

**Культура и искусство***Правильная ссылка на статью:*

Ван Н. Западноевропейское и национальное в струнной музыке Китая: пути взаимовлияния // Культура и искусство. 2024. № 8. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.8.71012 EDN: ZARQZI URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71012](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71012)

**Западноевропейское и национальное в струнной музыке Китая: пути взаимовлияния****Van Nany**

ORCID: 0000-0003-4203-7197

аспирант, институт музыки, театра и хореографии; Российский Государственный Педагогический Университет имени АИ.Герцена

197374, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Обводного Канала, подъезд 9, кв. 509

✉ 747797557@qq.com



[Статья из рубрики "Культура и культуры"](#)

**DOI:**

10.7256/2454-0625.2024.8.71012

**EDN:**

ZARQZI

**Дата направления статьи в редакцию:**

12-06-2024

**Аннотация:** Статья сконцентрирована на проблеме взаимного влияния традиционной струнной музыки Китая и «культурной прививки» западноевропейских струнных – в частности – скрипки. Изучены исторические материалы, связанные с бытованием инструментальной музыки: элитарной дворцовой и народной, связанной с культурами и праздниками. Внимание автора обращено к проблеме отсутствия в многовековой традиции Китая записи сочинений, возможность обретения музыкально-культурных памятников исключительно в изустной форме – от учителя к ученику. Просмотрены пути влияния западноевропейского профессионального образования на изменение сложившейся ситуации в сторону возможно большего сохранения этого наследия. В результате детального анализа сочинений для национальных струнных инструментов, как сольных, так и ансамблевых и сравнения их с параллельно развивающимся скрипичным искусством в стране, исследовано взаимовлияние традиций Востока и Запада в этой узкоспециальной области профессиональной музыки. Историко-сравнительный метод позволяет реконструировать картину существования

инструментальных ансамблей и жанров в предшествующих столетиях и найти различия с современной концертной практикой. Методы структурного, грамматического, семантического, жанрового анализа помогают найти параллели в развитии музыки для национальных и западноевропейских струнных в современном Китае. Особым вкладом автора является то, что впервые найдены точки соприкосновения, подчеркнуты как особенности, так и подобие исполнительских приемов, объяснен взлет популярности скрипичного искусства в стране в связи со схожестью многих методов звукоизвлечения скрипки и эрху. Рассмотрена трансформация игровых приемов на струнно-смычковых инструментах Поднебесной и классического симфонического оркестра в результате обоядной диффузии; прослежена эволюция синтетических жанров, опирающихся на структурные закономерности западноевропейских форм, но при этом обогащенными китайскими методами варьирования, ладогармоническими и мелодическими особенностями. Главным результатом статьи представляется нахождение множества общих векторов развития как в композиторском искусстве, так и в исполнительской методологии эрху, баянху, сыху и других национальных струнных и всего семейства струнно-смычковых инструментов классического симфонического оркестра.

### **Ключевые слова:**

скрипка, эрху, национальные инструменты Китая, исполнительские приемы, синтетические жанры, композиция, Китай, Ма Сыцун, Лю Тяньхуа, Шелковый бамбук

Китай – страна с древнейшей самобытной культурой. Музыка развивалась в нем своими особенностями, не похожими ни на какие-либо другие модели путями. Дворцовые оркестры «шелкового бамбука», китайская опера во всевозможных ее разновидностях, прикладная музыка народных праздников составляли пеструю многоплановую картину. Однако, к сожалению, до XX века отсутствовала систематизация и запись всех этих памятников, не было основательно разработанной музыкально-теоретической науки. Это явилось причиной утраты многих произведений, передававшихся только в изустной традиции. Кроме того, войны, опустошившие страну на рубеже XIX – XX столетий, привели также к потере части национальных инструментов, рукописей и других культурных ценностей.

Западная теория музыки, попав в Китай, изменила ситуацию в корне. Больше всего это коснулось камерных жанров. Внедрение методологии современной композиции побудило к сочинению новой музыки на прочной народной основе, переосмыслению возможностей камерного ансамбля, стимулировало к поискам иных способов написания для музыкальных инструментов. Подголосочная и контрастная полифония обогатила традиционную архаическую монодию, мелодии облеклись аккомпанементом – гомофонно-гармонической фактуры, ассимилировались жанры китайской народной музыки и архитектонические принципы, разработанные в западноевропейской композиторской школе.

Эстетические особенности китайской традиционной музыки преобразили технику скрипичной игры, внесли массу разнообразных новшеств в ритмическом и ладогармоническом отношении. Например, так называемый «гибкий ритм», которому не свойственна западная квадратность и равномерность, метрическая асимметрия придает ему особый восточный шарм и колорит («Лян Шаньбо и Чжу Интай», «Богатый улов рыбаков»). Подражание звучанию народных инструментов – прежде всего – эрху – слышно в использовании особых видов глиссандо («Ностальгия» Ма Сыцуна [\[1, с.22 – 24\]](#))

и выбрано («Летняя ночь» Ян Шаньлэ [2, с. 22 – 25; 3, с. 64; 4, с.138]).

Хронологически одним из самых ранних сочинений китайской камерной музыки считается "Струнный квартет ре мажор", Сяо Юмэя (1884 – 1940), созданный примерно в 1915 – 1916 годах. Один из первых квалифицированных в Европе профессиональных музыкантов, автор квартета воспользовался западной моделью для его создания, новаторство же его заключено в перенесении чужеродной формы на национальную ладоинтоационную почву.

После этого за полвека обучения в странах Западной Европы, США и СССР китайские композиторы сочинили многие шедевры камерной музыки: скрипичные сонаты, произведения для скрипки и фортепиано, струнные трио и квартеты, фортепианные струнные квинтеты. Среди авторов, оказавших наибольшее влияние на систематизацию и дальнейшее развитие композиторского мастерства в Китае, следует упомянуть Сианя Синхая, Тан Сяолиня, (1940-е годы), Сан Тонга, У Цзуцяна, Цой Вэя, Чжу Цзяньера, Хэ Чжаньхao, Ши Юнкана и Дин Шаньдэ. Их творения принадлежат к раннему этапу развития китайской камерной музыки, для которого характерна высокая степень заимствования иностранных техник и приемов в процессе работы над произведениями. Однако, бесспорно, что именно этот, несколько формальный подход, заложил прочный фундамент для дальнейшего развития композиторской мысли в стране.

Новая волна западной музыки нахлынула в Китай в 1980-х годах, когда политическая обстановка в стране стала этому благоприятствовать. Копирование форм камерной западноевропейской музыки явилось отправной точкой для создания самобытного пласта сочинений в этом направлении. В процессе развития эти сочинения все больше отходили от образцов, наполняясь собственным художественным содержанием. Наметились пути ассимиляции двух устоявшихся традиций: западноевропейской архитектоники и традиционных китайских жанров. Тогда как на первом этапе от китайских традиций брался лишь мелос и лад.

Сенсационная победа на международном конкурсе композиции имени Вебера китайских струнных квартетов Тан Дуна «Песня ветра» (1982) и Хэ Сюнтяня "Два часа" (1983) продемонстрировали не только способность китайских композиторов к освоению жанров западноевропейской музыки, но и созданию самобытных композиций в заданных рамках. Экзотические элементы китайского стиля, интегрированные в традиционную для европейцев форму, обеспечили успех квартетам Чжоу Луна "QinQu" (1982), Ли Сяоци "Border Plug Sketch", Го Вэньцзина "Chuanjiang Narrative" (1981), Чжан Цяньи "Струнный квартет в А" (1982) и другим работам, получившим награды в различных конкурсах.

Творческий метод, который в китайском музыкознании называется Янвэй Чжуньюй – «бери или не бери», в XX веке проник во весь процесс сочинения. Композитору дается свобода в степени следования западной модели: чаще – это внешняя организация формы, что представляется наиболее логичным и удобным, так как в Китае из-за отсутствия системной теории музыки с формообразованием были серьезные проблемы. Зато в части содержания, ладовости, образности и программности – налицо глубинная связь с национальными традициями. В конце 1980-х – начале 2000-х Китай переживает буквально взрыв квартетного творчества, их пишут Чэн Сяоюн (1986-1987), Мо Вупин «Деревенский фестиваль» (1987), Цзя Дацюнь «Фестиваль источников» (1988), Ло Чжуньюн (1995-1997), Ху Сяо "Драматическая сцена" (2008). Однако после того, как фундамент профессионального композиторского творчества был заложен, метод прямого заимствования форм и жанров других культур перестал удовлетворять потребности китайских авторов и наступило время эволюционных изменений.

Следующим этапом инноваций явилась адаптация композиций для китайских традиционных инструментов и западной техники камерной музыки. Накопление опыта и освоение зарубежной методики не только обогатило национальную культуру Китая, но также заставило остро ощутить невозможность ее точного копирования применительно к фольклорным инструментам: звуковысотность, тембр аутентичных духовых и струнных, не говоря уже о способах воспроизведения звука, предъявляют к композициям требования, отличные от западной модели, вынуждая к поискам новых форм и жанров, которым соответствует их уникальная специфика.

В 1960-х годах Ху Дэнцзяо, профессор шанхайской консерватории, начал попытки преодоления «большого унисона» прошлого, вступив на путь инновации традиционного китайского инструментального ансамбля – квинтета шелковых струнных (эрху, пипа, чжунгруань (люцинь), янцинь и гучжэн). Набравшись западноевропейского опыта, Ху Дэнцзяо стал трактовать 4 щипковых и один смычковый (эрху) как фортепианный квинтет. Legato и яркая динамика эрху прекрасно оттеняется в таком сочетании с pizzicato пипы, люцинь и гучжене, молоточковым staccato янцинь (ведущим происхождение от персидского дульцимера, по ударно-струнному методу звукоизвлечения и звучанию наиболее близкого к роялю). Обновленный «квинтет шелковых струн» после внедрения новых композиторских техник стал исполнять полифонически и гармонически развитые композиции, основанные на ладах и напевах народного творчества. Таким образом, не потеряв, а приумножив очарование китайской музыки за счет освоения новых техник, выходцы шанхайской консерватории способствовали дальнейшему развитию национальной композиторской школы. Одним из главных знаковых событий стал сольный концерт народной музыки Тан Дуна, состоявшийся в актовом зале Центральной консерватории музыки в апреле 1985 года. На концерте исполнялась серия новых экспериментальных произведений, таких как: «Китайская струнная сюита», «Наньсянцзы» и «Двойной галстук», с нетрадиционными техниками письма, приемами исполнительского мастерства и эстетики. Сочетание методов «иностранные для китайского использования» и инноваций обеспечило успех этим творческим экспериментам.

Решение композитора Лю Тяньхуа о преподавании в колледжах и университетах народного сольного инструмента эрху можно назвать воистину революционным. Прежде это был аккомпанирующий голосу инструмент. Однако, после изучения методов и приемов игры на скрипке, господин Лю Тяньхуа стал новаторски сочетать обе техники и композиторские приемы, что позволило ему добиться в сочинениях для эрху невиданной доселе яркости и выразительности. Впервые достижения этих находок автор продемонстрировал в сочинении "Yin in Sickness", основанном на традиционной китайской народной музыке и культурных элементах в тесной интеграции приемов скрипичной игры и западной архитектонике, открывая новую главу в развитии современного музыкального творчества эрху, продолжил эксперименты по расширению арсенала технических средств в пьесе «Отражение луны в двух источниках» [5, с. 91 – 93; 6, с. 5 – 11]. Аранжировки скрипичных произведений с использованием характерной для нее техники игры, принципы формообразования при создании музыки для эрху как никогда ранее обусловили ее процветание.

Теперь, помимо сольных пьес, стали появляться развернутые сочинения для различных ансамблей, даже концерты, где эрху предоставлена главенствующая роль. "Пять рапсодий" Ван Цзяньмина, основанных на использовании материалов народной музыки в сочетании с современными композиторскими техниками – изумительный сплав

национальных традиций и новаторства.

Задимствования скрипичных приемов для игры на эрху помогло расширить диапазон, тембровое богатство, технические возможности. Были переложены для исполнения на эрху такие скрипичные шедевры, как 24 каприз Паганини, «Фантазия на темы Кармен» Бизе и многие другие. Это способствовало расширению культурного обмена с другими странами.

Технический прорыв и взаимообмен традициями Востока и Запада послужил основой для формирования нового репертуара как для национальных струнных инструментов, так и для скрипки. Обогатилась метроритмическая организация новейшей китайской скрипичной музыки: все чаще туда проникают несимметричные размеры традиционных песен – 5/8, 7/8 и переменные. Этнический стиль вдохнул новую жизнь в обновленное западноевропейским образованием композиторское творчество Поднебесной и настоящие шедевры не заставили себя долго ждать. Перечислим лишь некоторые из них: Ли Сигуан «Трудное путешествие», Ма Сыцун «Внутренняя Монголия» и «Тибетская звуковая поэзия» [7], Динг Чжино и Хэ Чжанхао «Отражение луны в двух источниках», Чжан Чжинпин «Праздник урожая», скрипичный концерт Чен Ган и Хэ Чжанхао «Лян Шаньбо и Чжу Интай».

Параллельно с этим появляются новые жанры и в обиходе традиционных китайских струнных инструментов. Четкая квадратная 64-х тактовая структура, простая двухчастная форма а-б-а1-б1 избрана Лю Тяньхуа для пьесы «Счастливая ночь» для эрху соло (1927). Шу Бань создает пьесу для эрху «К свету» (1931) в репризной четырехчастной форме да каро с кодой. Пьеса для гучжена «Год Цинфэна» Чжао Юйцзяй (1950) написан в простой двухчастной форме со вступлением, прекрасно развито сопровождение, тогда как традиционно для гучжена писались только монодические композиции. Этот список можно продолжать долго. Однако, вместе с этим появляются и другие сочинения, форма которых далека от европейских аналогов. Но детальная разработка фактуры – гомофонно-гармонической или подголосочной – это, все-таки, безусловное влияние западноевропейского образования. «Пение птиц на пустой горе» (1918) Лю Тяньхуа для солирующего эрху невольно вызывает ассоциации с аналогичными поисками Оливье Мессиана, его «Каталогом птиц» и другими орнитологическими музыкальными зарисовками [8]. Форма строфическая, совершенно свободная от иностранных влияний, размер переменный, ритм изысканно-прихотливый. Подобна ей и «Осенняя луна во дворце Хань» (1929), сквозное развитие которой и характерные для китайского языка буквально речевые обороты в ритмике и фразировке создают особое национальное очарование пьесы.

Взаимное влияние струнной музыки привело к ярким стилистическим открытиям. Вооруженные новыми теоретическими знаниями и практическими навыками композиторы стали создавать качественно иные сочинения, близкие китайскому слушателю по языку и понятные западной аудитории – по форме. Это обусловило ряд стихийных побед китайских струнников на композиторских и исполнительских конкурсах.

Подвижнический труд китайских музыкантов первой половины XX века способствовал записи, сохранению, обобщению имеющегося культурного наследия Китая. Получение профессионального образования за рубежом помогло полнее и многоаспектнее обобщить тысячелетние достижения национальной музыки, собрать, классифицировать и творчески переосмысливать в новых сочинениях этот бесценный опыт [9]. Добытые в фольклорных экспедициях образцы народной музыки были переведены при помощи

специальной комиссии в европейскую нотацию и стали открыты для широкого изучения. Систематическое музыкально-теоретическое образование и опирающаяся на прочную научно-практическую базу исполнительская подготовка помогли новому поколению китайских скрипачей и мастеров национальной музыки выйти на качественно иной уровень композиции и концертной практики [10; 11].

## **Библиография**

1. Век скрипичной музыки китайских композиторов. Сб. соч. / Гл. ред. Чж. Дин. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2019. I тетрадь (1919–1949) 147 с.
2. Век скрипичной музыки китайских композиторов. Сб. соч. / Гл. ред. Чж. Дин. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2019. II тетрадь (1950–1957) 58 с.
3. У Х. Краткое изложение исследований теории китайского скрипичного искусства за тридцать лет политики реформ и открытости // Вестник Центральной консерватории. 2020, № 1. С. 64.
4. Ван Н. Особенности развития скрипичного искусства и образования в Китае XX века // Университетский научный журнал № 69, 2022. Санкт-Петербург. С. 133-139.
5. Ли Т. «Анализ композиции и эмоциональной выразительности в пьесе для эрху «Пою в болезни»» Шандун, Университет искусств. С. 90-93. URL: <http://ki.net>
6. Гу П. Анализ исполнения произведений на эрху Лю Тяньхуа и Хуа Янцзюн [D]. Сианьский музыкальный институт, 2021. DOI: 10.27402/d.cnki.gxayc.2021.000132. 35 с.
7. Кай К. Исследование скрипичной техники Ма Сыцуна на примере «Тибетской звуковой поэзии». Магистерская диссертация. Нормальный университет внутренней Монголии, Музикальный факультет июнь 2023. 66 с.
8. Тян Ч. «Пьеса для эрху Лю Тяньхуа «Птичий язык на пустой горе» Школа музыки и танца, Zunyi Normal University, Guizoy. Январь 2015. China Academic Journal Electronic Publishing House. URL: <http://cnki.net> 3 с.
9. Су Я. "Тональная красота монгольского сиху", "Музыкальные инструменты", № 5, 2010. С. 2.
10. Ян К. Использование национальной выразительности и техники исполнения в скрипичных работах Ма Сыцуна на примере Первого рондо и Сыянской сюиты // Ксинъянский университет искусств, март 2020. 74 с.
11. Янг Р. Создание скрипичных работ Ма Сыцуна. Журнал Центральной консерватории. С. 78-80.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Статья «Западноевропейское и национальное в струнной музыке Китая: пути взаимовлияния» посвящается краткому, но емкому анализу струнной музыки Китая.

Методология исследования разнообразна и включает сравнительно-исторический, аналитический, описательный и др. методы.

Актуальность статьи достаточно велика, особенно в свете возросшего интереса современного научного сообщества к истории и культуре Востока, в т.ч. музыке. Сам автор обосновал необходимость своего исследования: «Однако, к сожалению, до XX века отсутствовала систематизация и запись всех этих памятников, не было основательно разработанной музыкально-теоретической науки».

Научная новизна работы также не вызывает сомнений, равно как и ее практическая польза.

Перед нами – достойное научное исследование, небольшое, но содержательное, в котором стиль, структура и содержание полностью соответствуют требованиям, предъявляемым к статьям такого рода. Оно отличается обилием полезной информации и важными выводами. Статья четко и логично выстроена, имеет 3 части: введение, основную часть и выводы. Автор дает краткий экскурс в историю развития китайской музыки, характеризует инструменты и особенности исполнения. Исследователь анализирует разные этапы развития китайской камерной музыки, их взаимосвязь и влияние западных тенденций на национальную музыку: «Однако после того, как фундамент профессионального композиторского творчества был заложен, метод прямого заимствования форм и жанров других культур перестал удовлетворять потребности китайских авторов и наступило время эволюционных изменений. Следующим этапом инноваций явилась адаптация композиций для китайских традиционных инструментов и западной техники камерной музыки. Накопление опыта и освоение зарубежной методики не только обогатило национальную культуру Китая, но также заставило остро ощутить невозможность ее точного копирования применительно к фольклорным инструментам: звуковысотность, тембр аутентичных духовых и струнных, не говоря уже о способах воспроизведения звука, предъявляют к композициям требования, отличные от западной модели, вынуждая к поискам новых форм и жанров, которым соответствует их уникальная специфика».

Остановимся на ряде положительных особенностей исследования. Очевиден уровень глубоких знаний исследователя и умение кратко, но емко донести до читателя важную информацию: «В 1960-х годах Ху Дэнцзяо, профессор шанхайской консерватории, начал попытки преодоления «большого унисона» прошлого, вступив на путь инновации традиционного китайского инструментального ансамбля – квинтета шелковых струнных (эрху, пипа, чжунгруань (люцинь), янцинь и гучжэн). Набравшись западноевропейского опыта, Ху Дэнцзяо стал трактовать 4 щипковых и один смычковый (эрху) как фортепианный квинтет. Legato и яркая динамика эрху прекрасно оттеняется в таком сочетании с pizzicato пипы, люцинь и гучжена, молоточковым staccato янцинь (ведущим происхождение от персидского дульцимера, по ударно-струнному методу звукоизвлечения и звучанию наиболее близкого к роялю). Обновленный «квинтет шелковых струн» после внедрения новых композиторских техник стал исполнять полифонически и гармонически развитые композиции, основанные на ладах и напевах народного творчества. Таким образом, не потеряв, а приумножив очарование китайской музыки за счет освоения новых техник, выходцы шанхайской консерватории способствовали дальнейшему развитию национальной композиторской школы».

Свои выводы автор сопровождает примерами: «Например, так называемый «гибкий ритм», которому не свойственна западная квадратность и равномерность, метрическая асимметрия придает ему особый восточный шарм и колорит («Лян Шаньбо и Чжу Интай», «Богатый улов рыбаков»). Подражание звучанию народных инструментов – прежде всего – эрху – слышно в использовании особых видов глиссандо («Ностальгия» Ма Сыцуна) и vibrato («Летняя ночь» Ян Шаньлэ). Хронологически одним из самых ранних сочинений китайской камерной музыки считается "Струнный квартет ре мажор" Сяо Юмэя (1884 – 1940), созданный примерно в 1915 – 1916 годах». Или: «Этнический стиль вдохнул новую жизнь в обновленное западноевропейским образованием композиторское творчество. Поднебесной и настоящие шедевры не заставили себя долго ждать. Перечислим лишь некоторые из них: Ли Сигуан «Трудное путешествие», Ма Сыцун «Внутренняя Монголия» и «Тибетская звуковая поэзия» [7], Динг Чжино и Хэ Чжанхао «Отражение луны в двух источниках», Чжан Чжинпин «Праздник урожая», скрипичный концерт Чен Ган и Хэ Чжанхао «Лян Шаньбо и Чжу Интай».

Библиография исследования достаточна, включает основные иностранные источники по

теме, оформлена корректно.

Апелляция к оппонентам убедительна и сделана на достойном профессиональном уровне.

Выводы, как мы уже отмечали, сделаны серьезные, свидетельствующие о должном понимании автором особенностей изучаемого предмета: «Взаимное влияние струнной музыки привело к ярким стилистическим открытиям. Вооруженные новыми теоретическими знаниями и практическими навыками композиторы стали создавать качественно иные сочинения, близкие китайскому слушателю по языку и понятные западной аудитории – по форме. Это обусловило ряд стихийных побед китайских струнников на композиторских и исполнительских конкурсах. Подвижнический труд китайских музыкантов первой половины XX века способствовал записи, сохранению, обобщению имеющегося культурного наследия Китая. Получение профессионального образования за рубежом помогло полнее и многоаспектнее обобщить тысячелетние достижения национальной музыки, собрать, классифицировать и творчески переосмысливать в новых сочинениях этот бесценный опыт [9]. Добытые в фольклорных экспедициях образцы народной музыки были переведены при помощи специальной комиссии в европейскую нотацию и стали открыты для широкого изучения».

На наш взгляд, статья будет иметь важное значение для разнообразной читательской аудитории – музыкантов, студентов и педагогов, историков, музыколов и т.д., а также всех тех, кого интересуют вопросы истории, искусства и международного культурного сотрудничества.