченность состоянием традиционного наследия в странах за пределами Европы: «К сожалению, уже на протяжении десятилетий во многих неевропейских культурах возникает ситуация, в которой существованию данной традиции в той или иной степени грозит опасность. Причины этого в исследовательской литературе называются самые разные: конкуренция с письменным европейским многоголосным (композиторским) профессионализмом, письменная нотная фиксация; отход от системы устной передачи учитель-ученик и др. Особенно ярко тенденция проявилась в

республиках Советского Востока, где не сразу была осознана необходимость бережного отношения к данному типу творчества в условиях директивного освоения европейских традиций письменного музыкального профессионализма» [4, с. 17].

Уникальный путь построения национальной культуры, открыто устремленной к диалогу с мировым наследием западноевропейской классики, но сохраняющей целостность и глубину традиции, представлен китайскими музыкантами, с самого начала осознанно разрабатывавшими этот путь. Облик музыканта, формировавшегося в недрах традиции, оказался преобразованным в «идеальный образ» универсального музыканта XX столетия, в котором национальный стержень сохранен и остается «маркером» в пестром мире глобальных тенденций.

Китайские композиторы всегда «узнаваемы». Независимо от места проживания – в Китае, России, США или других странах – в своём творчестве они сохраняют уникальные особенности национальной музыки. Эта связь ощутима на всех уровнях, от философских до жанровых и интонационных параллелей. «Можно без преувеличения сказать, – пишет Фен Линъюй, – что любой китаец, даже будучи оторванным от родной почвы, остается носителем традиций китайской культуры – так велико ее влияние» [128, с. 8]. Профессиональное композиторское творчество с начала прошлого столетия стремительно развивалось в направлении активного усвоения мировых достижений. Проходя период обучения, постепенного становления, композиторы Китая достигли значительного мастерства и самостоятельности, не оставшись при этом в стороне от процессов глобализации. И, тем не менее, интегрируясь в современные формы композиционных и языковых решений, новых техник и приёмов, известные китайские композиторы продолжают сохранять самобытность. «Во взаимодействии с современными течениями и методами композиции, у китайских авторов такие направления как авангард, минимализм и техники, как пуантилизм, репетитивность в

сжатые сроки были апробированы ..., выразившись в оригинальных результатах с неповторимым китайским колоритом» [12, с. 24].

Подводя итог исследованию, выделим следующие моменты, определенные в диссертации как черты, характеризующие облик китайского музыканта, сложившийся в первой половине XX столетия и развивающийся по настоящее время.

1. Сохранение выдающихся качеств классической традиции – высокой поэзии, всегда тесно сопутствовавшей музыке, глубокого нравственного содержания, трепетного одухотворения природы – весь комплекс выразительных средств, от звукоизобразительности до узнаваемой символики, выбор литературных источников – сохраняется в музыкальном фонде нового музыкального искусства.

2. Высокая ответственность «первопроходцев» новой для Китая музыки, идущая от конфуцианских установок: масштабные мероприятия, предназначенные для просвещения народа, прежде всего, молодежи, призваны изменить музыкальный слух населения, способный к восприятию наследия мировой музыкальной культуры.

3. Освоение достижений классической западноевропейской музыки происходит не для «внутреннего» или «элитарного» пользования, но для активного включения его в новый музыкальный язык, равно понятный внутри родной культуры и за рубежом.

4. Современная музыка китайских композиторов сохраняет национальный колорит даже в самых авангардных сочинениях, наполняя абстрактный универсализм музыкального авангарда яркими красками имитаций китайских инструментов, пентатонным колоритом, характерными интонациями.

5. Китайские пианисты, при их блестящей виртуозности, остаются узнаваемыми исполнителями – их интерпретации, вне зависимости от положительного/отрицательного восприятия, представляют собой заметное и

всегда выделенное явление в современной фортепианной культуре, оставляя след «китайского» прочтения европейской музыки.

6. Особая черта, отличающая личность китайского музыканта, глубокий патриотизм, проступающих в разных жанрах композиторского творчества – наиболее очевидно в музыкально-театральных и вокальных сочинениях, менее очевидно, но не менее значимо – в инструментальной музыке. В последней он проявляет себя как устойчивая приверженность национальным основам, и чем «авангарднее» стиль композитора, чем дальше от родины он проживает, тем сильнее и рельефнее проступает в его сочинениях то, что именуют «китайским колоритом», который не затушевывается самыми радикальными средствами и приемами авангардистской музыки.

Разумеется, обобщение обликов современных китайских композиторов с точки зрения специальных качеств, проявляющихся в этом новом для Китая виде творческой деятельности музыканта, заслуживает отдельного исследования. В настоящий момент подходом, обобщающим плоды композиторского творчества, остается исторический. Наиболее убедительным в этом русле представляется взгляд композитора и музыковеда Пэн Чэна [39]. Автор соотносит композиторские фигуры с историей взаимодействия Китая с западной культурой, акцентируя внимание на прогрессе музыкального языка в творчестве композиторов. В его кратком, но насыщенном очерке исторические периоды отталкиваются не от политического содержания («Движение 4 мая», «годы культурной революции» и т.п.), а от масштаба музыкально-языковых горизонтов композиторского творчества. Пэн Чэн озаглавливает их следующим образом: 1. Первые опыты; 2. Первые профессиональные композиторы; 3. Искры авангардизма; 4. Зигзагообразный путь; 5. Новое время [40, с. 20–22]. В каждом из периодов он выделяет достижения в области композиторского творчества, устанавливает линии преемственности.

Особую ценность в контексте нашего исследования представляет

наблюдение А. С. Черноусовой: «Взаимодействие национальных культур и языков – современная тенденция развития мировой цивилизации. Такие проблемы, как межкультурный и межнациональный диалог; специфика когнитивных моделей, используемых представителями различных наций; реконструкция ментальных структур, определяющих восприятие и осознание одной нации другой; представление национального «себя» и «образа другого»; функционирование в данном контексте разнообразных (социальных, национальных, идеологических и иных) стереотипов, оказываются в центре внимания ряда исследователей <...> Определенный интерес представляют проблемы этнокультурного сознания и речевого поведения человека, с особой силой проявляющиеся при межэтническом и межкультурном общении» [65, с. 48–49].

Сказанное можно отнести и к межкультурному общению в области музыки: в Китае XX столетия происходит рождение музыканта нового типа, сохраняющего национальную ментальность, опору на традиционные ценности, и одновременно «присваивающего», преобразующего и выращивающего в себе музыкальные основания иной, несомненно, прогрессивной культуры с ее образовательным масштабом и непревзойденным способом фиксации и трансляции. Китайские музыканты XX столетия и их наследники, вступившие в эру нового тысячелетия, устойчиво удерживают «этнокультурное сознание и музыкальное поведение», несмотря на выработанное и усвоенное соответствие западной модели композитора, исполнителя, педагога и просветителя.

Композиторы и исполнители современного Китая осознанно сохраняют национальное начало во всех своих творческих проявлениях. Благодаря их деятельности художественные достижения традиционной культуры не только становятся достоянием открытого мира культуры XXI столетия, но и составляют ее самостоятельную эстетически ценную ветвь, транслирующую миру самобытность и своеобразие китайской музыки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айзенштадт, С. А. Вклад российских музыкантов в становление китайской музыкальной культуры и современная информационная политика КНР / С. А. Айзенштадт // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 4. – С. 99–116.
2. Алексеев-Апраксин, А. М. Вклад Ли Шутуна в диалог культур и развитие буддизма в Китае / А. М. Алексеев-Апраксин, Линьсун Ли // Миссия Конфессий. – 2020. – № 8 (49). – С. 932–938.
3. Алкон, Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Елена Мееровна Алкон; Дальневосточная гос. акад. искусств ; Рос. ин-т истории искусств. – Владивосток, 2002. – 43 с.
4. Алхамви, Маха. Традиционное профессиональное пение в Сирии: историко-теоретический анализ и современная художественная практика: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Маха Алхамви; Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2024. – 212 с.
5. Бай Бинбин. Развитие новой музыкальной культуры Китая (1860–1948) / Бай Бинбин // Вестник Белорусского гос. ун-та культуры и искусств. – 2009. – № 2 (12). – С. 41–45.
6. Битва пианистов: Люка Дебарг против китайских вундеркиндов. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/battle-of-pianists/> (дата обращения: 17.03.2024).
7. Бойко, А. Н. Вклад Ли Цзиньхуэя в историю развития китайской культуры и искусства / А. Н. Бойко // Вопросы истории. – 2021. – № 1. – С. 150–157.
8. Брагина, Н. Н. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального / Н. Н. Брагина, Ван Цзе // Вестник культурологи. – 2020. – № 4 (95). – С. 63–70.

9. Будаева, Т. Б. Китайская музыкальная драма кунъюй: краткий обзор истории и особенностей жанра / Т. Б. Будаева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2016. – № 3 (41). – С. 30–37.

10. Васильев, Л. С. История религий востока / Л. С. Васильев. – Москва: Высшая школа, 1988. – 266 с. – URL: <https://mse.msu.ru/history/05/book/text-05-01.pdf> (дата обращения: 17.03.2024).

11. Гудимова, С. А. Символика китайской музыки / С. А. Гудимова // Культура. – 2003. – № 3 (26). – С. 171–186. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-kitayskoj-muzyki> (дата обращения: 20.04.2023).

12. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Дай Юй; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2017. – 237 с.

13. Дин И. Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегии развития, национальный репертуар: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Дин И; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2020. – 217 с.

14. Дун Шухань. Концепция созвучия в камерной музыке китайских композиторов 80-х годов XX века / Дун Шухань // Молодой ученый. – 2023. – № 39 (486). – С. 208–211.

15. Дун Шухань. Особенности стиля камерно–инструментальных сочинений Го Вэньцзина «Музыка “Ба” для виолончели и фортепиано» и струнного квартета «Баллада о реке Янцзы» / Дун Шухань // Научные высказывания. – 2023. – № 18 (42). – С. 12–17. – URL: https://nvjournal.ru/article/Osobennosti_stilja_kamerno_instrumentalnyh_sochinenij_Go_Ventszina_Muzyka_Ba_dlja_violoncheli_i_fortepiano_i_strunnogo_kvarteta_Ballada_o_reke_Jantszy (дата обращения: 29.05.2025)

16. Загидуллина, Д. Р. Хоровые произведения Хэ Люйтина / Д. Р.

Загидуллина, У Мусяо // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2018. – № 1. – С. 20–31.

17. Захарова, Н. В. Ши Цзин / Н. В. Захарова // Большая российская энциклопедия. Свод народных поэтических произведений, трудовых песен, заклинаний, календарно-обрядовой поэзии, эпических песен, датируемых 11–6 вв. до н. э.,. – URL: <https://old.bigenc.ru/literature/text/4943521> (дата обращения: 03.02.2024)

18. Инь Чэнцзун. Я не создавал образцовые оперы, чтобы угодить Цзян Цин: стенограмма передачи Phoenix TV «Лицом к лицу со знаменитостями» от 6 октября 2013 года. – URL: http://phtv.ifeng.com/program/mrmdm/detail_2013_10/07/30098549_0.shtml (дата обращения: 07.11.2023).

19. Кирнарская, Д. К. Музыкальные вундеркинды: «истинные» и «ложные» / Д. К. Кирнарская // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – 2014. – № 3. – С. 55–73.

20. Конрад, Н. И. Запад и Восток : статьи / Н. И. Конрад ; Академия наук СССР. – Москва : Наука, 1966. – 519 с.

21. Костина, А. В. Традиционная культура: к проблеме определения понятия // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». – URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Kostina/> (дата обращения: 07.11.2023).

22. Куликов, А. Е. Игра по-крупному: Завершился II тур международного конкурса имени С. В. Рахманинова в номинации «Фортепиано» // Музыкальная жизнь. – 21.06.2022. – URL: <https://muzlifemagazine.ru/igra-po-krupnomu/> (дата обращения: 20.04.2024).

23. Ли Синьянь. Китайский романс: специфика жанра в композиторском творчестве и вокальном исполнительстве: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3. / Ли Синьянь; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2023. – 184 с.

24. Ли Юе. Китайское музыкальное образование в XX веке и его состояние на рубеже XX–XXI веков / Ли Юе // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 40. – С. 225–231.

25. Литвих, Е. В. Взаимодействие традиционных китайских и западных музыкальных инструментов в творчестве Тан Дуна как мультикультурный диалог / Е. В. Литвих, Лю Илэй // Культура и искусство. – 2024. – № 9. – С. 41–56.

26. Ло Синьцзе. Культура Нюй-шу в Симфонии Тань Дуня / Ло Синьцзе // Научный вестник Московской консерватории. – 2022. – 4 (13). – С. 752–767.

27. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ло Чжихуэй; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2016. – 213 с.

28. Лу Сунь. Жанровый полифонизм современной китайской оперы / Лу Сунь // Научные исследования: от теории к практике. – 2015. – № 3. – С. 48–51.

29. Лу Шэнсинь. Взгляды китайских композиторов Ван Гуанци и Сяо Юмэя на музыкальное искусство / Лу Шэнсинь // Университетский научный журнал. – 2020. – № 58. – С. 139–146.

30. Лу Шэнсинь. Подходы китайских композиторов Хуан Цзы и Хэ Лутина к проблеме синтеза западной и китайской музыкальной традиции / Лу Шэнсинь // Манускрипт. – 2021. – № 3. – С. 537–542.

31. Лукинский, Н. А. Пекинская опера: происхождение и эволюция / Н. А. Лукинский, Л. И. Шерстова // Вестник Томского государственного университета. История. – 2018. – № 54. – С. 161–165.

32. Лю Суйя. Времена года в Китае: национальные традиции в пьесе Чэнь И / Лю Суйя, А. Е. Кром // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – № 2 (52). – С. 45–51.

33. Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы / Лю Цзинь // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 117. – С. 277–285.
34. Люй Цзе. Хоровая культура в Китае в XX веке: основные вехи становления / Люй Цзе // Гуманитарное пространство. – 2021. – № 5(10). – С. 611–619. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/horovaya-kultura-v-kitae-v-xx-veke-osnovnye-vehi-stanovleniya> (дата обращения: 01.04.2025).
35. Малявин, В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. – Москва: ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография», ООО «Издательство Астрель», Изд-во АСТ», 2001. – 632 с.
36. Матвеева, Ю. В. Формирование и основные особенности менталитета китайцев / Ю. В. Матвеева // Культура. Духовность. Общество. – 2012. – № 1. – С. 266–270.
37. Переломов, Л. С. Конфуций и конфуцианство с древности по настоящее время (V в. до н. э. – XXI в.) / Л. С. Переломов. – Москва: Стилсервис, Институт Дальнего Востока РАН, 2009. – 704 с.
38. Полуэктова, О. В. Китайская дворцовая музыка эпохи Тан из японских источников: структурно-аналитический аспект: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Полуэктова Ольга Викторовна; Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 1999. – 20 с.
39. Пэн Чэн. Китайские композиторы XX века (обзор) / Пэн Чэн // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2012. – № 4(25). – С. 19–23.
40. Смирнов, И. И. Классическая китайская поэзия в традиционной культуре Китая: лекция / И. И. Смирнов // Поэзия китайской традиции. – URL: <http://litcult.ru/blog/21055> (дата обращения: 09.06.2025).
41. Спешнев, Н. А. Дискуссия об этнопсихологии китайцев / Н. А. Спешнев // SadPanda: Журнал о Китае. – URL:

<https://sadpanda.cn/archives/11382> (дата обращения: 29.05.2025)

42. Старостина, А. Б. 10 вопросов о конфуцианстве / А. Б. Старостина // Arzamas. – URL: <https://arzamas.academy/mag/1255-sonfucius> (дата обращения: 29.05.2025)

43. Сухачева, Г. А. «Движение 4 мая»: история и оценки / Г. А. Сухачева // Россия и АТР. – 1999. – № 3. – С. 29–34.

44. Сюй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX–XXI веков: исполнительские достижения и система обучения / Сюй Бо // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2011. – № 1. – С. 59–68.

45. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Сюй Бо; Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2011. – 149 с.

46. Сюй Цзыдун. Опера Го Вэньцзина «Деревня Волчья» в аспекте мировой музыкальной гоголианы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Сюй Цзыдун; Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2018. – 24 с.

47. Торопцев, С. А. «Международный брэнд» китайского кино режиссер Чжан Имоу / С. А. Торопцев // Российская акад. наук, Ин-т Дальнего Востока. – Москва: Экономика, 2008. – 271 с. – URL: https://vk.com/wall5631859_12334 (дата обращения: 29.05.2025)

48. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии : Китай, Корея, Япония : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по направлению 050600 – Художественное образование / У Ген-Ир. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2010. – 541 с.

49. У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): историко-теоретический анализ: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / У Ген-Ир; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2012. – 41 с.

50. У Ген-Ир. Формирование музыкальной культуры в Древнем Китае / У Ген-Ир // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-muzykalnoy-kultury-v-drevnem-kitae/viewer> (дата обращения: 04.02.2024).

51. У Сяолэй. Идея единства с природой в китайской музыкальной культуре / У Сяолэй // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов XVII Международной научно-практической конференции (09-11 декабря 2021, Санкт-Петербург). – СПб: Астерион. – 2022. – Выпуск 17. – С. 152–155.

52. У Сяолэй. Китайские музыканты – основоположники методологии, теории и практики новой музыкальной культуры Китая / У Сяолэй // Музыковедение. – 2025. – Вып. 2. – С. 16–20.

53. У Сяолэй. Китайские пианисты в контексте современной фортепианной культуры / У Сяолэй // Университетский научный журнал. – 2022. – № 71. – С. 122–128.

54. У Сяолэй. Народный музыкант А Бин как носитель китайской традиционной музыкальной культуры / У Сяолэй // Bulletin of the International Centre of Art and Education (Бюллетень Международного центра «Искусство и образование»). – 2024. – № 4. – С. 180–185. <http://www.art-in-school.ru/bul/2024-4.pdf>

55. У Сяолэй. Национальное и универсальное в творчестве Чэнь И / У Сяолэй // Университетский научный журнал. – 2023. – № 74. – С. 59–65.

56. У Сяолэй. О музыкально-лингвистическом значении китайских «школьных песен» / О. Б. Никитенко, У Сяолэй // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2025. – № 1 (76). – С. 19–23.

57. У Сяолэй. Облик китайского композитора в современном мире / У Сяолэй // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов XVIII Международной научно-практической конференции (23 декабря 2022, Санкт-Петербург). – СПб: Астерион. – 2023. – Выпуск 18. – С. 184–190.

58. У Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / У Хунюань; Харьковский национальный ун-т искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков, 2016. – 231 с.

59. Фань Жун. Лю Тяньхуа и его вклад в развитие искусства эрху / Фань Жун // Университетский научный журнал. – 2020. – № 56. – С. 103–109.

60. Фань Цзянь. Роль международных музыкальных конкурсов в развитии китайского пианизма / Фань Цзянь // Манускрипт. – 2021. – № 5. – С. 1001–1007.

61. Хань Ин. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в. / Хань Ин // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2008. – № 3. – С. 57–59.

62. Цзэн Цян. Развитие китайского искусства песни в начале 20 века / Цзэн Цян // V Международная научно-практическая конференция «Научные исследования и инновации». – 2021. – № 4. – С. 399–402.

63. Цзюй Сиюня. Роль фортепианных конкурсов для индивидуального развития китайских национальных исполнителей / Цзюй Сиюня // Научный аспект. – 2024. – № 7. – URL: <https://na-journal.ru/7-2024-kultura-iskusstvo/14373-fortepiannye-konkursy-v%E1%84%B5aspekte-postupatel'nogo-razvitiya-kitaiskogo-ispolnitelstva> (дата обращения: 29.05.2025)

64. Цинь Цинь. Жизненный и творческий путь У Цзунцзяна / Цинь Цинь // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhiznennyy-i-tvorcheskiy-put-u-tszutszyana/viewer> (дата обращения: 09.11.2022).

65. Черноусова, А. С. Восприятие слова «Родина» в русской и китайской лингвокультурах / А. С. Черноусова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2017. – № 3 (9). – С. 48–59.

66. Чжан Кэу. Сяо Юмэй и его роль в становлении современного

китайского музыкознания: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Чжан Кэу; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2017. – 188 с.

67. Чжан Кэу. Сяо Юмэй – выдающийся деятель китайского музыкального образования (биографический аспект) // Образование в сфере искусства. – 2017. – № 1 (9). – С. 24–29

68. Чжан Личжэнь. «Седая девушка» – первая китайская национальная опера / Чжан Личжэнь // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2008. – № 80. – С. 361–365.

69. Чжэн Янь. Творчество композитора Цзо Чжэньгуаня в контексте взаимодействия русской и китайской музыкальной культуры: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Чжэн Янь; Российская гос. специализированная акад. искусств. – Москва, 2024. – 268 с.

70. Чуские строфы, или чуские цы (楚辞) // Большая китайская энциклопедия. – URL: <https://shansbooks.ru/spravochnik-kitaista/chuskie-strofy-ili-chuskie-tsy/> (дата обращения: 18.09.2023).

71. Чэнь Шуюнь. Фортепианная композиция Чэнь И «ДО е»: к вопросу о новом качестве традиционных приемов в современной китайской музыке / Чэнь Шуюнь // Вестник Томского государственного университета культурологи и искусствоведения. – 2019. – № 35. – С. 202–214.

72. Шитикова, Р. Г. Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия / Р. Г. Шитикова, Ли Юнь // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 38–55.

73. Юнусова, В. Н. Современная китайская опера (конца XX – начала XXI веков) и «Первый император» Тань Дуня / В. Н. Юнусова, Дин Жун // Журнал Общества теории музыки. – 2021. – № 1. – С. 23–34.

74. Юнусова, В. Н. Видеоряд в мультимедийных проектах Тань Дуня / В. Н. Юнусова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 1. – С. 33–41.

75. Янь Цзянань. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня / Янь Цзянань, В. Н. Юнусова // Журнал общества теории музыки. – 2018. – № 4 (24). – С. 60–73.

76. Янь Цзянань. Дирижёр и композитор: взаимодействие творческих личностей на примере современной китайской музыки / Ян Цзянань // Феномен творческой личности в культуре. Фатющенко-ские чтения. Сб. статей материалов VIII Международной научной конференции / отв. ред.: Н.В. Карташева. – Москва, 2019. – С. 440–444.

На китайском языке:

77. Бао Дэшу. Введение в эстетику китайской музыки / Бао Дэшу. – Пекин : Издательство Китайской литературы и истории, 2006. – 267 с. 包德树。中国音乐审美导论 / 包德树 // 北京：中国文史出版社，2006。– 267 页。

78. Бао Хуэйцю. Я китаец! Интервью с Фу Цун (часть 1) / Бао Хуэйцю // Фортепианное искусство. – 2006. – № 3. – С. 4–7. 鲍蕙荞。我是一个中国人! – 傅聪访谈录(上) / 鲍蕙荞 // 钢琴艺术。– 2006 年 – 第 3 期 – 第 4–7 页。

79. Ван Чжичэн. Русские музыканты в Шанхае (1920–1940-е годы) / Ван Чжичэн // Издательство Шанхайской консерватории музыки, 2007. – 583 с. 汪之成。俄侨音乐家在上海(1920–1940s) / 汪之成 // 上海音乐学院出版社，2007 年 – 583 页。

80. Ван Юхэ. История современной китайской музыки / Ван Юхэ. – Пекин. – Народное музыкальное издательство, 2009. – 237 с. 汪毓和。中国近现代音乐史 / 汪毓和 // 人民音乐出版社，2009 年 – 237 页。

81. Вэй Тинге. Визит Дин Шанде / Вэй Тинге // Китайская музыка. – 1982. – № 4. – С. 62–64. 魏廷格。丁善德访问记 / 魏廷格 // 中国音乐。– 1982 年 – 第 4 期 – 第 62–64 页。

82. Вэнь Ли. Об историческом статусе антияпонских песен о спасении

и антивоенных песнях / Вэнь Ли // Журнал Сианьской консерватории музыки. – 1995. – № 3. – С. 30–32. 闻理。论抗日救亡歌曲与抗战歌曲的历史地位 / 闻理 // 西安音乐学院学报。– 1995 年 – 第 3 期 – 第 30–32 页。

83. Гонг Суйюн. Политика голоса и написание женской истории – интерпретация симфонической поэмы Тан Дуна «Женская книга» в виде микрофильма / Гонг Суйюн // Исследование культуры и искусства. – 2017. – № 1. – С. 1–4. 巩淑云。声音的政治与女性历史的书写–解读谭盾的微电影交响诗《女书》/ 巩淑云 // 文化艺术研究。– 2017 年 – 第 1 期 – 第 1–4 页。

84. Дай Пенхай. Первая школьная песня Китая и ее автор / Дай Пенхай // Любители музыки. – 1992. – № 1. – С. 8–10. 戴鹏海。中国第一首学堂乐歌和它的作者 / 戴鹏海 // 音乐爱好者。– 1992 年 – 第 1 期 – 第 8–10 页。

85. Дай Цзяфан. Перипетии образцовой оперы / Дай Цзяфан // Нанкин: Издательство «Знание», 1995. – 348 с. 戴嘉枋。样板戏的风风雨雨 / 戴嘉枋 // 南京: 知识出版社, 1995 年 – 348 页。

86. Дай Цзяфан. Фортепианный бэк-вокал «Red Lantern» и его музыкальный анализ / Дай Цзяфан // Музыкальное исследование. – 2007. – № 1. – С. 33–37. 戴嘉枋。钢琴伴唱《红灯记》及其音乐分析 / 戴嘉枋 // 音乐研究。– 2007 年 – 第 1 期 – 第 33–37 页。

87. Дэн Нань. Пластичность современной музыки в создании фольклорных песенных материалов / Дэн Нань // Голос Желтой реки. – 2023. – № 5. – С. 34–35. 邓楠。民歌素材创作现代音乐的可塑性 / 邓楠 // 黄河之声。– 2023 年 – 第 5 期 – 第 34–35 页。

88. Е Тяньтянь. Техника исполнения и путь успеха китайского пианиста Ланг Ланга на примере музыкального произведения «Радужные облака гонятся за луной» / Е Тяньтянь. // Северная музыка. – 2016. – № 36. – С. 72–74. 叶田田。从《彩云追月》看郎朗的演奏技巧及成功之道 / 叶田田 // 北方音乐。– 2016 年 – 第 36 期 – 第 72–74 页。

89. Е Юнли. Фу Лей и Фу Цун. / Е Юнли. – Пекин: Издательство

писателей, 1995. – 254 с. 叶永烈。傅雷与傅聪 / 叶永烈 // 作家出版社, 1995 年 – 254 页。

90. Ли Мэнси. Композитор «Мелодии времени» – Ши Гуаннань / Ли Мэнси // Голос Желтой реки. – 2020. – № 11. – С. 160–161. 李梦思。时代旋律的谱写者 – 施光南 / 李梦思 // 黄河之声。 – 2020 年 – 第 11 期 – 第 160–161 页。

91. Ли Пэнчэн. Содействие сближению достижений современной китайской музыки – музыкального вклада Чжоу Вэньчжуна и Сюй Чанхуэя / Ли Пэнчэн // Исследование музыкальной культуры. – 2021. – № 4. – С. 73–80. 李鹏程。推动中国当代音乐创作之汇流 – 周文中与许常惠的音乐贡献 / 李鹏程 // 音乐文化研究。 – 2021 年 – 第 4 期 – 第 73–80 页。

92. Ли Тунвэй. Влияние визита Мэй Ланьфана в Соединенные Штаты на американскую театральную индустрию / Ли Тунвэй, Ли Цинбэнь // Китайские культурологические исследования. – 2020. – № 3. – С. 23–25. 李同伟, 李庆本。梅兰芳访美对美国戏剧界的影响 / 李同伟, 李庆本 // 中国文化研究。 – 2020 年 – 第 3 期 – 第 23–25 页。

93. Ли Хуаньчжи. Современная китайская музыка / Ли Хуаньчжи. – Гонконг: Издательство «Родина», 2009. – 691 с. 李焕之。当代中国音乐 / 李焕之 // 香港祖国出版社, 2009 年 – 691 页。

94. Ли Цзехоу. Теория по истории современной китайской мысли / Ли Цзехоу. – Аньхой: Издательство литературы и искусства, 1999. – 512 с. 李泽厚。中国近代思想史论 / 李泽厚 // 安徽文艺出版社, 1999 年。 – 512 页。

95. Ли Цзянь. Реализм и китайская киномузыка в 1980-х годах / Ли Цзянь. – Нанкин : Издательство Нанкинского университета, 2015. – 256 с. 李剑。现实主义与八十年代中国电影音乐 / 李剑 // 南京: 南京大学出版社, 2015 年 – 256 页。

96. Ли Цювэй. Анализ и осмысление моделей обучения и развития

пианистов на всех этапах в Китае / Ли Цювэй // Сычуаньская драма. – 2017. – № 6. – С. 50–53. 李秋薇。中国各阶段钢琴家培养和发展模式的分析与思考 / 李秋薇 // 四川戏剧。 – 2017年 – 第6期 – 第50–53页。

97. Ли Цян. Анализ элементов создания музыки к фильмам Чжао Цзипина / Ли Цян // Современный фильм. – 2011. – № 3. – С. 8–9. 李强。赵季平电影音乐创作元素解析 / 李强 // 当代电影。 – 2011年 – 第3期 – 第8–9页。

98. Ли Чжун. Фу Цун использовал китайскую духовность для обсуждения западных музыкантов / Ли Чжун, Чэнь Сихун // Мысль и культура. – 2021. – № 1. – С. 33–35. 李忠, 陈喜红。傅聪以中国精神论西方音乐家 / 李忠, 陈喜红 // 思想与文化。 – 2021年 – 第1期 – 第33–35页。

99. Ли Ша. О создании, распространении и популярности антивоенных песен и их связи с антияпонским певческим движением спасения / Ли Ша // Журнал университета Циндао. – 2011. – № 4. – С. 15–18. 李莎。论抗战歌曲的创作、传播、与流行及其与抗日救亡歌咏运动的关系 / 李莎 // 青岛大学学报。 – 2011年 – 第4期 – 第15–18页。

100. Ли Ютан. Жизнь слепого музыканта А Бина / Ли Ютан // Музыкальная жизнь. – 2012. – № 3. – С. 38–42. 李玉堂。一个盲人音乐家的生活阿斌 / 李玉堂 // 音乐生活。 – 2012年 – 第3期 – 第38–42页。

101. Лэй Шуньцзюань. Обсуждение этнической природы вокальной композиции Ши Гуаннаня / Лэй Шуньцзюань // Современная музыка. – 2021. – № 7. – С. 67–69. 雷顺娟。试论施光南声乐作品创作的民族性 / 雷顺娟 // 当代音乐。 – 2021年 – 第7期 – 第67–69页。

102. Лю Вэй. Концепция развития «новой музыки» в Китае в 1920-х и 1930-х годах / Лю Вэй // Исследование искусства. – 2018. – № 3. – С. 82–83. 刘巍。20世纪二三十年代中国“新音乐”发展观 / 刘巍 // 艺术研究。 – 2018年 – 第4期 – 第82–83页。

103. Лю Дачунь. Путешествие к новому знанию – история расцвета

китайской науки и культуры / Лю Дачунь, У Сянхун // Гуйлинь: Издательство Гуансийского педагогического университета, 2003. – 277 с. 刘大椿, 吴向红。新学苦旅—中国科学文化兴起的历程 / 刘大椿, 吴向红 // 桂林: 广西师范大学出版社, 2003 年 – 277 页。

104. Лю Мяньмянь. Цзэн Чживэнь и десять «первых» в истории современного китайского музыкального образования / Лю Мяньмянь // Китайское музыкальное образование. – 2008. – № 7. – С. 46–47. 刘绵绵。曾志忞与中国近代音乐教育史上的十个“第一” / 刘绵绵 // 中国音乐教育。– 2008 年 – 第 7 期 – 第 46–47 页。

105. Лю На. Взгляд на китайское представление о Соединенных Штатах во время турне Мэй Ланьфан по Соединенным Штатам / Лю На // Журнал колледжа Юньчэн. – 2023. – №.3. – С. 96–100. 刘娜。看梅兰芳访美期间中国人对美国的看法 / 刘娜 // 运城学院学报。– 2023 年 – 第 3 期 – 第 96–100 页。

106. Лю Шикунь. Лю Шикунь: Черные и белые клавиши рассказывают о легендарной жизни / Лю Шикунь, Ван Минцин // Качество жизни. – 2015. – № 6. – С. 52–54. 刘诗昆, 王明青。刘诗昆: 黑白琴键讲述传奇人生 / 刘诗昆, 王明青 // 生活品质版。– 2015 年 – 第 10 期 – 第 52–54 页。

107. Лян Лэй. Слияние: Коллекция музыки Чжоу Вэньчжуна / Лян Лэй // Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории музыки, 2023. – 323 с. 梁雷。汇流: 周文中音乐文集 / 梁雷 // 上海音乐学院出版社。– 2023 年 – 323 页。

108. Лян Маочунь. Прокомментируйте дебаты на тему «Путь к китайской музыке в 20 веке» в 1997 году / Лян Маочунь // Музыкальный еженедельник. – 1998. – № 3. – С. 3–13. 梁茂春。评一九九七年“二十世纪中国音乐之路”的争论 / 梁茂春 // 音乐周报。– 1998 年 – 第 3 期 – 第 3–13 页。

109. Лян Цичао. Коллекция комнат для питья со льдом (том 1) / Лян Цичао. – Пекин: Книжный магазин Чжунхуа, 1936. – С. 19–20. 梁启超。饮冰

室合集（第一卷） / 梁启超 – 北京：中华书局, 1936 年。 – 第 19–20 页。

110. Ляо Фушу. Краткая история древней китайской музыки / Ляо Фушу // Пекин: Издательство музыки, 1964. – 120 с. 廖辅叔。中国古代音乐简史 / 廖辅叔 // 北京：音乐出版社, 1964 年 – 120 页。

111. Мастер Хуньи. Полное собрание сочинений Ли Шутонга / Мастер Хуньи. – Харбин: Харбинское издательство, 2014. – 1448 с. 弘一法师。李叔同全集 / 弘一法师 // 哈尔滨：哈尔滨出版社, 2014 年 – 1448 页。

112. Мин Янь. Введение в китайскую музыкальную критику в XX веке / Мин Янь. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2002. – 528 с. 明言。20 世纪中国音乐批评导论 / 明言 // 北京: 人民音乐出版社, 2002 年 – 第 528 页。

113. Пу Фан. Переосмысление военной музыки / Пу Фан // Народное музыкальное издательство. – 1995. – № 11. – С. 3–6. 蒲方。对抗战音乐的再认识 / 蒲方 // 人民音乐出版社 – 1995 年 – 第 11 号 – 第 3–6 页。

114. Сон Сюэцзюнь. Мысль и практика Лу Цзи в области музыкального образования, ориентированного на людей / Сон Сюэцзюнь // Журнал Центральной консерватории музыки. – 2021. – № 3. – С. 13–15. 宋学军。吕骥“以人民为中心”的音乐教育思想和实践 / 宋学军 // 中央音乐学院学报。 – 2021 年 – 第 3 期 – 第 13–15 页。

115. Сунь Мэй. Значение визита Мэй Ланьфан в Соединенные Штаты с точки зрения истории мировой модернистской драмы / Сунь Мэй // Художественное обозрение. – 2007. – № 2. – С. 2–3. 孙梅。从世界现代主义戏剧史来看梅兰芳访美的意义 / 孙梅 // 艺术评论。 – 2007 年 – 2 号 – 第 2 – 3 页。

116. Сунь Цзинань. Хроника истории музыкального образования в современном Китае (1840–2000) / Сунь Цзинань // Цзинань: Шаньдунская образовательная пресса, 2004. – 669 с. 孙继南。中国近现代 (1840–2000) 音乐教育史纪年 / 孙继南 // 济南：山东教育出版社, 2004 年 – 669 页。

117. Сунь Цзинань. Сборник по общей истории китайской музыки / Сунь Цзинань, Чжоу Чжучэн // Шаньдун: Шаньдунская образовательная пресса, 1993. – 615 с. 孙继南、周柱铨。中国音乐通史简编 / 孙继南、周柱铨 // 山东: 山东教育出版社, 1993 年 – 615 页。

118. Сунь Япэн. Исследование стратегий межкультурной коммуникации в выступлениях Мэй Ланьфан в Японии и Соединенных Штатах / Сунь Япэн // Драма: Журнал Центральной академии драмы. – 2018. – № 4. – С. 8–13. 孙亚鹏。梅兰芳在日本和美国演讲中的跨文化交际策略研究 / 孙亚鹏 // 戏剧 (中央戏剧学院学报)。 – 2018 年 – 第 4 期 – 第 8–13 页。

119. Сюй Кайхуа. Вклад Шэнь Синьгуна и Ли Шутуна в становление хорового искусства Китая: от «Школьных песен» к «Весенней прогулке» / Сюй Кайхуа // Художественное образование и наука. – 2023. – № 1. – С. 46–47. 许凯华。沈心工、李叔同对中国合唱艺术形成的贡献: 从《校歌》到《春游》 / 许凯华 // 艺术教育与科学。 – 2023 年 – 第 1 期 – 第 46–47 页。

120. Сюй Цзе. Предварительное исследование музыкальных песен в школах в начале 20 века / Сюй Цзе // Журнал Университета Сёнан. – 2007. – № 4. – С. 6–7. 徐杰。20 世纪初学堂乐歌初探 / 徐杰 // 湘南学院学报。 – 2007 年 – 第 4 期 – 第 6–7 页。

121. Сюй Чанхуэй. Мой путь к композиции / Сюй Чанхуэй // Народная музыка. – 1999. – № 12. – С. 21–22. 许常惠。我的作曲道路 / 许常惠 // 人民音乐。 – 1999 年 – 第 12 期 – 第 21–22 页。

122. Сянь Синхай. Народные песни и зарождающаяся китайская музыка / Сянь Синхай // Ежемесячный журнал, 1946. – Т. 1, вып. 5. – С. 2–3. 冼星海。民歌与中国新兴音乐 / 冼星海 // 北京: 月刊, 1946 年。 – 第 2–3 页。

123. Сян Юй. Влияние советских революционных песен на революционные песни нашей страны / Сян Юй // Народная музыка. – 1957. – № 11. – С. 22–24. 向隅。苏联革命歌曲对我国革命歌曲的影响 / 向隅 // 人民

音乐。-1957年 – 第 11 期 – 第 22–24 页。

124. Ся Яньчжоу. Сборник по истории современной китайской музыки / Ся Яньчжоу. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2004. – 352 с. 夏滢洲。中国近现代音乐史简编 / 夏滢洲 // 上海: 上海音乐出版社, 2004 年。 – 352 页。

125. У Цзюцян. Симпозиум композиторов с обоих берегов Тайваньского пролива / У Цзюцян // Народная музыка. – 1998. – № 10. – С. 22–24. 吴祖强。记海峡两岸的作曲家座谈会 / 吴祖强 // 人民音乐。 – 1998 年 – 第 10 期 – 第 22–24 页。

126. У Юньи. Музыкальное образование в современных китайских школах (1840–1949) / У Юньи. – Шанхай: Шанхайская образовательная пресса, 2011. – 344 с. 伍雍谊。中国近现代学校音乐教育(1840–1949) / 伍雍谊 // 上海教育出版社, 2011 年。 – 344 页。

127. Фу Мин. Фу Цуну под семьдесят / Фу Мин. – Тяньцзинь : Издательство Тяньцзиньской академии общественных наук, 2004. – 356 с. 傅敏。傅聪，望七了 / 傅敏 // 天津: 天津社会科学院出版社, 2004 年。 – 356 页。

128. Фэн Линъюй. Очерки по культуре Китая / Фэн Линъюй, Ши Вэйминь. – Пекин : Межконтинентальное изд-во Китая, 2002. – 198 с. (С. 4). 冯玲玉，史伟民。中国文化概述 / 冯玲玉，史伟民 // 北京: 中国洲际出版社, 2002 年 – 198 页（第 4 页）。

129. Фэн Шаохуа. В память о композиторе господине Чжу Цзяньэре / Фэн Шаохуа // Голос Желтой реки. – 2018. – №.19. – С. 138–139. 冯绍华。缅怀作曲家朱践耳先生 / 冯绍华 // 黄河之声。 – 2018 年 – 第 19 期 – 第 138–139 页。

130. Хао Да. Краткое обсуждение эстетических и художественных характеристик музыки к фильмам Тан Дуна на примере «Крадущегося тигра,

затаившегося дракона», «Героя» и «Ночного банкета» / Хао Да // Современный фильм. – 2014. – №.5. – С. 13–15. 郝达。浅谈谭盾电影音乐的审美艺术特征—以《卧虎藏龙》《英雄》和《夜宴》为例 / 郝达 // 北京：当代电影。 – 2014 年 – 第 5 期 – 第 13–15 页。

131. Хан Хуэйцзюнь. Приглашаем обсудить классическое происхождение «Эркюань Иньюэ» / Хан Хуэйцзюнь // Современная музыка. – 2022. – №.7. – С. 69–71. 韩慧君。我们邀请您探讨《二泉映月》的古典起源 / 韩慧君 // 现代音乐。 – 2022 年 – 第 7 期 – 第 69–71 页。

132. Хуан Даган. Ян Инъю и «Эркюань Иньюэ» – интервью с Цао Аньхэ / Хуан Даган // Музыкальные исследования. – 1998. – № 1. – С. 12–15. 桓达赣。杨荫浏与《二泉映月》-曹安和专访 / 桓达赣 // 音乐研究。 – 1998 年 – 第 1 期 – 第 12–15 页。

133. Хуан Маюань. Наследие, развитие и распространение традиционной китайской музыки / Хуан Маюань // География Яньхуана. – 2023. – № 5. – С. 24. 黄茂元。中国传统音乐的传承、发展与传播 / 黄茂源 // 炎黄地理。 – 2023 年 – 第 5 期 – 第 24 页。

134. Хуан Сяохэ. Чжу Цзяньер: композитор, воплотивший в жизнь “симфоническую мечту” / Хуан Сяохэ // Народная музыка. – 2018. – № 4. – С. 66–67. 黄晓和。朱践耳:实现了“交响梦”的作曲大师 / 黄晓和 // 人民音乐。 – 2018 年 – 第 4 期 – 第 66–67 页。

135. Цай Мэн. Обзор развития китайской музыки в 20 веке (1) – Просвещение и раннее развитие «новой музыки» / Цай Мэн // Китайское музыкальное образование. – 2000. – № 9. – С. 11–12. 蔡梦。20 世纪中国音乐发展概貌(一) – “新音乐”的启蒙和发展初期 / 蔡梦 // 中国音乐教育。 – 2000 年 – 第 9 期 – 第 11–12 页。

136. Цай Мэн. Обзор развития китайской музыки в XX веке – Новое музыкальное движение, сосредоточенное на певческой деятельности «Антаяпонского спасения» / Цай Мэн // Китайское музыкальное образование.

2000. – № 9. – С. 20–23. 蔡梦。20 世纪中国音乐发展概貌(三) – 以“抗日救亡”歌咏活动为中心的新音乐运动 / 蔡梦 // 中国音乐教育。 – 2000 年 – 第 9 期 – 第 20–23 页。

137. Цай Юаньпэй. Введение в журнал / Цай Юаньпэй // Музыкальный журнал. – 1920. – № 1. – С. 3–4. 蔡元培。发刊词 / 蔡元培 // 音乐杂志。 – 1920 年 – 第 1 期 – 第 3–4 页。

138. Цзо Чжэнгуань. Дорога роз и шипов Лю Шикуня / Цзо Чжэнгуань // Фортепианное искусство. – 2015. – № 11. – С. 19–23. 左贞观。刘诗昆的玫瑰与荆棘之路 / 左贞观 // 钢琴艺术。 – 2015 年 – 第 11 期 – 第 19–23 页。

139. Цзоу Янь. Протокол симпозиума по публикации книги Цянь Ренкана «Источник для изучения музыки и песен Сюэтана» / Цзоу Янь // Журнал Шанхайской консерватории музыки. – 2001. – № 4. – С. 22–25. 邹彦。钱仁康《学堂乐歌考源》出版座谈会纪要 / 邹彦 // 上海音乐学院学报。 – 2001 年 – 第 4 期 – 第 22–25 页。

140. Цзэн Чжиминь. «Теория музыки и её суть» / Цзэн Чжиминь // Токийское издательство «Цзянсу». – 1903. – № 6. – С. 63–70. 曾志忞。《乐理大意》 / 曾志忞 // 东京编译出版社《江苏》。 – 1903 年 – 第 6 期 – 第 63–70 页。

141. Ци И. Музыкальная группа школы Юкай, основанная Тао Синчжи и его классом / Ци И // Народное музыкальное издательство. – 1997. – № 8. – С. 11–12. 齐易。陶行知与他创办的育才学校音乐组 / 齐易 // 人民音乐出版社。 – 1997 年 – 第 8 期 – 第 11–12 页。

142. Цю Нин. Роль творчества Инь Чэнцзуна в развитии национального китайского фортепианного искусства / Цю Нин // Современное педагогическое образование. – 2022. – № 2. – С. 103–110. 金茗。文革时期殷承宗中国钢琴音乐创作的民族化艺术启示 / 金茗 // 艺术研究。 – 2022 年 – 第 2 期 – 第 103–110 页。

143. Чанг Шузонг. Памятные вещи Шанхайской консерватории музыки / Чанг Шузонг. – Пекин: Издательство «Кто есть кто», 1997. – 504 с. 常受宗。上海音乐学院大事记 / 常受宗 // 北京: 《名人录》, 1997 年 – 504 页。

144. Чжан Минь. Шэнь Сингуонг, известный в моей стране преподаватель раннего периода музыкальной педагогики / Чжан Минь // Музыкальное образование в Китае. – 1990. – № 1. – С. 2–3. 张民。我国早期著名音乐教育家—沈心工 / 张民 // 中国音乐教育。– 1990 年 – 第 1 期 – 第 2–3 页。

145. Чжан Пэнчунь. Некоторые аспекты китайского театрального искусства / Чжан Пэнчунь // Китайская драма. – 1935. – № 2. – С. 2–5. 张鹏春。中国戏剧艺术的一些方面 / 张鹏春 // 中国戏剧。– 1935 年 – 第 2 期 – 第 2–5 页。

146. Чжан Цзинвэй. Сборник исторических материалов о современной китайской музыке (1840–1919) / Чжан Цзинвэй // Пекин: Народное музыкальное издательство, 1998. – 317 с. 张静蔚。中国近代音乐史料汇编 (1840–1919) / 张静蔚 // 北京: 人民音乐出版社, 1998 年。– 317 页。

147. Чжан Цянь. История музыкальных обменов между Китаем и Японией / Чжан Цянь // Народное музыкальное издательство, 1999. – 388 с. 张前。中日音乐交流史 / 张前 // 人民音乐出版社, 1999 年。– 388 页。

148. Чжао Юаньчунь. Печальная красота искусства эрху А Бина / Чжао Юаньчунь // Создание музыки. – 2022. – № 1. – С. 135–144. 赵元春。二胡阿彬艺术的悲情之美 / 赵元春 // 音乐创作。– 2022 年 – 第 1 期 – 第 135–144 页。

149. Чжу Лиюань. Словарь эстетики (переработанное издание) / Чжу Лиюань. – Шанхай: Издательство Шанхайского словаря, 2014. – С. 448. 朱立元。美学大辞典 (修订本) // 朱立元 // 上海辞书出版社, 2014 年。– 448 页。

150. Чжоу Вэйминь. Эстетическое осмысление художественных особенностей фортепианного исполнения Ли Юньди / Чжоу Вэйминь //

Китайская музыка. – 2014. – № 4. – С. 241–243. 周为民。李云迪钢琴演奏艺术特征的美学思考/ 周为民 // 中国音乐。– 2014 年 – 第 4 期 – 第 241–243 页。

151. Чжоу Миань. Новая глава в патриотизме и служении стране для студентов, обучавшихся в Советском Союзе и Восточной Европе в 1950-х и 1960-х годах / Чжоу Миань, Пэн Юйянь, Чжан Наньнань // Издательство Восточно-Китайского нормального университета. – 2019. – № 1. – С. 185–188. 周棉, 彭钰堰, 张楠楠。20 世纪 50~60 年代留学苏联和东欧学子爱国报国的新篇章 / 周棉, 彭钰堰, 张楠楠 // 上海: 华东师范大学出版社。– 2019 年 – 第 1 期 – 第 185–188 页。

152. Чжоу Шанвэнь. Фактический отчет и мысли о том, как «оставаться в советском потоке» в первые дни Нового Китая / Чжоу Шанвэнь, Ли Пэн, Хао Юйцин. – Шанхай: Издательство Восточно-Китайского нормального университета, 2012. – 244 с. 周尚文、李鹏、郝宇青。新中国初期“留苏潮”实录与思考 / 周尚文、李鹏、郝宇青 // 上海: 华东师范大学出版社, 2012 年。– 244 页。

153. Чу Ванхуа. Эпоха «коллективного творчества» / Чу Ванхуа // Фортепианное искусство. – 1999. – № 4. – С. 6–9. 储望华。“集体创作”的年代 / 储望华 // 钢琴艺术。– 1999 年 – 第 4 期 – 第 6–9 页。

154. Чэн Хуэйлин. Анализ глубокого влияния японской музыки на школьные песни / Чэн Хуэйлин // Популярная литература и искусство. – 2008. – № 3. – С. 3–4. 成惠玲。探析日本音乐对学堂乐歌的深刻影响 / 成惠玲 // 大众文艺。– 2008 年 – 第 3 期 – 第 3–4 页。

155. Чэнь Гуанси. Дискуссия о национализации китайской киномузыки / Чэнь Гуанси // Этнические исследования Гуйчжоу. – 2017. – № 3. – С. 7–13. 陈光曦。关于中国电影音乐民族化的探讨 / 陈光曦 // 贵阳: 贵州民族研究。– 2017 年 – 第 3 期 – 第 7–13 页。

156. Чэнь Линцзюнь. Цзэн Чживэнь – музыкант-предок, которого не следует забывать / Чэнь Линцзюнь // Журнал Центральной консерватории

музыки. – 1983. – № 4. – С. 10–11. 陈聆群。曾志忞——不应该被遗忘的一位先辈音乐家 / 陈聆群 // 中央音乐学院学报。– 1983 年 – 第 4 期 – 第 10–11 页。

157. Чэнь Ся, Ян Сай. О игре на лютне и построении новой китайской системы музыкального образования / Чэнь Ся, Ян Сай // Высшее образование Китая. – 2021. – № 4. – С. 9–10. 陈霞, 杨赛。论贺绿汀与新中国音乐教育体系的构建 / 陈霞, 杨赛 // 中国高等教育。– 2021 年 – 第 4 期 – 第 9–10 页。

158. Чэнь Цзиньсун. Сравнительное исследование созвездий Близнецов восточного фортепианного мира – Ланг Ланг и Ли Юнди / Чэнь Цзиньсун // Голос Желтой реки. – 2009. – № 13. – С. 31–33. 陈劲松。东方钢琴界的双子星座–郎朗、李云迪比较研究 / 陈劲松 // 黄河之声。– 2009 年 – 第 13 期 – 第 31–33 页。

159. Чэнь Чжисюн. История музыки в войне сопротивления / Чэнь Чжисюн // Цзинань: издательство «Желтая река», 2005. – 313 с. 陈志昂。抗战音乐史 / 陈志昂 – 济南: 黄河出版社, 2005 年。– 313 页。

160. Чэнь Яньтин. Краткое содержание школьной музыки и песен / Чэнь Яньтин // Журнал Нанкинской академии искусств. – 2002. – № 4. – С. 3–4. 陈燕婷。学堂乐歌综述 / 陈燕婷 // 南京艺术学院学报。– 2002 年 – 第 4 期 – 第 3–4 页。

161. Ши Шучэн. Создание и переработка фортепианного концерта «Желтая река» / Ши Шучэн // Любители музыки. – 1998. – № 5. – С. 12–15. 石叔诚。钢琴协奏曲《黄河》的创作及修改 / 石叔诚 // 音乐爱好者。– 1998 年 – 第 5 期 – 第 12–15 页。

162. Шу Дан. Взгляд на исследовательский путь традиционной китайской музыки начиная с 20-го века с точки зрения «китайского видения» / Шу Дан // Голос Желтой реки. – 2021. – № 20. – С. 25. 舒丹。从«中国视野»的角度看 20 世纪以来中国传统音乐的研究路径 / 舒丹 // 黄河之声。– 2021 年 – 第 20 期 – 第 25 页。

163. Ян Инъю. А Бин – это его собственная песня / Ян Инъю // Народная музыка. – 1980. – № 3. – С. 33–35. 杨荫浏。阿炳 – 这是他自己的歌 / 杨荫浏 // 民间音乐。 – 1980 年 – 第 3 期 – 第 33–35 页。

164. Ян Луюй. «Эркюань Инъюэ» – погружение во внутренний мир А Бина / Ян Луюй // Китайские писатели и художники. – 2022. – № 8. – С. 31–33. 杨陆宇。《二泉映月》-沉浸在阿斌的内心世界 / 杨陆宇 // 中国作家和艺术家。 – 2022 年 – 8 号 – 第 31–33 页。

165. Ян Хэпин. «Исследование мысли и практики музыкального образования Ли Шутонга и его учеников» (3) Основное содержание мысли Ли Шутонга о музыкальном образовании / Ян Хэпин // Музыкальное образование в начальной и средней школе. – 2011. – № 3. – С. 23–24. 杨和平。《李叔同及其支系弟子音乐教育思想与实践研究》(三) 李叔同音乐教育思想主要内容 / 杨和平 // 中小学音乐教育。 – 2011 年 – 第 3 期 – 第 23–24 页。

166. Ян Чэнсю. Шэнь Синьгун и народная литература. – Также на начальном этапе написания современных народных песен в нашей стране / Ян Чэнсю // Журнал Шанхайской консерватории музыки. – 2004. – № 3. – С. 5–6. 杨成秀。沈心工与白话文—兼论我国近代白话体歌曲创作的初始阶段 / 杨成秀 // 上海音乐学院学报。 – 2004 年 – 第 3 期 – 第 5–6 页。

На английском языке:

167. Borden Gail. Chinese actor wins approval at princess theatre / Borden Gail // Chicago daily tribune. – 1930. – С. 3–7.

168. Carter Edward C. Mei Lan-fang in America / Carter Edward C. // Pacific Affairs. – 1930. – № 3 (9). – С. 22–25.

169. Chen Yi – Ba Ban (1999). – URL: https://www.youtube.com/watch?v=kcc4vfBpiJ0&ab_channel=mdr9999Chou-Wen-chung: Living With History/ (дата обращения: 20.03.2023).

170. Chen Yi and Her Music // Hometown.aol. – URL: <https://web.archive.org/web/20070909140623/http://hometown.aol.com/chenyi/myhomepage/profile.html>

171. Chen Yi Romance and Dance for Two Violins and String Orchestra, I. Romance | Ka Chun Leung. – URL: <https://rutube.ru/video/05a293b4e5bbe804d017c01efc501cb3/> (дата обращения: 30.05.2025)

172. Chou Wen-chung: Living With History: interview on 16.01.2013 // NewMusicBox. – URL: <https://newmusicusa.org/nmbx/chou-wen-chung-living-with-history/> (дата обращения: 30.05.2025)

173. Developments in Mainland China's New Music: Part II: From Europe to the Pacific Ocean and back to China. – URL: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0920203X9200700204> (дата обращения: 30.05.2025)

174. Joanna C. Chou Wen-chung // New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd, ed, Vol. 14 / Edited by Stanley Sadie. –Koros Press Limited, 2001.

175. Lovrick P. Chinese Opera: Images and Stories / Lovrick P., Siu W.N. – Vancouver: UBC Press, 2011. – 176 p.

176. Min Tian. China's Greatest Operatic Male Actor of Female Roles: Documenting the Life and Art of Mei Lanfang, 1894–1961 / Min Tian. – Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2010. – 419 p.

177. Min Tian. Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage: Chinese Theatre Placed and Displaced / Min Tian. – Springer, 2012. – 308 p.

178. Peter M. Chang. Zhou Wen-Zhong: The Life and work of a contemporary American composer of Chinese origin / Peter M. Chang. – Scarecrow Press, 2006. – 241 p.

179. Ruhl Arthur. Second nights / Ruhl Arthur // New York herald tribune. – 1930. – C. 10–11.

180. Spring Festival by Chen Yi. – URL : <https://www.youtube.com/watch?v=...>

com/watch?v=v5oa6M-5Ivk&ab_channel=AmericanComposersForum (дата обращения: 20.03.2023).

181. Swan Gilbert. Broadway Mecca for Nationalities / Swan Gilbert // Honolulu Star-Bulletin. – 1930. – № 8. – С. 7–10.

182. The Living composers Project: Chen Yi. – URL : <http://composers21.com/compdocs/chenyi.htm> (дата обращения: 22.03.2023).

183. Warren George. Mei Lan-Fang Delights with Dramatic Skill / Warren George // San Francisco Chronicle. – 1930. – С. 6–7.

The image displays a musical score for the song 'The Song of the Great Wall'. It features two systems of music. The first system is a piano introduction in G major, 4/4 time, marked 'legato'. It consists of a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system is a vocal melody in G major, 4/4 time, with lyrics in Chinese: '心， 从 个 里 怕 忘 恩。'. The vocal line is in the treble staff, and the piano accompaniment is in the bass staff. The piano part includes a 'ff rit.' (fortissimo, ritardando) section and an 'a tempo' section. The score is written on a white background with black musical notation.

Moderato ♩=114 賀培就詞

朝陽上橋

梢，淡淡青烟漫山腰。

Пример 3. Страница из партитуры «Пейзажей» для оркестра Чжоу Вэньчжуна (1949 г.)

7 One Street of Dying Light
♩ = 60-72

Fl.
Ob.
Hr.
Tb.
Trp.
Tub.
Bsn.
Cl.
Vln.
Vla.
Vcl.
Cb.

Пример 4. Страница из партитуры струнного квартета № 1 «Облака»
Чжоу Вэньжуна [172].

The image displays a page from a musical score for a string quartet, specifically measures 22 through 28. The score is written for four staves, representing the four string instruments. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system (measures 22-24) shows a complex interplay of the instruments, with the first violin (I) and second violin (II) parts featuring prominent melodic lines. The second system (measures 25-27) continues this interplay, with the third violin (III) and fourth violin (IV) parts also contributing to the texture. The third system (measure 28) concludes the page with a final chord. The score is annotated with various musical terms and symbols, including 'ppp' (pianississimo), 'poch.' (pochissimo), and 'V' (violino). The page number '202' is visible at the top center.

Пример 5. Народная мелодия «Цветочные барабаны Фэньяна»



Пример 6. Кадр из фильма «Подними красный фонарь»



Пример 7. Тань Дунь. «Крадущийся тигр, затаившийся дракон»

Two staves of music. The top staff is for Alto Flute (A. Fl.) and the bottom staff is for Piccolo (Pic.). The tempo is marked as ♩ = 60. The music features glissando (gliss.) and dynamic markings (mp, mf). The Alto Flute part has a long, flowing line with glissandos, while the Piccolo part has a more rhythmic, repetitive pattern.

Пример 8. Тань Дунь «Микрофильм, симфонический музыкальный эпос: Ньюшу». 1 часть

10

Hrp. solo

mf dolce melancholia

mp *mf*

Vln. I

ppp dolce *mp*

Vln. II

Vla.

ppp dolce *mp*

Vc.

ppp *mf*

Cb.

Пример 9. Го Вэньцзин. «Музыка “Ба” для виолончели и фортепиано»

Vc.

Piano

3

3

Пример 10. Го Вэньцин. Квартет «Реки Сычуани»

Пример 11. Го Вэньцин. Пьеса «Поздняя весна»

Пример 12. Чэнь И. Весенний фестиваль

SPRING FESTIVAL

(♩ = 100) **[8]**

Flute 1 & Flute 2

Flute 3

Oboe

Bassoon

Clarinet 1

Clarinet 2

Bass Clarinet

Alto Sax.

Tenor Sax.

Bari. Sax.

(♩ = 100) **[5]**

Trumpet 1

Trumpet 2, 3

T Horn

Trumpets 1, 2

Horn

Tuba (String Bass)

3 Cymbals & Tam-tam

1 Big Bojag Open Gong or Low Gong

2 Small Bojag Open Gong or High Gong

3 Yellow Cymbals

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Пример 13. Чэнь И. «ДО е»

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is marked with a forte (*f*) dynamic and a piano (*pp*) dynamic. The second system is marked with a piano (*pp*) dynamic. The tempo is indicated as "in tempo" and the metronome marking is 50. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is written in a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Пример 14. Чэнь И. Ба-Бань

Ba Ban

for Piano

CHEN YI
(1999)

Duration: c. 6'

Slow, ad lib.

(0247) (025)

RH LH RH LH

f f

T₂ (以“半音”为单位)

T₂ 以“五声音阶”的音程关系为基础

accel.

8va

Пример 15 . Чэнь И. Романс и танец [171].

Violin Solo 1

Violin Solo 2

60

mp $\sharp G$
dolce

D

$\sharp G$

p

mp
dolce

D

p

A 宮

The image shows a musical score for two violin solos. The top staff is labeled 'Violin Solo 1' and the bottom staff is labeled 'Violin Solo 2'. The music is in 4/4 time, indicated by the 'C' time signature. The key signature has one sharp (F#), indicated by the key signature symbol. The tempo is marked '60' at the beginning. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a tempo marking of 60, a dynamic marking of *mp*, and a *dolce* marking. The second staff has a dynamic marking of *mp* and a *dolce* marking. The score also includes chord markings: $\sharp G$, *D*, $\sharp G$, *p*, *D*, and A 宮. The notation is in a Western style, with notes and rests on a five-line staff.