Тянь Лэй,
аспирант кафедры культурологии,
Институт социально-гуманитарного образования,
Московский педагогический
государственный университет;
г. Москва, Россия,
wow651153533@126.com

Становление скрипичного искусства в Китае

Аннотация: цель данного исследования – раскрытие особенности становления и развития скрипичного искусства, национального скрипичного репертуара, через тонкости взаимосвязи философии и музыки. Автор выделяет основные этапы в развитии скрипичного образования в Китае; характеризует деятельность выдающихся представителей скрипичного искусства в Китае на примере творчества Сянь Синьхай и Ма Сыцуня, анализирует формирование национального скрипичного репертуара.

Ключевые слова: китайская музыкальная культура; скрипичная музыка в Китае; китайские композиторы; Сянь Синхай; Ма Сыцунь.

Tian Lei,
Ph.D. Student of the Department of Culturology,
Institute of Social and Humanitarian education,
Moscow Pedagogical State University;
Moscow, Russia,
wow651153533@126.com

The formation of violin art in China

Abstract: the purpose of this study is to reveal the peculiarities of the formation and development of the violin art, the national violin repertoire, through the subtleties of the relationship between philosophy and music. The author identifies the main stages in the development of violin education in China; characterizes the activities of outstanding representatives of the violin art in China on the example of the works of Xiǎn Xīnghǎi and Mǎ Sīcōng, analyzes the formation of the national violin repertoire.

Keywords: Chinese musical culture; violin music in China; Chinese composers; Xiǎn Xīnghǎi; Mǎ Sīcōng.

Современное китайское скрипичное искусство – яркое явление музыкальной культуры. Скрипка – один из тех инструментов, которые устремляют внутренний взор человека на те высоты, которые видны только внутреннему взору из его собственных глубин. Своими звуками она связывает человека и небо. Она умеет не только звучать, плакать, петь кристально чистым ангельским голосом. Звуки скрипки буквально светятся, они пронзительны и искренни. Заметна малейшая фальшь при игре на скрипке. Поэтому скрипка – инструмент абсолютной гармонии с душой человека, с его мудростью, с неустанным поиском истины. Никколо Паганини недаром сказал о скрипке, что через нее сам Творец говорит с человеком.

Актуальность темы исследования: Китайская скрипка формирует не только национальный скрипичный репертуар, который, в свою очередь, уходит своими историческими корнями в античность, в мудрость китайских философских истин. Популярность китайского скрипичного искусства на международной сцене, ее вклад в мировое культурное наследие, актуализирует всестороннее культурологическое осмысление истоков ее становления и развития. Еще один аспект, актуализирующий тему исследования в рамках развития современных российско-китайских культурных и образовательных связей, – серьезное влияние российской музыкальной культуры (в том числе через русских эмигрантов – исполнителей, аккомпаниаторов, преподавателей музыки) на становление национальной китайской скрипичной школы.

Объектом исследования выступает философское осмысление музыкальной культуры в Китае, *предметом исследования* – процесс развития скрипичной музыки в Китае в контексте исторических событий и смены культурных парадигм.

Цель данного исследования – раскрытие особенности становления и развития скрипичного искусства, национального скрипичного репертуара, через тонкости взаимосвязи философии и музыки.

Для достижения этой цели были поставлены и решены следующие *задачи*: выделить основные этапы в развитии скрипичного образования в Китае; охарактеризовать деятельность выдающихся представителей скрипичного искусства в Китае на примере творчества Сянь Синьхуа и Ма Сычуна, проанализировать формирование национального скрипичного репертуара.

Степень изученности темы невелика, что говорит в пользу научной новизны исследования.

В начале XX века в Китае начался **процесс становления скрипичного образования**. Выделим важные события, сопровождавшие это явление, и обозначим его основные этапы с начала века до образования Китайской Народной Республики в 1949 г.

В сентябре 1914 г. в педагогической провинции Сычуань открылись музыкальные курсы, где Е Бо стал профессором музыки. В этом курсе были открыты следующие направления: пение, игра на музыкальном инструменте, теория музыки, гармония, музыкальная история Китая, Европы и др. Таким образом была заложена система профессионального образования скрипачей в Китае.

Музыканты, играющие в зарубежных оркестрах Китая, внесли немаловажный вклад в становление китайского скрипичного искусства. Скрипачи Чжао Нянькой и Му Цзин, работавшие в Тяньцзиньском оркестре под руководством английского скрипача Роберта Харта, активно занимались скрипичной педагогикой, давая частные уроки. Известно, что Чжао выступал перед последним китайским императором Пу И и учил его игре на скрипке в течение двух месяцев.

Движение 4 мая, возникшее в 1919 г. в Китае, было направлено на изменение китайской культуры, искусства и науки. В это же время создается множество различных ассоциаций, институтов, озадаченных реформированием искусства внутри Китая: задачами объединений являются получить новые знания, овладеть традициями европейской культуры, создать фундамент для формирования системы музыкального образования.

«Ассоциация по изучению музыки» – так называлась организация, созданная в 1922 г. в Пекинском университете. В нее вошли учителя скрипки Цюань Шу Мэн, Чжао Нянькуй, Гань Вэньлянь, Тан Шучжэнь – известный музыкант-скрипач. Возникло множество центров обучения игре на скрипке. В Государственном институте культуры в Пекине открылись музыкальные отделения.

12 июля 1926 г. в прошёл студенческий концерт в Шанхае, посвященный 100-летию со дня смерти Бетховена. Это был первый концерт, который организовали и на котором выступали исключительно студенты. Из десяти музыкальных номеров четыре были скрипичными.

Шанхай сыграл значительную роль в обучении скрипачей (более подробно эта тема будет рассмотрена в следующей главе данного реферата). В Шанхайской школе специального образования было открыто два

художественных факультета разного уровня: на первом факультете учились будущие учителя средней школы; на втором – учителя начальных классов. Еще одним центром музыкального образования была Шанхайская профессиональная школа искусств, в которой также обучали игре на скрипке. Тан Шу Чжэнь стал ее лучшим учителем игры на скрипке.

Основанная в 1927 г. Шанхайская государственная консерватория является первым специализированным музыкальным учреждением в Китае [1]. Устав консерватории определяет основную цель ее деятельности, которая выражается в импорте мировой музыки и организации национальной музыки. Модель обучения принята в системе европейских учебных заведений, прежде всего в Германии и России. Среди первых четырех факультетов Шанхайской консерватории – факультет скрипки, фортепиано, вокала и композиции.

Сяо Юмэй, крупный китайский скрипач, педагог и композитор, был у истоков музыкального образования Китайской консерватории, которая в 1929 г. стала ректором Шанхайской консерватории. Итальянец Арриго Фоа – первый скрипач Шанхайского оркестра – стал первым деканом факультета скрипки. Чен Чэнбе – первый китайский учитель скрипки в Шанхайской консерватории.

Произведения скрипачей в то время не отличался высоким уровнем сложности. Актуальными произведениями для обучения игры на скрипке были произведения самых различных эпох: от первой скрипичной музыки XVI–XVII вв., до романтических произведений XIX века. Этюды, пьесы, сонаты и другие жанры вошли в студенческие программы для обучения всех тонкостей скрипичному искусству.

26 марта 1935 г. состоялся государственный экзамен, на котором Дай Цулун, позже известный китайский музыкант, будучи выпускником, исполнил Концерт ре минор А. Вьетанта, «Концертный полонез» Ф. Крейслера и Г. Венявского. Сонату соль минор Э. Грига, Молитву Дж. Мартини Ф. Крейслеру [2]. Шанхайскую консерваторию окончили многие выдающиеся музыканты: Тан Шучжэнь, Дай Цуйлунь, Чэнь Юйсинь, Сюй Симиан, Ван Рэнью, Доу Лисюнь, Сиань Синхай и др.

В начале XX в. на философию китайской скрипичной музыки большое влияние оказала деятельность иммигрантов, поселившихся на северо-востоке Китая из Японии и России. Они украсили европейский стиль музыкальной культуры Китая. Вследствие этого Северо-восточный регион Китая стал одним из первых, который охватил разнообразное наследие европейского музыкального творчества.

В 1920–1930 гг. г. Харбин на северо-востоке Китая стал крупнейшим центром русской эмиграции. В это время в Харбине было создано четыре музыкальных учреждения, в том числе в 1921 г. была открыта Первая Харбинская музыкальная школа. В этом учреждении игру на скрипке преподавали русские музыканты В. Волчек, Ф.К. Вагнер, В.Н. Каплун-Владимирский, Е.А. Зингер, А.М. Шаевский, С.И. Хорошевский. Камерному ансамблю преподавал скрипач В.Д. Трахтенберг.

В 1925 г. в Харбине было основано Высшее музыкальное училище им. Глазунова. Его директором стал скрипач и композитор, выпускник Петербургской консерватории и Берлинской академии художеств В. Гольдштейн.

Множество знаменитых скрипачей (К.В. Гемпель, Г.О. Колычев, С.В. Петров, Д. Рождественский, В.И. Смирнов, Ван Сян), вплоть до 1937 г. обучались в третьей музыкальной школе Харбина, выросшей из музыкальных курсов, открытых в 1927 г.

А.М. Шаевский преподавал класс скрипки в четвертом специальном музыкальном учебном заведении города – Харбинской музыкальной школе.

Важнейшую роль в становлении скрипичного образования в Китае сыграл Владимир Давыдович Трахтенберг, выпускник Санкт-Петербургской консерватории, ученик Л. Ауэра, которого до сих пор называют создателем национальной скрипичной школы. Цзо Чжэнгуань отмечает, что методы обучения В.Д. Трахтенберга основывались на традициях русской скрипичной школы. Особое внимание он уделил положению рук: необходимо расположить левую руку так, чтобы она держала скрипку высоко, лицо исполнителя должно быть обращено к шее, правый локоть высоко поднят, смычок имел глубокий хват, давление на струну идет с плеча. Это расположение рук и тела скрипача актуально и сегодня [9].

Еще одним центром русской эмиграции стал Шанхай. В 1929 г., после конфликта между Советским Союзом и Китаем в Маньчжурии, большая часть русских беженцев переместились из Харбина в Шанхай. В 1936 г. в Шанхае была основана Первая русская музыкальная школа. Учителями скрипки в ней были чешский музыкант И.Р. Подушка и уроженец России Д.Р. Фрумсон. В школе также было отделение высшего образования.

В 1920-е гг. в Китае появились первые ноты для скрипки – это стало ключевым моментом в развитии китайского скрипичного искусства.

В них, по большей мере, были несложные технические композиции, в основном – обработка европейской музыки.

В 1927 г. под редакцией Сяо Юмэй была издана так называемая «Школа скрипки» – собрание музыкальных произведений бельгийского скрипача Берио и французского композитора Мазаса, составленное китайскими музыкантами. Издание включало не только ноты, но и эскизы к разным видам скрипичной техники.

Книжный магазин «Кайминь» в 1931–1932 гг. под редакцией Фэн Цзыкая выпустил издания «Игра на скрипке» и «Избранные сочинения для скрипки», а также многие другие серии музыкальной литературы.

Ке Чжэнхэ, который учился игре на скрипке в Японии, а затем основал Пекинское филармоническое общество и журнал «Новая музыкальная волна», также внес большой вклад в публикацию скрипичной литературы. Он отредактировал и опубликовал множество музыкальных сборников, в том числе восемь сборников скрипичной литературы.

Также начинает появляться литература музыкально-педагогического профиля. Так, в книге «Вводный курс к музыке» под редакцией Фэн Цзыкая есть глава «Вводный курс для скрипки». С момента первой публикации до 1949 г. книга переиздавалась 28 раз.

События Второй мировой войны и Гражданской войны в Китае (1937–1949) открыли новую страницу в китайском скрипичном образовании. Из-за тяжелых условий его путь в эти годы был непростым. Однако в это время появился ряд новых музыкальных школ. Это музыкальный факультет Художественного института Лу Синь в городе Яньань и музыкальный колледж в городе Юнань провинции Фуцзянь. В центральной части Китая, в городе Чунцин, была открыта консерватория в Цинмугуане, а затем ее филиал в Сунлингане и т. д. Из-за преследований нацистов во время Второй мировой войны многие евреи покидают Европу и находят убежище в Китае. В результате скрипачи еврейского происхождения работали по всей стране.

Альфред Виттенберг, ученик Йозефа Иоахима, приехав в Шанхай в феврале 1939 г., начал давать частные уроки, а затем стал преподавателем в Государственной музыкальной школе. Многие известные китайские скрипачи, такие как Тан Сучжэнь, Чан Цзун Хуэй, Мао Чуань, Ситу Хуачэн, Ма Сехонг, Чжан Гуолин когда-то учились у А. Виттенберга.

Таким образом, в первой половине XX в. в Китае были заложены основы скрипичного образования: были созданы музыкальные учебные инструменты, появились ноты и учебная литература для скрипачей.

От образования КНР до начала Культурной революции (1949–1966). Новой вехой в развитии скрипичного образования стало создание в 1949 г. нового китайского государства, политика которого будет направлена на целенаправленную интеграцию с европейской музыкальной культурой.

От образования Китайской Народной Республики до начала Культурной революции (1949–1966) отмечалось быстрое развитие консерваторского образования и особая роль Пекинской (Центральной) и Шанхайской консерваторий. Большое внимание уделяется развитию международных музыкальных контактов, в настоящее время ориентированных в первую очередь на СССР: крупнейшие педагоги Л. Коган, Р. Соболевский, Ю.И. Янкелевич, Д.Ф. Ойстрах. Они не только преподают уроки игры на скрипке в консерваториях, но и дают концерты и мастер-классы в разных городах Китая. Переводы А. и И.М. Ямпольских заложили основы изучения скрипичной педагогики и исполнительского мастерства.

Культурная революция (1966–1976). Культурная революция в Китае – это политическая кампания, начатая лидером Коммунистической партии Мао Цзэдуном в 1966 г. с целью создания «нового человека». Этот «новый человек» должен был стать «бескорыстным социальным существом в обществе, свободном от господства, которое время от времени проявляется в различных утопиях», – говорит китайский ученый Оскар Веггел. Для достижения этой цели Мао призвал уничтожить «четыре остатка»: старые идеи; старую культуру; старые обычаи; старые привычки [3]. Их место должны были занять идеи Мао Цзэдуна. Мы можем отнести эти действия Мао к спирали развития общества и попыткам создания новой культуры, но без работы в области образования и науки эта трансформация была неполной.

Принято считать, что Культурная революция была противодействием процессу глобализации. Это десятилетие ксенофобского хаоса и финансового коллапса было верно проанализировано Дэн Сяопином, который мудро расценил действительность и реинтегрировал Китай в крупную экономику, но под инструкциями и покровительством западной концепции глобализации. Новый вселенский порядок, который должен восторжествовать впоследствии, базировался на китайской культуре с конфуцианством в ее основе (октябрьский пленум 2011 г.).

Культурная революция (1966–1976) показала трагическую роль цельного десятилетия в ситуации китайского скрипичного искусства. В это время было запрещено все, что связано с европейской музыкальной

традицией. Консерватории перестают обучать скрипачей, многих учителей увольняют, лишают свободы или даже жизни. В оркестре идеологически выдержанных «образцовых выступлений» все же не произошло полное исчезновение звука: к концу этого десятилетия в список разрешенных произведений вошли и скрипичные переложения патриотических песен [4].

От окончания Культурной революции (с 1977 г.) до настоящего времени. В 1977–1978 гг. Консерватории снова начинают принимать скрипачей, а конкурсы среди абитуриентов достигают более 100 человек на место. Повышаются по службе много талантливых преподавателей. В Пекинской консерватории это Хан Ли, Чжао Вэйцзянь, Ван Чжилонг, Линь Яоцзи, в Шанхайской консерватории – Чжэн Шишэн, Юань Пэйвэнь, Ю Линь, Шэн Чжунго и другие. С концертами в Китай приезжают более сотни иностранных скрипачей, проходят мастер-классы с участием И. Менухина, И. Стерна, Д. Делая. Активно создается литература по скрипичному искусству.

В 1987 г. в Шэньчжэне был проведен «Конкурс китайских скрипачей» для поддержки выступления и расширения национального скрипичного репертуара. В 1980-е гг. китайские скрипачи вышли на мировую арену. С 1980 по 1996 г. 73 китайских скрипача заняли призовые места на международных конкурсах. 18–29 сентября 1986 г. в Пекине прошел Первый международный молодежный конкурс скрипачей. Новый период в развитии китайской культуры ознаменовался быстрым развитием скрипичной композиции.

Выдающиеся представители скрипичного искусства в Китае. Сянь Синхай (13 июня 1905 г. – 30 октября 1945 г.) был китайским композитором, на которого повлияла западная классическая музыка и который оказал влияние на несколько поколений китайских музыкантов. Сянь Синхай писал музыку основных музыкальных форм (две симфонии, скрипичный концерт, четыре масштабных хоровых произведения, около 300 песен и опер). Его самое известное произведение – кантата «Желтая река», на основе которой был написан Концерт для фортепиано с оркестром [5]. Сянь Синхай родился 13 июня 1905 г. в Макао. Его родители были уроженцами уезда Панью провинции Гуандун. В раннем детстве он и его мать часто переезжали, его отец умер до рождения сына. Когда Сянь Синхаю было 6 лет, он с матерью переехал в Сингапур, где пошел в начальную школу Янчжэн и сделал свои первые шаги в мире музыки.

Музыкальный талант будущего композитора заметил его педагог, и мальчика зачислили в школьный военный оркестр. Позже директор Линь Яосян отправил Синьхуа и 19 других студентов в город Гуанчжоу, чтобы продолжить там свое образование. В 1918 г. Сянь Синхай начал изучать кларнет в Школе Молодежной христианской ассоциации при Линнаньском университете в Гуанчжоу [6].

В 1926 г. он поступил в Национальный институт музыки при Пекинском университете, чтобы изучать музыку, а в 1928 г. – в Шанхайский институт музыки, чтобы изучать игру на скрипке и фортепиано. В том же году он опубликовал свой знаменитый очерк «Универсальная музыка». В 1929 г. Сянь Синхай отправился в Париж, где познакомился со скрипачом Ма Сыцунем и многими известными парижскими художниками.

В 1934 г. он стал первым китайским студентом, поступившим в Парижскую консерваторию. Там он изучал композицию у Пола Дюка.

Сянь Синхай вернулся в Китай в 1935 году, в разгар японской оккупации северо-восточной части страны. Используя свою музыку как оружие в знак протеста против оккупации, он принимал участие в патриотической деятельности. Во время китайско-японской войны (1937–1945) композитор писал вокальные произведения и работал в киностудиях, а затем переехал в Яньань (тогда главный оплот Коммунистической партии Китая), где стал деканом Музыкального факультета Китайской Народной Республики. В 1938 г. он работал в Художественном институте Лу Синь.

В 1940 г. Сянь Синхай отправился в Советский Союз, чтобы написать музыку к документальному фильму «Яньань и 8-я армия». Перед отъездом Мао Цзэдун пригласил его к себе домой на обед.

В 1941 г. Сянь Синхай попытался вернуться на родину через Синьцзян, но местный военачальник Шэн Шицай, известный своими антикоммунистическими убеждениями, преградил путь, и композитор остался в эвакуации в Алматы. Переутомление и недоедание сказались на его здоровье, и Сянь Синхай заболел туберкулезом. После войны композитор вернулся в Москву на лечение, но полностью поправиться не смог. Он умер в возрасте 40 лет от болезни легких 30 октября 1945 г. в одной из московских больниц. Похоронен на подмосковном кладбище.

Музыкальная карьера. В Париже Сянь Синхай написал «Ветер», «Песню странника», «Сонату для скрипки ре минор» и иные произведения. Возвратившись в Китай, Сянь Синхай написал свое легендарное произведение – кантату «Желтая река». За время присутствия в СССР сочинил патриотические симфонии «Освобождение нации» и «Священная

война», «Красный за рекой» и «Китайская рапсодия» для духовых и струнных инструментов. Он также считается создателем песен: «Партизанская песня»; «Идите в тыл врага»; «В Тайханшань»; «Был февраль»; «Желтая любовь»; «Песня государственного спасения»; «Боевой гимн»; «Защитим мост Марко Поло»; «Женский день»; «Долой Ван Цзинвэя». Сянь Синхай написал больше 300 произведений, опубликовал 35 произведений. За его вклад в китайскую музыку ему было присвоено звание народного композитора.

Во время Культурной революции (1966–1976), когда все западное и доля китайского искусства запрещается, пианист Инь Чэнцзун исполнил кантату «Желтая река» в фортепианном выступлении под заглавием «Желтая река». Выступление для фортепиано с оркестром» (1969).

В 1970-х гг. в Китае проводились дебаты о том, необходимы ли Китаю политически неправильные гимны, такие как «Алый Восток». Было принято решение, что это произведение само по себе считается культурным достоянием государства, свойственным тому времени, когда этот гимн создавался. Мелодии гимна напоминали слушателям о том времени.

С 1970-х гг. концерт Сянь Синхая «Желтая река» давал на Западе музыкант Инь Чэнцзун, а в 1988 г. итальянский пианист Риккардо Кармелла стал первым западным пианистом, выступившим в Китае с Симфоническим оркестром Пекинского радио.

В честь Сянь Синхая названы консерватория и концертный зал в Гуанчжоу, а также улица в Алматы. В 2005 г. в Макао установили трехметровую статую композитора в честь 100-летия со дня его рождения.

Ма Сыцун (7 мая 1912 г. — 20 мая 1987 г.) — китайский скрипач и композитор. В 1925–1931 гг. он учился в Консерватории Нанси и Парижской консерватории; Пол Обердерфер был среди его учителей, и Янко Биненбаум также оказал заметное влияние на Ма. В 1929 г. Ма Сыцун стал профессором Института изящных искусств Центрального университета в Нанкине. В 1938 г. он основал Южно-Китайскую консерваторию музыки в Гонконге. После 1949 г. он руководил оркестрами и консерваториями в ряде крупных городов Китая: Шанхае, Тайбэе, Тяньцзине, Нанкине, Пекине. Музыкант возглавил Центральную Пекинскую консерваторию, стал вице-президентом Ассоциации китайских музыкантов и редактором журнала «Музыкальное творчество». В 1949 г. он был избран членом правления Всекитайской ассоциации литературы и искусства. В 1953 г. он стал заместителем председателя Союза китайских артистов. Выступал как скрипач в Китае и за рубежом. В 1960-е гг., во время

Культурной революции, подвергся преследованиям. Его музыку прекратили исполнять, его отстранили от всех постов, он с женой был вынужден бежать в Гонконг, а оттуда – эмигрировать в США [7, с. 785]. Наиболее известные произведения: «Мадригал» (1944); симфоническая поэма «Желтый аист»; симфоническая сюита «Песнь лесов и гор»; концерт для скрипки с оркестром; «Каприччио»; «Тибетская сюита» для скрипки и фортепиано, кантата «Родина»; Демократическая кантата; симфонические поэмы «Скорбь по дому» и «Танец Северного фронта»; фортепианный квинтет; «Колыбельная песня»; «Ностальгия».

Формирование национального скрипичного репертуара. В процессе становления национальных композиционных школ в Азии, как отметил В. Юнусова, «можно выделить три этапа: робкие шаги к синтезу национального и западного сочинений, синтез на равных и авангардные поиски» [9]. Эти рубежи отвечают периодам развития китайского скрипичного искусства, выделенным в данном реферате (единственное исключение – этап Культурной революции, когда творчество композиторов европейской ориентации было прервано).

Репертуар скрипки на протяжении всего своего развития демонстрирует общие тенденции развития китайской музыки. При этом выбор жанров на каждом этапе во многом определялся не только общекультурной ситуацией, но и процессами, происходящими в области скрипичного образования и исполнительского мастерства. В целом можно выделить следующие общие закономерности в развитии китайского скрипичного репертуара:

Ускоренное усвоение китайской скрипичной музыкой основных европейских музыкальных стилей: классики, романтики, авангарда, с решающим влиянием стиля европейского романтизма; влияние произведений композиторов восточных республик СССР; постепенное расширение жанрового диапазона; особая роль жанра скрипичного концерта как наиболее сложного, многомерного и концентрирующего наиболее характерные тенденции каждого периода; общая ориентация на программирование как в миниатюрных произведениях, так и в произведениях большой формы; несмотря на все более полное овладение стилем европейской музыки, стремление к национальной идентичности скрипичного репертуара на уровне программной подборки и тематического материала, реже на уровне жанра; широкое использование приемов, характерных для игры на национальных струнных инструментах (темповая и ритмическая

свобода, исполнение основных звуков мелодии, арпеджио на открытых струнах, глиссандо, ноты грации, предварительные ноты и др.) [8].

Китайская философия основана на гилозоизме, доктрине, подразумевающей универсальное одушевление материи. Это отражено в музыке Китая, главная тема которой – единство человека и природы. Таким образом, согласно идеям конфуцианства, музыка была важным фактором воспитания людей и средством достижения социальной гармонии. Даосизм отводил искусству роль фактора, способствующего слиянию человека и природы, а буддизм выдвигал на первый план мистический принцип, который помогает человеку духовно совершенствоваться и постигать сущность бытия.

Скрипка – практически единственный музыкальный инструмент, кроме ритуальных барабанов и греческих арф, который был обожествлен. Сохранились названия частей скрипки: голова, шея, грудь, поясница, любимая. Скрипка создана как аналог человеческого голоса. До сих пор даже с помощью самых современных технологий не удавалось синтезировать тембр человеческого голоса и скрипки. Именно со смычковыми инструментами, похожими на скрипку, ангелы изображались на фресках храмов и в рукописных Библиях. Это все указывает на тесную связь скрипичной музыки и философии.

Китайское скрипичное искусство развивалось в тесной связи с историко-культурными процессами, происходившими в Китае в XVI – начале XXI веков. и отразил все основные этапы его музыкальной истории. На него повлияли два расходящихся стремления: освоить огромный музыкальный багаж европейской культуры и сохранить свои национальные традиции (или «модернизацию» и «вестернизацию», по терминологии М.Н. Дрожжиной).

Начав с прямого подражания европейским образцам, китайское скрипичное искусство к 1980-м гг. пришло к созданию оригинальных явлений высокого уровня. С этого времени началась активная экспансия китайского скрипичного искусства в мире: многочисленные победы скрипачей на международных конкурсах, их сотрудничество с европейскими и американскими музыкальными коллективами, включение произведений китайской скрипичной музыки в репертуар крупнейших европейских и мировых музыкальных групп, азиатских исполнителей и др.

В процессе становления и развития китайского скрипичного искусства, перформанс, обучение и постоянно расширяющийся национальный скрипичный репертуар находились в тесном сотрудничестве. В каждом

из выделенных направлений динамика тенденций «модернизации» и «традиционализации» проявилась по-своему.

В области скрипичного образования доминирующей тенденцией стала «вестернизация». Русская скрипичная школа, традиции которой были привезены в Китай русскими иммигрантами в 1910–1920-х годах, стала истоком формирования китайской системы обучения скрипачей. под руководством В.Д. Трахтенберга, ставшего основоположником китайской скрипичной школы. Затем эти традиции продолжили крупнейшие скрипичные педагоги, работавшие в консерваториях Китая.

После 1980-х гг. полной «вестернизации» в области обучения игре на скрипке не было. Характерными качествами китайской скрипичной педагогики являются использование присущих китайской философии бинарных оппозиций по отношению к определенным техникам игры на скрипке и первостепенное желание отточить технические навыки учащихся. Яркими и отличительными явлениями китайского скрипичного образования являются также разнообразие его направлений, преобладание частного обучения на начальном этапе, групповых занятий с начинающими и система тестовых экзаменов для исполнителей разного уровня.

В области скрипичной игры отношения между «вестернизацией» и «традиционализацией» были гибкими, баланс постепенно смещался с первого полюса на второй, и к концу двадцатого века оба направления пришли к гармоничному взаимодействию. Китайские скрипачи первой половины XX в. стремились, прежде всего, полностью овладеть арсеналом европейского мастерства, чтобы вывести китайскую исполнительскую школу на мировой уровень. Лучшим из них это удалось, о чем свидетельствует работа Ма Сыцуна. Покорение Эвереста европейской скрипичной музыкой открыло новые горизонты для китайских скрипачей.

Пример творчества Шэн Чжунго показывает стремление использовать достижения национального струнного исполнительства в игре на скрипке. Арсенал техник китайских скрипачей обогащен широким использованием рубато, сильного вибрато, глиссандо между мелодическими нотами и других техник. Лучшие скрипачи подрастающего поколения синтезируют все достижения и двигаются по-разному, отражая творческую индивидуальность каждого. Так, Нин Фэн практически полностью погрузился в европейский репертуар и задумался над его спецификой. А Лу Сыцин и Ли Чуан Юнь, развивая традиции европейского романтического исполнительства, исполняют 175 песен с национальным

репертуаром, используют исполнительские приемы из арсенала китайской народной музыки.

Китайский скрипичный репертуар, в отличие от вышеперечисленных направлений, формировался практически с первых шагов как имеющий национальную специфику. Быстро и успешно освоив стиль европейского классицизма и романтизма (примеры которого мы видели в творчестве Сяо Юмэй и Ма Сыцун), уже в начальный период развития национальной школы китайские композиторы обратились к народному материалу в индивидуальном порядке. попытка совместить его с тембром скрипки: само сочетание уже дало новый эффект, как это произошло, например, в произведениях Сянь Синхая или в сюите Ма Сыцуна «Внутренняя Монголия». Национальный колорит скрипичной музыки также придавал программный характер, привлекая слушателя к образу китайской истории, природы, повседневной жизни и традиционного театра.

Впоследствии почти все европейские жанры скрипичной музыки развивались под знаком национально окрашенного программирования. Кроме того, с 1950-х гг. композиторы активно экспериментируют с внедрением музыкального материала и исполнительских приемов из области национального искусства в скрипичные произведения. Яркий пример — Концерт для скрипки Хэ Чжаньхао.

Результатом взаимодействия национального и глобального в китайской скрипичной музыке является синтез авангардного стиля с традиционными лаоинтонационными формациями, использование пентатонических модальных структур в додекафонии, смешение европейских и китайских национальных инструментов в оркестре (например, Скрипичный концерт Туюнь Го Вэньцзина). Все эти техники открывают новые пути для китайской скрипичной музыки и демонстрируют широкое поле новых возможностей для синтеза национальной и европейской музыки.

Таким образом, на рубеже XX–XXI вв. китайское скрипичное искусство не только вышло на мировой уровень, но и стало одним из самых ярких, самостоятельных и глубоко оригинальных направлений в мире скрипичного искусства. Как первое всестороннее научное исследование китайского скрипичного искусства, эта работа призвана стать первым звеном в цепи дальнейших исследований.

Перспективы дальнейшего развития темы разнообразны. Это и детальное изучение отдельных периодов становления и развития китайского скрипичного искусства, и развитие проблем национальной скри-

пичной педагогики, и монографические исследования творчества крупнейших китайских скрипачей и композиторов, и анализ отдельных жанров и музыкальных произведений. Явления национальной музыки. Обилие возможных тем и перспектив позволяет надеяться, что начатая работа будет продолжена другими авторами.

Литература:

1. *Ауэр Л.* Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М.: Музыка, 1965. 272 с.
2. *Бергсон А.* Непосредственные данные сознания: время и свобода воли: Пер. с фр. 5-е изд. М.: Ленанд, 2014. 224 с.
3. *Григорий Палама.* Триады в защиту священно-безмолвствующих: Пер. с греч. М.: Академический Проект, 2011. 278 с.
4. *Казин А.Л.* Классика, модерн и постмодерн как ценностно-эстетические парадигмы цивилизации. К постановке проблемы // Временник Зубовского института. 2018. Вып. 3 (22). С. 7–11.
5. *Клюев А.С.* Музыка. Философия. Синергетика: Сб. СПб.: Астерион, 2012. 220 с.
6. *Клюев А.С.* Сумма музыки. СПб.: Алетейя, 2017. 608 с.
7. *Клюев А.С.* Философия музыки. 2-е изд., испр. и перераб. СПб.: Астерион, 2010. 227 с.
8. *Юнусова В.Н.* Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии // Общество и государство Китая: сборник материалов 44-й научной конф. / ред. кол. А.И. Кобзев и др. М.: ФГБУН ИВ РАН, 2014. (Ученые записки ИВ РАН, Отдел Китая: Вып. 15. Т. 44: Ч. 2). С. 780–788.
9. *Юнусова В.Н.* К проблеме взаимодействия исторического музыкознания и российского музыкального востоковедения // Научный вестник Московской консерватории. 2016. №1 (24). С. 144–155.
10. *Юнусова В.Н.* Композитор и традиционная культура: принципы взаимодействия в XXI в. // Статьи Всероссийской научно-практической конференции «Личность в искусстве: от истоков до современности» Высшая школа музыки РС(Я) (институт) им. В.А. Босикова, 2017. URL: <http://vschoolmus.ru/статьи-всероссийской-научнопракти/> (дата обращения: 01.06.2021).

* * *