

Южная школа ди (наньпай). В Южном Китае флейта цюйди (qudi) является ведущим мелодическим инструментом в опере кунцуй. Опера кунцуй известна красотой звучания, отличается переливистой мелодичностью и мягкостью. Тексты оперы кунцуй высоко литературные, наполнены красотой, способы описания в них обладают интенсивной художественной окраской. Кунцуй – это изящество само по себе, красота мелодии, манеры игры и риторики. Это лирическое, идейное, символическое поэтизированное искусство, наилучшим образом отражающее традиционную китайскую эстетику и культуру. При исполнении оперы требуется прекрасная дикция актеров, умение владеть звуками, управлять ритмом. Флейта выступает в качестве ведущего инструмента, что заставляет музыку оперы «кунцуй» переливаться. У флейты цюйди мелодичный и сочный звук, хорошо подходящий для исполнения изысканных лирических мелодий. Этот инструмент больший по размеру в сравнении с флейтой банди и имеет более мягкий, лирический тон. Музыка южной школы обычно медленнее по темпу и насыщена орнаментами – изысканными трелями и переливами [1, с. 52].

Таким образом, флейта ди в китайской культуре считается наиболее благородной из бамбуковых флейт. Она обладает мягким, приглушенным тембром. Через дыхательную практику игра на флейте связана с системой цигун – работа с жизненной энергией ци. Игра на флейтах позволяет выработать правильное дыхание, что способствует правильной циркуляции энергии в организме. В древнекитайском трактате «Юэ-цзи» («Записки о музыке») так сказано о звучании бамбуковых флейт: «Голос бамбуковых инструментов разливается, подобно воде; благодаря этому, можно собрать людей вместе» [там же].

Список литературы:

1. Ван Цзычу. Китайские музыкальные инструменты / Ван Цзычу / пер. В. Владимирович. – Пекин : Мин-во культуры КНР, 2005. – 95 с.
2. Ди // Музыкальные инструменты. Энциклопедия. – М. : Дека-ВС, 2008. – С. 198–199.
3. Dizi (instrument) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.wiki2.org/en/Dizi_\(instrument\)](https://www.wiki2.org/en/Dizi_(instrument)). – Дата доступа : 18.04.2020.
4. Chinese Wind Instruments [Electronic resource]. – Access mode : <https://www.easonmusicsschool.com/chinese-orchestra-instruments/chinese-woodwind-instruments/>. – Date mode : 17.04.2020.
5. Chinese music and Chinese musical instrument [Electronic resource]. – Access mode : <https://www.foreigners-in-china.com/musical-instrument.html>. – Date mode : 16.04.2020.
6. Chinese flutes [Electronic resource]. – Access mode : <https://www.oldflutes.com/world/chinese.htm>. – Date mode : 16.04.2020.
7. Chinese musical instruments [Electronic resource]. – Access mode : <https://www.chineseinstruments.org/>. – Date mode : 16.04.2020.

Гэ Мэн

ЭТНИТИЗАЦИЯ КАК ВАЖНЕЙШИЙ ФАКТОР ОБОГАЩЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ КИТАЙСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

В статье рассматривается периодизация применения принципа этнитизации и выявления его сущности применительно к музыкальной культуре Китая. Автор анализирует этот процесс с учетом закономерных этапов: подготовки, зарождения, расцвета и постепенного спада этнитизации. Рассмотрение процессуальной стороны этого явления позволяет определить причинно-следственные связи как его отдельных этапов, так и отдельных проявлений этнитизации, обосновать неизбежность распространения процесса этнитизации в Китае, определить её художественную ценность как основного средства обогащения и обновления национальной культуры страны.

Ge Man

ETHNICIZATION IN THE FIELD OF MUSIC ART AS AN IMPORTANT PROBLEM OF CHINESE MUSIC SCIENCE

The article considers the periodization of the application of the principles of ethnization and the identification of its essence in relation to the musical culture of China. The author analyzes this process taking into account the natural stages: preparation, nucleation, flowering and gradual decline of ethnization. Consideration of the procedural side of this phenomenon allows us to determine the cause-effect relationships of both its individual stages and individual manifestations of ethnization, substantiate the inevitability of the spread of the ethnization process in China, determine its artistic value as the main means of enriching and updating the national culture of China.

Известно, что проблемы зарождения и развития того или иного этноса всегда были объектом исследования учёными не только для локального изучения, но и для выяснения сущности этого явления на уровне естественного исторического процесса и сравнительного анализа нескольких или множества различных национально-региональных компонентов. Исходя из этого, этнос необходимо рассматривать как совокупность или общность людей, которая формировалась в процессе исторического развития на основе длительного проживания на единой территории и общности языка, обрядов, ритуалов, традиций, уникальности материальной и духовной культуры и самосознания и борющаяся за свою самобытность. Такой подход, например, отражен в объективных исследованиях Брэдли Д. Вудворта [31, с. 135–162].

Английское слово *ethnization* означает процесс формирования социальных ограничений, направленных на обеспечение интеграции этнокультурного наследия. В специальной и научной литературе встречается два варианта написания для обозначения этого процесса: 1) этнизация [5; 6]; 2) этнитизация. Мы данный процесс обозначаем словом «этноитизация».

Рассмотрим теперь специфику этого процесса в сфере музыкального искусства с учётом усвоения индивидом духовных ценностей того этноса, к которому он принадлежит, понимания сущности особенностей своей национальной идентичности, гармоничного единства национальной музыкальной культуры и изучением достижений мировой художественной культуры с целью осознания не только своей уникальной этнокультурной особенности, но и закономерной общности.

Активное проникновение западной музыкальной культуры в ранее «замкнутую» культуру Востока началось со второй половины XIX в. Связь западной музыки с традиционным искусством восточных стран стала проявляться по-разному. В Индии, например, происходит отход от активных иностранных влияний, а развитие национальной культуры продолжается уже изолированно, как говорят, «за закрытыми дверями». В Японии стремление сохранить национальную музыку в неизменном состоянии сочетается уже с принятием западной музыки, оба эти направления органично сосуществуют, взаимно обогащая друг друга. А, например, музыкальная культура Китая развивается собственным путем, для которого характерным является изменение и модернизация китайского искусства посредством использования лучших достижений западной музыки, тесное взаимодействие различных музыкальных традиций. Данное явление в Китае получило название этнификации. Его смысл заключается в воплощении и выражении основных характеристик, присущих культуре какого-либо народа.

Понятие этнификации в европейских странах традиционно связывается с процессами, происходящими в обществе и направленными на укрупнение роли этнического начала в социологии и политологии. Так, И. Орлова в статье «Этнификация исторического знания в постсоветских государствах» [5] рассматривает феномен этнического историзма – тенденции «переписывания истории» разных стран с углублением этнического фактора (с политическими целями – как правило, с целью воздействия на массовое сознание общества). Этнификация как процесс национализации политики (на примере разных этапов политического развития Югославии) исследуется в работе М. Мартыновой «Балканский кризис: народы и политика» [4]. Статья В. Сергеевой «Этнификация педагогики как тенденция патриотического воспитания» [6] посвящена изучению соотношения процессов национализации (этнификации) и «космополитизации» в системе образования Казахстана.

Благодаря распространённости в сфере общественных отношений и сформированности устойчивого значения, понятие этнификации может быть спроецировано и на иные сферы, предполагающие выдвигание этнического фактора. В частности, в сфере музыкального искусства трактовка понятия этнификация была расширена китайским музыковедом Лю Чаном [16], и это понятие стало активно применяться по отношению к китайской музыкальной культуре конца XX–нач. XXI вв. Этнификация, по словам Лю Чана, предполагает, «во-первых, заимствование и использование художественного опыта других стран с его развитием и приданием ему национального характера; во-вторых, реформирование национальных культурных традиций, выбор самого лучшего и избавление от посредственного, а также их адаптация к требованиям современной эпохи» [16, с. 4]. Важной деталью в понимании этнификации Лю Чаном является необходимость погружения в этническую среду изначально чужеродного, внешнего феномена. Следствием этого является, во-первых, преобразование ассимилированного внешнего объекта, придание ему национального колорита; во-вторых, реформирование «внутренней» традиции – «отметание» того, что не способно взаимодействовать с привнесёнными извне тенденциями. Таким образом, этнификация в культуре обязательно предполагает двусторонне направленный процесс по трансформации и внешнего, и внутреннего опыта. Именно такое понимание этнификации и определяет своеобразие китайской культуры XX в.

Отдельные этапы исторического развития феномена этнификации в китайской культуре были рассмотрены во многих трудах китайских ученых XX–нач. XXI вв. Однако пока не существует исследований, где было бы более или менее последовательно воссоздано «движение» культуры эпохи, рассмотрены различные этапы проникновения актуальных западных тенденций в сферу искусства Китая. На основании доступных нам научно-исследовательских работ мы попытались рассмотреть феномен этнификации как процессуальное явление, обобщить представленные в трудах китайских ученых и композиторов сведения и воссоздать картину зарождения, расцвета и угасания идеи этнификации в китайской культуре Новейшего времени.

Рассуждения, сопровождающие ранний этап знакомства Китая с западной культурой, находим в трудах таких китайских ученых начала XX в. как Хуан Цзе [20], Чэнь Дусю [26], Ду Яцюань [10]. Влияние данного процесса на формирование облика музыкальной жизни страны в последующие десятилетия, их значение для современной китайской культуры исследуются в работах известного китайского философа Лян Шумин [17, 18], ученого Гао Чжансян [2], а также русского автора М. Крюкова [3].

Период открытия явления этнификации, как диалога западной и восточной культур (2/3 XX в.), рассмотрен в статье непосредственного «участника» событий данного времени, композитора Хуан Цзы [21], а также активного общественного и культурного деятеля периода борьбы культур Чэнь Сюйцзин [28]. Особое значение приобрела статья ученого Чжан Цзюньли «Прошлое и настоящее китайской народной культуры» (1936) [25] – еще одного современника революционных изменений, протекавших в китайской культуре в то время. Чжан Цзюньли удалось чутко уловить тенденции эпохи и предсказать грандиозные культурные перемены в связи с реализацией принципа этнификации. По его мнению, изменения в общественном укладе любой страны непосредственно отражаются на ее культуре, которая «подстраивается» под новое общество. Процесс взаимодействия традиционной китайской и современной западноевропейской культур оценивался исследователем как необходимый шаг на пути приобщения Китая к актуальным тенденциям эпохи.

Позднее этап утверждения и повсеместного распространения этнификации анализировался учеными Ли Вэньхай, Яо Шуньян [30], русским исследователем В. Сорокиным [7]. Творческие принципы одного из важнейших идеологов этнификации в музыке XX века, педагога и композитора Сяо Юмэй рассматриваются в статьях Ли Синь [12], Цзю Цихун [23, 24], Лой Сюйянь, Ван Чжэнья.

Одной из немногих работ, где происходит осмысление сущности и значения этнификации для китайской культуры с позиций современности, является статья Юй Минши «О вопросах строительства китайской культуры» [29]. Автор делает тонкие наблюдения касательно процессов культурной модернизации в различных странах, указывает на глобальный характер этих процессов в XX веке. В статье также сделано важное наблюдение о сохранении традиционной культуры в рамках академической: «Только в академической культуре народная никогда не утратит своей жизнеспособности» [29]. Однако автор уклоняется от подробного анализа «глобализационных» процессов, происходивших в китайской культуре с конца XIX века, излагая общие размышления преимущественно о роли политики в судьбах национальных культур.

В отношении китайской музыкальной культуры понятие этнификация сходно с неофольклорными тенденциями в XX веке в европейском искусстве. В корне этих явлений лежит глубокое проникновение композитора в народнопесенную культуру не только в связи с заимствованием характерных для нее признаков, но и с преодолением ее влияния. В результате на фольклорной основе возникают собственные многообразные творческие решения, тем самым происходит, по выражению И. Земцовского, «превращение фольклорного контекста в тематический элемент композиторского текста» [1, с. 20]. В творчестве китайских композиторов одним из проявлений такого рода работы с фольклорным материалом является соединение народной музыки с достижениями европейской музыкальной культуры.

Китайские музыковеды также обращаются к анализу проявлений этнизации в камерной инструментальной музыке композиторов Китая. Так, этнизация стилистики музыки для фортепиано рассматривается в исследованиях композитора Хэ Лютин [22], ученых-музыковедов Дун Сюэмин [11], Ван Юйхэ [9], Ли Цзянь [14], Ли Сюмин [13]. Скрипичным произведениям композитора Ма Сычун посвящена работа Чжоу Линшу. Заслуга изучения гобойной музыки Китая периода этнизации принадлежит ученому Хань Вэй [19].

Обратимся к рассмотрению процесса формирования и развития самой идеи этнизации в китайской культуре. На протяжении многих десятилетий в Китае наблюдались «столкновение», взаимопроникновение традиционной китайской и современной западной музыкальных культур. В результате родилась новая культура, с одной стороны, адаптированная к современному музыкальному миру, с другой – не утратившая китайский национальный колорит. При рассмотрении логики данного процесса нами были выделены несколько его этапов, временные границы нередко оказываются размытыми ввиду неравномерности становления и принятия некоторых художественных идей.

Периодизация действия принципов этнизации в Китае выстраивается с учетом закономерных этапов: подготовки, зарождения, расцвета и постепенного спада. Рассмотрение процессуальной стороны явления позволяет определить причинно-следственные связи тех или иных этапов и отдельных проявлений этнизации, утвердить мнение о неизбежности ее распространения в Китае, ее несомненной художественной ценности как основного средства обогащения и обновления национальной культуры.

Обратимся к сер. XIX–нач. XX вв., когда происходит знакомство Китая с западной культурой и зарождается «западное» и «восточное» культурное движение.

Вплоть до сер. XIX, а в некоторых регионах – до нач. XX в., Китай являлся «закрытой» в культурном отношении страной: сохраняя национальные традиции, веками передававшиеся из поколения в поколение, страна оставалась в стороне от новейших веяний европейского культурного пространства. Главной причиной этого являлась политика самоизоляции и абсолютистская система управления, которые стали преградой для проникновения иноземных влияний.

«Заслон» стал «приподниматься» во времена так называемых «опиумных войн» (1840–1842, 1856–1860), инициированных державами Запада с конечной целью усиления своего влияния в Китае. Именно в это время, несмотря на официальный запрет властей, началось первичное «ознакомление» китайцев с западной культурой.

Наиболее острый характер противоборство национального и чужеземного в Китае приобрело в первой половине XX в. Накопившееся среди населения недовольство политикой действующего правительства вылилось в образование ряда крупных антиимпериалистических движений. В частности, первым (и наиболее важным) из них стало политическое «Движение 4 мая», возникшее в Пекине и затем распространившееся также в других городах Китая. «Взрывная волна» этого движения нанесла мощный удар по «закоренелой цивилизации» Китая [7, с. 93] и спровоцировала активизацию иных группировок. Часть их них (так называемое «западное движение») отстаивала право на доступ к неизведанной западной культуре; наиболее радикально настроенные организации декларировали отказ от китайской традиционной культуры и безоговорочное принятие западного мировоззрения. В противовес «западному движению» сформировалось «восточное». К примеру, «Движение за восточную культуру», отвергая все западное, ратовало за развитие и распространение национального как наивысшей и единственной ценности. Участники «Движения за сохранение китайской культуры» рассматривали все китайское как потенциальную основу для развития западной цивилизации.

Среди поборников восточной и западной культуры со временем выделились несомненные лидеры. Наиболее яркий представитель **восточного движения** – Лян Шумин (1893–1988), известный китайский философ и мыслитель. Известно следующее его высказывание: «Если живет национальная самобытность, то живет и государство, если же национальная самобытность забывается, то и государство приходит в упадок» [17, с. 1]. Поддержание особого, «безоговорочного» пиетета к родной культуре можно рассматривать как один из конфуцианских методов стимулирования этнической консолидации, что, в свою очередь, является важнейшей задачей древнего учения. «Движение за восточную культуру» и Лян Шумин в борьбе против вестернизации приводили опыт Первой мировой войны в качестве примера упаднической системы ценностей Запада.

Подобное преувеличение и даже абсолютизация достоинств китайской традиционной культуры, принижение достижений западной цивилизации не соответствовало направлению прогресса того времени, а также не могло остановить проникновение «передовой» западной культуры. Таким образом, концепция, предложенная участниками восточного движения, априори не являлась справедливой и самодостаточной.

Восточному движению противостояло движение, выступавшее за **«всестороннюю вестернизацию»**. Его наиболее яркие представители – Чэнь Дусю и Чэнь Сюйцзин. Целью западного движения являлся отказ от традиционной китайской культуры и копирование важных достижений Запада – его материальной культуры, духовных ценностей, общественного устройства. В своей статье «Вопросы политики современного Китая», опубликованной в журнале «Синь цин-нянь» («Новая молодежь») в 1918 г., Чэнь Дусю так выразил свое отношение к взаимодействию западного и китайского типов культуры: «Подобно огню и воде, льду и углю, их совершенно невозможно совместить» [26, с. 1]. В 1933 г. Чэнь Сюйцзин утверждал: «Китай должен полностью вступить на путь, который прошли Англия и США промышленной эпохи. “Всесторонняя вестернизация” – это единственный выход» [28, с. 112].

Идея «всесторонней вестернизации» в Китае все же не могла реализоваться через попытку грубого вторжения чужеродного типа культуры в естественный ход развития национальной, пренебрежение национальными особенностями и ценностями. Страна с уникальной пятитысячелетней историей обладала некими непреодолимыми «константами», прочными устоями в обществе, отторгавшими искусственное насаждение иноземной культуры.

Таким образом, Китай в период «Движения 4 мая» столкнулся с проблемой взаимопроникновения западной и восточной культур, и единого мнения о благотворности либо ущербности этой тенденции не существовало.

В период 1920–1930-х гг. возникает идея гармоничного соединения западной и восточной культур. В период бурного «спора» и борьбы западной и восточной культур в Китае зародилось еще одно идейное течение, которое впоследствии, обретя наибольшую популярность, стало основным направлением китайской музыки в XX в. Это концепция гармоничного соединения обеих культур, которой придерживались многие философы и представители ученого мира.

Еще в период «Движения 4 мая» Ду Яцюань, являвшийся главным редактором «Восточного журнала», выступил противником идеи «всесторонней вестернизации». Вопреки распространенному среди так называемых «радикалов» мнению об отсталости китайской культуры, Ду Яцюань считал ее, прежде всего, продуктом общества. Согласно его справедливому мнению, различия китайской и западной культур коренятся, прежде всего, в различии социально-исторических традиций. Западное общество – это «активное»

(«подвижное») общество, которое рождает активную культуру, тогда как китайское общество – «пассивное» («спокойное», устойчивое) и рождает пассивную культуру. Таким образом, две культуры обладают несхожим генезисом, вследствие чего их различие – в качестве, но не в уровне развития. Соответственно, проблема китайского общества заключается не в том, что оно не имеет своей культуры, и не в том, что оно не смогло «усвоить» традиции Запада (согласно распространенному среди «западников» мнению). Оно лишь не может разрешить те противоречия, которые возникли при столкновении двух совершенно разных культур. Однако же, каждая из них обладает как достоинствами, так и недостатками, и при «грамотном» объединении две культуры могут гармонично сочетаться друг с другом. Ду Яцюань рассчитывал на появление совершенно новой культуры, которая будет отличаться и от традиционной китайской, и от западной, но органично вберет в себя все лучшее от них, ибо «наличие гармонии приводит к возрастанию силы» [10, с. 10].

Иным путем к идее сочетания восточной и западной культур пришел Лян Цичао. Его концепция родилась из насущных для Европы философских измышлений о закате цивилизации и из идей возвращения к естественному, природному, стремления к просветленному сознанию, высказанных еще в V в. до н.э. мыслителем Лао-цзы и актуализировавшихся в XX в. Проведя глубокий анализ и размышляя над путями развития новой культуры Китая, Лян Цичао в своих «Записках о впечатлениях от путешествия по Европе» подчеркивал: «У всех людей должно быть искреннее чувство любви и уважения к собственной культуре». Достижения Запада – лишь последующая ступень, функция которой – восполнение «пробелов», они – связующее звено между старой и новой культурными «системами». Впоследствии Лян Цичао боролся за развитие и сохранение традиционной культуры Китая, лишь после этого, приветствуя введение «западных» элементов, а также использование западных научно-исследовательских методов для изучения китайской культуры.

Помимо Ду Яцюаня и Лян Цичао, в первой четверти XX в. за концепцию гармоничного соединения западной и восточной культур выступали многие другие выдающиеся ученые, глубоко понимавшие проблему контакта западной и китайской цивилизаций. Среди них – один из наиболее почитаемых политических деятелей Китая Сунь Ятсен, известный китайский публицист и общественный деятель Цюй Цюбо, ученый и философ Чжан Цзюньли (см. об этом: [25, с. 92]).

В период 1930–1990-х гг. происходит осознание идеи этнизации как важнейшей составляющей культуры Китая в Новейшее время. В результате распространения идеи гармоничного слияния западной и восточной культур в 1930-е гг. в китайском музыковедении и возникает само понятие этнизация. Апологетами зародившегося явления выступили представители молодого поколения музыкантов, хорошо осведомленных как в западной, так и в китайской музыке: Лян Цичао, Сяо Юмэй, Лю Тяньхуа и другие. Они одними из первых признали невозможность пренебрежения мировыми тенденциями и веяниями эпохи, указали на необходимость культурных взаимосвязей и взаимное переплетение западной и китайской музыкальных культур. Эта точка зрения, высказывавшаяся уже в период ожесточенных споров между движениями за «национальную самобытность» и «всестороннюю вестернизацию», вскоре стала доминирующей. Она не только получила признание и поддержку наиболее значительных музыкантов, но и была подтверждена богатой музыкальной практикой, появлением множества оригинальных произведений. Так, с 1930-х гг. появляются музыкальные произведения китайских композиторов для различных западноевропейских инструментов, «бум» этнизации приходится на 1950-е гг. (Хэ Лютин, Ма Сычун, Хуан Цзы, Сяо Юмэй и другие). С 1960-х гг. вплоть до конца столетия популярным направлением среди композиторов является также переложение традиционных китайских произведений для западных инструментов: фортепиано (Хэ Лютин, Ли Инхай), скрипки (Ма Сычун), гобоя (Ли Гуочуэ, Ван Сиаотау, Чжу Цзяньэр). Начиная с 1980-х гг., наряду с переложениями, обработками и оригинальными произведениями «в китайском духе» для западных инструментов, появляются также произведения, где используются самые новые, авангардные западноевропейские техники композиции. Также в это время широкую популярность обретает саксофон, для которого создаются как переложения китайских пьес, так и авторские сочинения. Наиболее известным из последних является «Китайская расподия» № 3 Хуан Анлуна.

Основоположителем этнизации как самостоятельного направления китайского музыкального искусства считается одаренный музыкант и педагог Сяо Юмэй (1884–1940). Он дважды бывал за границей, сперва в течение 16 лет изучая педагогику и музыку в Японии, а затем постигая искусство композиции и музыковедение в Германии. Получив степень доктора искусств, Сяо Юмэй вернулся на родину и стал преподавателем различных дисциплин в «Обществе изучения музыки при Пекинском университете». Затем на юге Китая композитор открыл Шанхайский колледж музыки и основал так называемую «группу теории создания музыки».

Исследователь неоднократно высказывал мнение об «отсталости» отечественной музыки, несоответствии ее запросам времени. Об этом в период с 1907 по 1940 гг. Сяо Юмэй писал в многочисленных научных и публицистических работах: «Исследование истории китайского симфонического оркестра до XVII в.» (1916), «Что есть музыка? Иностранцы музыкальные образовательные учреждения», «Что есть музыка? Причины отсталости музыкального образования в Китае», «Сравнительное исследование китайской музыки» (1920), «Краткий очерк истории развития китайской музыки (1 часть)» (1931), «Несомненные факты развития западной музыки за последнее тысячелетие и причины упадка отечественной музыки» (1934), «Надежды, возлагаемые на музыкальные коллективы разных уголков страны» (1937), «О движении за новую отечественную музыку», «Эволюция старой музыки» (1938), «Рассуждения относительно возрождения отечественной музыки» (1939).

Согласно представлениям Сяо Юмэя, отечественная музыка второй половины XX века по сравнению с музыкой Запада была мало развита в отношении: а) Нотного письма. Поскольку в Китае в области преподавания музыки использовался принцип передачи «из уст в уста», в стране не существовало четкой и повсеместно используемой системы нотации (изредка применялась лишь невменная нотация). Это приводило к ситуации, при которой «хотя и были великолепные музыкальные произведения, но они легко могли быть утрачены» [27, с. 166]; б) Музыкального инструментария. Китайские народные музыкальные инструменты с их создания и до настоящих дней не претерпели практически никаких изменений, в результате чего они совершенно не приспособлены к исполнению западной музыки с ее полутонами и аккордами. «Музыкальные инструменты налагают определенные ограничения на произведения <...> в таких условиях трудно надеяться на комплексное развитие музыки» [27, с. 169]; в) Гармонической системы. Сяо Юмэй отмечал, что «принципиальный недостаток китайской музыки – это отсутствие в ней аккордов и модуляции» [27, с. 378]; г) Системы образования. По словам Сяо Юмэя, правительство не уделяло должного внимания системе музыкального образования, не прилагало усилий для воспитания талантливых кадров, что и явилось основной причиной отсталости музыкального образования в Китае.

Наряду с указанием на недостатки китайской традиционной музыки начала XX века и необходимость скорейших реформ, Сяо Юмэй подчеркнул, с другой стороны, богатство отечественной музыки, необходимость ее сохранения. Сравнивая пути культурного развития музыки разных европейских государств, он восторгался русским композитором М. Глинкой и «Могучей кучкой», которые смогли объединить принципы русской и европейской музыки, показать, что формы профессионального европейского искусства могут органично взаимодействовать с любым национальным искусством. Именно такая творческая установка (которой впоследствии руководствовались многие другие композиторы – создатели национальных школ З. Палиашвили, У. Гаджибеков, А. Спендиаров и др.) увлекла Сяо Юмэя, который упорно отстаивал необходимость создания «движения за национальную музыку» [15, с. 10].

Свои теоретические рассуждения Сяо Юмэй подтверждал смелым новаторством в области композиции, создавая музыкальные произведения на основе объединения китайского фольклора и западной техники. Принципы западноевропейского формообразования, особенности гомофонно-гармонического и полифонического типов фактуры, функциональная гармония, инструментарий в сочинениях автора дополняются специфическими элементами ладов, интонационности, ритма, порой – форм традиционной китайской музыки. Сяо Юмэй был назван «пионером этнизации инструментальной музыки» [8, с. 292–293].

Вместе с Сяо Юмэем «пионером» китайской музыки XX в. по праву считается его коллега Хуан Цзы (1904–1938). Педагог, теоретик и композитор, он являлся первым китайским музыкантом, получившим профессиональное образование (обучался на музыкальном факультете Йельского университета).

В 1930-е гг. в условиях долгого и упорного противостояния двух лагерей «за всестороннюю вестернизацию» и «за сохранение традиций» Хуан Цзы написал статью «Каким образом можно создавать народную музыку в Китае» [21]. В работе говорится о необходимости использовать элементы западной музыки в процессе развития отечественной, внедряя западные методы и подходы самого изучения музыки. В данной статье Хуан Цзы впервые выдвигает тезис об «этнонизации» китайской музыки, выросшей на основе идеи о «гармоничном соединении китайской и западной культур».

Внедрению принципов этнизации в сферу профессионального музыкального творчества в Китае способствовала работа Хуан Цзы в качестве педагога в Шанхайском государственном музыкальном профессиональном училище (ныне – Шанхайская академия музыки). Преподавая теорию музыки и композицию, Хуан Цзы внес неоценимый вклад в развитие китайского музыкального искусства. Взгляды Хуан Цзы, определили облик всей китайской профессиональной музыки последующих шести десятилетий, с тотальным господством идей о «китаизации» западной техники и модернизации китайской традиционной музыки. Вплоть до 1990-х гг. композиторы Китая в своем творчестве активно развивали идеи этнизации, высказанные Хуан Цзы и Сяо Юмэй.

В начале XXI в. происходит ослабление восприятия значения термина «этнонизация» и нивелирование воплощения этого принципа в творчестве китайских композиторов, в Китае наблюдается увлечение композиторов современными западноевропейскими техниками музыкальной композиции. Вследствие этого принципы этнизации в произведениях отходят на второй план. Тем не менее, композиторы нового поколения в большинстве своем испытали значительное влияние этнизации в период формирования творческого стиля. В произведениях Лиан Лея, Тянь Лейлей, Тань Дуя, Тань Сяолина, Ду Минсиня и других известных композиторов для различных европейских инструментов нередко используются отдельные элементы ладов китайской народной музыки, вводятся фольклорные цитаты и аллюзии, используются некоторые китайские инструменты.

Основное достижение данного периода в китайском музыковедении связано с возможностью ученых охватить полный путь развития этнизации от истоков до признания и последующего преодоления, «растворения» в более современных принципах музыкальной композиции. В начале нашего столетия создается большое количество исследований – статей, монографий, учебников, диссертаций, посвященных различным периодам истории этнизации в Китае – важнейшего культурного направления страны Новейшего времени.

Как утверждает И. Земцовский, в XX–нач. XXI вв. существует необходимость преодоления «крайних взглядов на значение фольклора для композиторского творчества: переоценку и недооценку фольклора. Согласно первому взгляду, прогресс современной музыки видится только через обращение к фольклору, согласно второму, его полагают совершенно ненужным сегодня» [1, с. 212]. Вслушивание в народные интонации, работа с ними, претворение их в творчестве, не выходящем за пределы общеевропейской музыкально-языковой системы, способствует появлению оригинальных творческих идей, которые очень важны для прогресса музыкального искусства. Процесс этнизации китайского музыкального искусства – одно из звеньев этого процесса. Потому этнизация западной инструментальной музыки – это плодотворный путь развития китайской музыки, обязательная дорога, по которой нужно пройти, чтобы «влиться» в мировое музыкальное сообщество.

Таким образом, рассмотрение периодизации применения принципов этнизации и выявление его сущности относительно музыкальной культуры Китая позволяет этот процесс анализировать с учетом закономерных этапов: подготовки, зарождения, расцвета и постепенного спада. Рассмотрение процессуальной стороны явления этнизации позволяет определить причинно-следственные связи тех или иных этапов и отдельных проявлений этнизации, утвердить мнение о неизбежности распространения этнизации в Китае, ее несомненной художественной ценности как основного средства обогащения и обновления национальной культуры.

Список литературы:

1. Земцовский, И. Фольклор и композитор: теоретические этюды / И. Земцовский. – Л. : Сов. композитор, 1977. – 176 с.
2. Китайская энциклопедия культуры: в 4 т. / ред. Гао Чжаньсян [и др.]. – Чанчунь : Чанчуньское изд-во, 1994. – Т. 4 : Философия и религия / Гао Чжаньсян. – 1994. – 806 с.
3. Крюков, М. Этническая история китайцев в XIX–нач. XX в. / М. Крюков [и др.] ; ред. Л. Губарева. – М. : Наука ; Вост. лит., 1993. – 413 с.
4. Мартынова, М. Балканский кризис: народы и политика / М. Мартынова. – М. : Старый сад, 1998. – 466 с.
5. Орлова, И. Этнизация исторического знания в постсоветских государствах / И. Орлова // Октябрь. – 2009. – №1 0. – С. 126–135.
6. Сергеева, В. Этнизация педагогики как тенденция патриотического воспитания / В. Сергеева // Вестник КАСУ. – 2009. – №1. – С. 132–136.
7. Сорокин, В. Китайская культура 20–40-х годов и современность / В. Сорокин. – М. : Наука, 1993. – 260 с.
8. 王振亚. 萧友梅音乐分析. 萧友梅文集. 上海音乐出版社, 1993, 527. = Ван, Чжэнья. Анализ музыкальных произведений Сяо Юмэя / Чжэнья Ван // Юбилейный сборник работ Сяо Юмэя / Ред. Дай Пенхай, Хуан Сюйдун. – Шанхай: Шанхайское музык. изд-во, 1993. – 527 с.

9. 汪毓和. 贺绿汀同志创作生活五十年. 音乐研究, 1983, (3), 4. = Ван, Юйхэ. 50 лет творческой жизни Хэ Лютина / Юйхэ Ван // Музыкальные исследования. – 1983. – №3. – С. 4.
10. 杜亚泉. 静的文明与动的文明. 东方杂志, 1916, (13), 10. = Ду, Яцюань. Пассивная и активная культуры / Яцюань Ду // Восточный журнал. – 1916. – №13. – С. 10.
11. 董学民. 贺绿汀及其钢琴作品《牧童短笛》《摇篮曲》. 沈阳音乐学院学报, 2008, (1), 172–174. = Дун, Сюэмин. Хэ Лютин и новое звучание песенной поэзии в его произведениях «Флейта пастушка» и «Колыбельная песня» / Сюэмин Дун // Вестник Шэньянской академии музыки. – 2008. – №1. – С. 172–174.
12. 李新悟. 萧友梅音乐理念思想分析. 音乐研究, 2007, (2), 6–9. = Ли, Синью. Анализ идеологии отечественной музыки Сяо Юмэя / Синью Ли // Музыкальные исследования. – 2007. – №2. – С. 6–9.
13. 李秀敏. 对黎英海春天舞曲的分析. 沈阳音乐学院学报, 2003, (2), 10–14. = Ли, Сюмин. Анализ музыки произведения Ли Инхая «Весенний танец» / Сюмин Ли, Ху Тяньхун // Вестник Шэньянской академии музыки. – 2003. – №2. – С. 10–14.
14. 李健. 贺绿汀的民族化音乐实践与音乐思想研究. 山东大学出版社, 2008, 42. = Ли, Цзянь. Практика этнизации музыки Хэ Лютина и исследование музыкального мышления: дис. ... магистра иск. / Цзянь Ли; Шаньдунский университет. – Шаньдун, 2008. – 42 с.
15. 楼徐燕. 论萧友梅的国乐观. 武汉音乐学院学报, 2004, (2), 10–13. = Лой, Сюйянь. О музыкальных представлениях Сяо Юмэя / Сюйянь Лой // Вестник Уханьской консерватории. – 2004. – №2. – С. 10–13.
16. 刘畅. 论钢琴改编曲《夕阳箫鼓》的民族化元素及其演奏. 东北师范大学出版社, 2009, 31. = Лю, Чан. О национальных элементах в переложном для фортепиано произведении «Си Ян Сяо Гу» («Игра на флейте и барабанах на закате») и его исполнении: дис. ... магистра иск. / Чан Лю; Дунбэйский педагогический университет. – Чанчунь, 2009. – 31 с.
17. 梁漱溟. 梁漱溟全集(共八卷). 山东人民出版社, 1989, (1), 611. = Лян, Шумин. Собрание сочинений: в 8 т. / Шумин Лян. – Шаньдун: Шаньдунское народное изд-во, 1989. – Т.1. – 1989. – 611 с.
18. 梁漱溟. 东方文化及其哲学. 中国现代思想史及其简编. 浙江人民出版社, 1982, 745. = Лян, Шумин. «Восточная культура и ее философия» из работы «Сокращенного издания Современной научной мысли Китая» под ред. Са Шансы. Т.2 / Шумин Лян. – Хансжоу: Чжэцзянское народное изд-во, 1982. – 745 с.
19. 韩丹. 论萨克斯与美声的相通性. 音乐世界, 2008, (9), 32–33. = Хань, Дань. Поющий саксофон: о сходстве саксофона и бельканто / Дань Хань // Мир музыки. – 2008. – №9. – С. 32–33.
20. 黄节. 序言. 国粹学报, 1905, (1), 1. = Хуан Цзе. Предисловие / Цзе, Хуан // Вестник «Национальная самобытность». – 1905. – №1. – С. 1.
21. 黄自. 如何才能创作出具有民族风格的作品. 上海日报, 1931, (9), 21–25. = Хуан, Цзы. Каким образом можно создавать народную музыку в Китае / Цзы Хуан // Шанхайская ежедневная газета. – 1931. – №9 (21 октября). – С. 21–25.
22. 贺绿汀. 贺绿汀创作全集. 上海音乐出版社, 1999, (2), 380. = Хэ, Лютин. Полное собрание сочинений: в 6 ч. / Лютин Хэ. – Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 1999. – Ч. 2. – 380 с.
23. 居其宏. 我国新音乐发展战略的设计师和先行者—萧友梅音乐思想与创作教育实践的跨世纪回望. 音乐探索, 2012, (1), 7–21. = Цю, Цихун. Музыкальные представления Сяо Юмэя и передовая практика преподавания и композиции / Цихун Цю // Музыкальные исследования. – 2012. – №1. – С. 7–21.
24. 居其宏. 辛亥革命与萧友梅的音乐生涯. 武汉音乐学院学报, 2011, (4), 63–72. = Цю Цихун. Синхайская революция и музыкальная карьера Сяо Юмэя / Цихун, Цю // Вестник Уханьской консерватории. – 2011. – №4. – С. 63–72.
25. 张秀丽. 中国文化的未来. 山东人民出版社, 1998, 219. = Чжан, Цзюньли. Завтра китайской культуры / Цзюньли Чжан. – Цзинань: Шаньдунское народное изд-во, 1998. – 219 с.
26. 陈独秀. 中国现代政策问题. 新青年, 1918, (5), 1. = Чэнь, Дусю. Вопросы современной политики Китая / Дусю Чэнь // Новая молодежь. – 1918. – №5. – С. 1.
27. 陈玲群. 萧友梅音乐文集. 上海音乐出版社, 1990, 586. = Чэнь, Ляньцюнь. Музыкальный сборник Сяо Юмэя / Ляньцюнь Чэнь, Ци Цзиньги, Дай Пэнхай. – Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 1990. – 586 с.
28. 陈旭静. 中国文化的出路. 上海商业出版社, 1934, 156. = Чэнь, Сюйцзин. Выход для китайской культуры / Сюйцзин Чэнь. – Шанхай: Шанхайская коммерческая пресса, 1934. – 156 с.
29. 余英时. 文史传统与文化重建. 北京: 三联书店, 2004. = Юй, Минши. О вопросах строительства китайской культуры / Минши Юй // Исторические и литературные традиции и строительство новой культуры. – Пекин: Саньянь, 2004. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://culture.people.com.cn/GB/209261/209909/209911/210237/13509538.html>. – Дата доступа: 02.03.2014.
30. 姚顺良. 五四运动以后两次中西文化论争的当代启示. 南京社会科学, 2009, (6), 1–6. = Яо, Шуньян. Уроки борьбы западной и восточной культур после движения 4 мая / Шуньян Яо // Нанцинские общественные науки. – 2009. – №6. – С. 1–6.
31. Woodworth, Bradley D. Patterns of Civil Society in the Modernizing Multiethnic City: a German Town in the Russian Empire Becomes Estonian / Bradley D. Woodworth // Ab Imperio. – 2006. – №2. – P. 135–162.

Ян Мэньчэнь

**РЕПРЕЗЕНТАТИВНЫЕ
ФОРМЫ ДАОССКОГО
ВНЕКУЛЬТОВОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА**

Автор статьи утверждает, что даосское внекультовое искусство имеет религиозный и социальный аспекты, а также является элементом даосского миссионерства. Даосская музыка изначально являлась видом религиозной музыки Китая, а с конца XX в., как внекультовое искусство, широко представлена на национальных и международных фестивалях, где не только исполняются тематические программы, раскрывающие даосские доктрины, но также представляются региональные традиции музыкального исполнительства и произведения современных композиторов.