

Огляди. Рецензії. Критика

Reviews. Reviews. Criticism

УДК 681.818.1/4:781.7(510)

ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ В КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ТА ВИКОНАВСТВІ

Лі Сябінь

У статті вперше розкриваються провідні тенденції розвитку китайської музичної творчості та виконавства на духових інструментах. Вони висвітлені в їх зв'язках із найважливішими історичними й загальнокультурними процесами в Китаї.

Ключові слова: труба, духові інструменти, виконавство на трубі, композиторська творчість для духових інструментів.

This article reveals major trends in Chinese art and music performance on the wind instruments. They are covered in their relationships with the most important historical and general cultural processes in China.

Keywords: trumpet, brass art, the art of trumpet, playing trumpet, brass works of creation.

Невід'ємною складовою частиною музичної культури китайського народу є творчість і виконавство на духових інструментах. Як і в інших народів світу, ця галузь китайської національної музичної культури є однією з найдавніших, водночас глибоко специфічною, зумовленою особливостями історичного розвитку Китаю. Упродовж кількох тисяч років у межах китайського традиційного, а потім академічного музичного мистецтва виконавство на духових інструментах створило безперервну традицію, позначену багатьма художньо цінними здобутками, в яких відображено найважливіші процеси, події в музичній культурі, зрештою в житті соціуму цієї країни. Різного роду згадки та розгляд окремих явищ і аспектів виконавства на духових інструментах у Китаї наявні в багатьох працях¹, однак цілісний огляд зазначеної мистецької традиції в китайській, тим більше європейській науковій літературі поки що відсутній. Відтак завданням цієї статті є виявлення деяких характерних тенденцій розвитку творчості і виконавства на духових інструментах на різних історичних етапах.

Однією з характерних особливостей розвитку китайського духового мистецтва є те, що впродовж тривалого часу

воно усвідомлювалось як позаособистісне, тобто як мистецтво епох тих чи інших імператорів, регламентоване канонами, усталеними в межах відповідних традицій музичної практики впродовж багатьох століть. За таких умов музиканти-виконавці були орієнтовані насамперед на відтворення цих канонів. Важливим для осмислення китайського духового мистецтва є й те, що воно формувалося у процесі міжнаціональної і міжетнічної взаємодії, зазнало впливу музичних традицій різних азійських країн, а також Європи, увібрало в себе елементи музики народів, що входили до складу китайської держави (уйгури, тибетці, монголи, маньчжури та ін.)². Водночас китайська духовна музика мала істотний вплив на музику багатьох народів басейну Тихого океану. З цього погляду велике значення для становлення музичної культури Китаю, у тому числі духової музики, мало відкриття Великого шовкового шляху, що сприяв не лише розширенню торгівлі, а й активізації культурних контактів народів, які проживають в ареалі цього шляху.

У процесі історичного розвитку китайський народ створив безліч зразків побутового, обрядового, ліричного, історичного фольклору, де широко використовувалися

ЛІ СЯБІНЬ. ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ В КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ...

китайські народні духові інструменти. Найпоширенішими серед них були: поздовжня флейта сяо, багатоствольна сопілка пайсяо, поперечні флейти чи і ді, сона (інструмент, подібний як до гобоя, так і до кларнета), губний орган шен. Наприклад, сона має широкий діапазон звуків, що дозволяло імітувати на ньому голоси птахів і звірів. Найвідоміший китайський твір відповідної тематики – «Всі птахи оспівують Фенікса».

Різноманітну панораму китайської народної духової музики можна умовно розділити на дві наймасштабніші групи – струнно-духову (сичжу Юе) і ударно-духову (чуйда Юе). У першій «си» означає музику для струнних інструментів, зокрема для струнно-щипкових, «чжу» – духову музику. Струнно-духова музика є складовою частиною китайської народної ансамблевої інструментальної музики, для якої показовим є виділення одного або двох домінуючих струнних і духових інструментів. Для відповідних творів характерні естетична витонченість, м'якість, легкість, мелодійність. Ударно-духова музика, що включає звучання духових, струнних (або тільки духових), а також ударних інструментів, як правило, виконується під відкритим небом і передає радісні й щирі почуття. У XII ст. було опубліковано збірник камерної духової музики «Пісні монаха Бай Ши» на власні вірші поета-композитора Цзян Куая. Збереглися також імена деяких авторів традиційних мелодій, зокрема Лі Юаньсао, Лу Цзидао, Лю Гу.

Пізніше, упродовж XVIII–XIX ст., у Китаї сформувалося кілька десятків типів оркестрів, які обслуговували різні аспекти життя суспільства, відтак духову музику залежала від смаків публіки. Однак великою мірою її характер визначався також смаками імператорських родин. Так, в епохи Мін і Цін (XVIII – початок XX ст.) істотно розвинулася музика до драматичних вистав. Поява у зв'язку з цим досконаліших інструментів, водночас наявність майстерних виконавців дозволили розширити художньо-естетичну палітру духової музики.

У зазначений період почали активно розвиватися контакти китайської і європей-

ської музичних культур, отже, в китайській музиці для духових інструментів також почали даватися ознаки наслідки такої взаємодії, що на перших порах певною мірою відбувалася за посередництвом Японії. З'явилися перші китайські композитори, які писали твори для європейських духових інструментів. 1916 року китайський композитор Сяо Юмей, який навчався в Німеччині, написав там твір для духового оркестру. У Китаї було створено оркестри європейського типу, до репертуару яких входили композиції А. Вівальді, Г.-Ф. Телемана, Й.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, побачили світ видання творів класичної європейської духової музики. Ці процеси зумовили істотне вдосконалення й збагачення виражальних і технічних можливостей духових інструментів, зростання виконавської майстерності.

У китайській музичній культурі виразно виявилися демократичні тенденції. На початку XX ст., коли в Китаї виник широкий просвітницький рух, музику почали вивчати в китайських навчальних закладах. 1922 року композитор Сяо Юмей створив у Пекінському університеті музичне відділення, заняття в якому проводилися за програмами європейських музичних навчальних закладів. Музичні відділення було відкрито й при інших університетах (які, однак, проіснували лише до 1927 р.). Студенти цих відділень виконували класичні твори європейської музики, наприклад, «Месу» Г. Ф. Генделя, «Німецький реквієм» Й. Брамса. 1927 р. Цай Юаньпе і Сяо Юмей заснували консерваторію, організували симфонічний оркестр європейського типу (під орудою Сяо Юмея), у якому, природно, були і європейські духові інструменти. У той самий час було запроваджено європейську систему нотації (замість уживаної ще з часів Тан).

Значно активізувалися європейсько-китайські музичні зв'язки. Одним із найважливіших музичних центрів у Китаї, де переконливо виявилися впливи європейської культури, став Шанхай. Взаємодія різних художніх систем, притаманних європейській і китайській музиці, стимулювала розвиток китайського музичного мистецтва, наповнила його новим змістом, породила

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ. КРИТИКА

нові форми й засоби виразності. З'явилися професійні композитори, які у своїй творчості спиралися на фольклор різних етносів, що населяють Китай. Серед таких митців, які водночас використовували прийоми композиторської техніки, властиві західно-європейській музиці, – Сяо Юмей, Не Ер, Сі Сінхай, Ма Сицун, Люй Цзі, Хо Лутин, Хуан Цзи. У творах цих авторів, зокрема, рельєфно розкрито технічні, тембральні, динамічні та семантичні можливості духових інструментів. Таким чином, до 1930-х років значною мірою визріли професійні засади різних галузей китайської музичної культури.

1930–1940-ві роки пов'язані в Китаї зі зростанням комуністичного руху, що зумовило розвиток масової музичної культури. 1932 року китайські музичні діячі Не Ер і Люй Цзі сформували революційну групу музикантів, які в період національно-визвольного руху проти японських загарбників створили ряд масових патріотичних пісень.

Після утворення КНР (1949) культурна політика держави спрямовувалася на посилення ролі художньої творчості в житті широких верств населення. У Пекіні було організовано Союз працівників музики (з 1959 р. – Союз китайських музикантів). За сприяння фахівців із колишнього СРСР розвинулася система музичної освіти, в якій значне місце посідала підготовка виконавців на духових інструментах. Серед викладачів – музиканти різного фаху Хо Лутин, Чжао Фен, Юй Ісюань, Мяо Тяньжуй, Лі Лін, Чень Хун, Цзен Лянїнь та ін. Поміж відомих представників тогочасної китайської музичної культури знані музиканти – композитор і скрипаль Ма Сицун, композитор і теоретик музики Люй Цзи, скрипаль і диригент Хе Шида, випускники Московської консерваторії Лю Шикун і Фу Цун. Популярністю користувалася Пекінська музична драма (зокрема відомим був актор Мей Ланьфан), розвивалися жанри масової пісні (Ма Ке, Лі Хуаньжі). Було створено камерно-інструментальні та симфонічні композиції (Ма Сицун, Цюй Вей, Чжу Цяньер).

Підвищився професійний рівень композиторської творчості, китайські автори опанували нові форми, жанри, техніки

європейської музики, удосконалювали майстерність на шляху синтезу китайського народного та європейського професійного музичного мислення, отже, формування китайського національного композиторського стилю. Так, у творчості багатьох композиторів отримала розвиток поліфонічна техніка. Особливою популярністю користувався жанр інвенції, що було зумовлено необхідністю створення педагогічного репертуару різних музичних навчальних закладів. Цікаво, що низка програмних поліфонічних творів стала яскравим втіленням своєрідності китайського національного композиторського стилю. У цьому розумінні показовим є масштабний цикл Чень Хуа «Сорок поліфонічних п'єс на теми китайських народних пісень» (написано для фортепіано, здійснено перекладення для духового оркестру), інтонаційною основою якого є фольклор різних регіонів Китаю.

Важливі досягнення на шляху творчого перевтілення китайського фольклору в академічній музиці 1940–1950-х років були пов'язані з творчістю Цзян Вен-Е, Лю Сюаня, Лу Байхуа, Сан Туна, пізніше – Чу Вея, Чу Ванхуа, Ду Мінсіна та ін. Різні вияви синтезу європейського й китайського духового мистецтва були у творчості автора державного гімну КНР Не Ера, який із високою майстерністю використовував духові інструменти в театральній музиці та музиці кіно. У цьому плані показовим є те, що в той самий час розгорнулася робота зі збирання китайського музичного фольклору (Хо Лутин, Ма Ке, Ян Іньлю, Чжан Хундай, Лі Юаньцін), організовувалися фольклорні ансамблі.

Наступні історичні події відіграли глибоко негативну роль у розвитку китайської музичної культури, зокрема духової музики. У роки культурної революції (1966–1976) духової музики здебільшого слугувала своєрідною ілюстрацією політичних гасел пекінського керівництва. У той час було заборонено виконувати традиційну китайську музику, зазнали нігілістичної критики твори зарубіжних композиторів, а також твори китайських композиторів, написані до 1966 року. Багато музичних колективів

ЛІ СЯБІНЬ. ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ В КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ...

було розформовано, закривалися музичні навчальні заклади. Дозволялися вистави лише деяких п'єс Пекінської музичної драми й балетів, що були визнані як такі, що відповідають ідеям Мао Цзедуна, відтак на них мали орієнтуватися китайські композитори. Водночас пропагувалися панегіричні за характером твори, як-от «Річка Лю Янь» (1972), «Квіти абрикоса муме» (1973) Ван Цзяньчжуна, «Спокійне озеро й осінній місяць» (1975) Чий Пейсюна та ін.

У пореволюційний період на теренах китайської музичної культури працювала плеяда відомих композиторів – Лі Хуаньчжи, Лю Чжи, Цюй Сісянь, Цюй Вей, Чжу Цяньер, Чжу Цюфен, Ван Мін, Ши Гуаньнань, У Цзучан, Ду Мінсінь, Ян Дінсянь, Хуан Анлун, Чжен Цзігян, Тань Дунь, Е Сяочао. Однак до кінця ХХ ст. однією з актуальних проблем китайської музики залишався брак творів великої форми для духових інструментів. Заради збагачення відповідного репертуару високохудожніми музичними зразками було здійснено спроби адаптувати для духових інструментів твори великої форми композиторів-класиків. Наприклад, значний внесок у розвиток духової музики для дітей здійснив видатний китайський композитор Дінь Шаньде, тривалий життєвий шлях якого охоплює майже все ХХ ст. Блискучу поліфонічну техніку він продемонстрував у жартівливій фузі для фортепіано (перекладення для труби) «Веселий танець» (друга половина ХХ ст.). Новаторство цієї фуґи простежується, зокрема, в тональному плані теми. У перших двох тактах вона викладається в старовинному китайському ладі 3 гун. У подальшому тема модулює в А гун і, потім – у Fіs юй (тональність ладової системи А гун). Таким чином, ладотональний план теми досить примхливий: 3 гун – А гун – Fіs юй.

Еволюція композиторських стилів на національній китайській основі (у тому числі завдяки розвитку поліфонічного мислення) зумовила широке використання в китайській композиторській творчості другої половини ХХ – початку ХХІ ст. форм фуґи й фугато. Як стверджує китайський музикознавець Сунь Вейбо, утвердження такого напрямку може визначити шлях подаль-

шого розвитку композиторської творчості в Китаї³.

Тенденції, закладені в мистецтві композиторів старшого покоління, творчо, із застосуванням новітніх засобів музичної виразності, розвивають сучасні молоді митці Ін Чензон, Лю Шикунь, Жоу Гуанжен, Чу Ван, Чжао Сяошен, у музичній практиці яких значне місце посідає духова музика. Як і раніше, китайська духова музика ґрунтується на національному фольклорі й разом з тим на традиціях китайської опери асимілює елементи європейського музичного мистецтва. Наприклад, вплив композиторів Європи простежується у творчості аранжувальника Пекінської опери Тань Дуня, який використав класичні китайські наспіви й народні пісні для створення оригінальних композиційно-драматургічних рішень. Особливе місце в музичній спадщині Тань Дуня посідає духова музика, пов'язана з культово-ритуальною практикою. Його концерти дедалі частіше набувають рис психологічної драми, з чим пов'язано збагачення інтонаційного словника сучасної китайської професійної музики, нетрадиційне трактування функцій соло й оркестру.

Попри складний і суперечливий шлях історичного розвитку виконавства на духових інструментах у ХХ ст. ця галузь китайської музичної культури має істотні здобутки, зумовлені як її міцними фаховими засадами, так і відповідними багатими виконавськими традиціями. Не випадково на великих музичних фестивалях, що регулярно проводяться в багатьох містах Китаю («Шанхайська весна», «Фестиваль музики і квітів м. Гуанчжоу», «Пекінський фестиваль хорової музики», «Тиждень музики Північного Китаю», «Музичний фестиваль міста весни» – м. Куньмін, «Харбінське літо» та ін.), китайські виконавці на духових інструментах виступають не лише в різного роду ансамблях, але і як солісти.

Розвиток традицій у китайській духовій музиці ХХ–ХХІ ст. доповнюється включенням її в нові, значною мірою типологічні для нинішньої світової художньої культури форми, галузі музичної культури, породжені епохою глобалізації, відтак є черго-

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ. КРИТИКА

вим в історії етапом активізації контактів китайської та європейської музичних культур. Мається на увазі, наприклад, участь китайських виконавців на духових інструментах у шоу-бізнесі, комерційних сферах західноєвропейської та американської музики. Деякі академічні китайські музиканти виконують музику в стилі нью-ейдж, де використовуються східна мелодика й інструментарій, а також джазову музику, де духовим інструментам належить виняткова роль. Вони також беруть дедалі активнішу участь у різних міжнародних музичних конкурсах, часто стають їх переможцями, виступають у багатьох країнах світу. Зокрема, молоді виконавці на мідних духових інструментах Лю Оумен і Сун Пен здобули перемоги на конкурсах в Україні – у Рівному й Тернополі. Усе це також засвідчує високий рівень сучасного китайського виконавського мистецтва на духових інструментах. У річищі тотальних міжнародних контактів в усіх сферах життя сучасного соціуму, а отже, відкриття нових можливостей ознайомлення європейців зі східною культурою природними є прояви незмінної зацікавленості європейських музикантів китайською музикою, зумовлені їх потягом до інших, відтак певною мірою завжди утаємничених для європейців культурних традицій, філософії життя в цілому й мистецтва зокрема. Не випадково європейські музиканти ХХ ст. (П. Сувчинський, А. Лур'є, І. Стравинський, С. Прокоф'єв, В. Дукельський, І. Маркевич та ін.), як і їхні попередники в ХІХ ст., намагалися асимілювати ті чи інші елементи «східної» художньої парадигми, використовувати у своїй творчості азійські, зокрема китайські, мелодії.

Наведений матеріал не лише відкриває невідомі для української музичної громадськості прізвища діячів китайської музичної культури, зокрема композиторів і виконавців на духових інструментах, реалії китайського музично-культурного процесу. Він актуалізує проблему двосторонніх зв'язків китайської і європейської, зокрема української, музичних культур, аналіз різних аспектів і причин такої взаємодії. Адже не можна не помітити, що

ціла низка музичних тенденцій у Китаї та Україні в кінці ХІХ–ХХ ст. (утвердження професійних засад; побудова системи фахової інфраструктури музичної культури; становлення національно визначених жанрово-стильових засад академічної музики упродовж першої третини ХХ ст.; потім – розгортання комуністичного руху з подальшим утвердженням відповідної ідеології як панівної в суспільстві і, як наслідок, агресивний догматизм, поширення проявів екстремізму й волюнтаризму в культурі, нігілістичне заперечення національних і світових культурних здобутків; широка репрезентація власних музичних надбань у світі на сучасному етапі тощо) мають багато спільного, навіть значною мірою збігаються в часі. Це відбувається з різних причин. Безумовно, в сучасному глобалізованому світі, ознаки якого почали окреслюватись уже на межі ХІХ–ХХ ст., багато аналогічних моментів для різних, навіть далеких за своєю сутністю культурних систем виникає внаслідок безпосередніх контактів. Водночас культура має об'єктивну іманентну логіку розвитку, що в специфічних формах незмінно дається взнаки за різних культурно-історичних, політичних та інших обставин. Формування національних композиторських шкіл, в основі яких лежить асиміляція класичних європейських музичних здобутків на ґрунті різних національних музичних традицій і – ширше – становлення фахових засад різних структурних ланок музично-культурних систем, є об'єктивною закономірністю не лише для європейського регіону й не лише для чітко окресленого хронологічного періоду, а саме ХІХ ст. Не можна не помітити й точок дотику між низкою провідних тенденцій і процесів в українській і китайській музичних культурах, що виникли внаслідок утвердження у відповідних державах (як, між іншим, і в багатьох інших країнах на різних континентах) диктаторських режимів у ХХ ст. Причини такої ситуації сягають корінням комплексу соціально-історичних, економічних і політичних причин, зрештою, стосуються вищих духовних законів. Дослідження української і китайської музичних культур, зокрема композиторської

ЛІ СЯБІНЬ. ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ В КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ...

творчості та виконавства на духових інструментах, у компаративному аспекті може стати темою ряду музикознавчих – історичних, естетичних, філософських, соціологічних, семіотичних та ін. – наукових розробок.

¹ Жу Зіан Жи. Історія музичної літератури в Китаї / Жу Зіан Жи. – Шанхай : Музика Шанхая, 1935. – 369 с.; Ван Гуан Зін. Історія китайської музики / Ван Гуан Зін. – Тайбей : Кн. база Чжон Хуа, 1956. –

382 с.; Черных А. В. Советское духовое инструментальное искусство / А. В. Черных. – М. : Сов. композитор, 1989.; Ван Дон Мей. Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры / Ван Дон Мей : дис. ...канд. искусствоведения – С.Пб., 2004. – 154 с.; Ван Бінчжао. Коротка історія освіти в Китаї / Ван Бінчжао. – Пекін : Література і мистецтво, 1994. – 371 с.

² Жу Зіан Жи. Історія музичної літератури в Китаї; Ван Гуан Зін. Історія китайської музики; Ван Дон Мей. Великий шелковый путь...

³ Ван Юй Хе. Коротка історія сучасної китайської музики / Ван Юй Хе. – Пекін : Народна музика, 1991. – 127 с.

В статье впервые раскрываются ведущие тенденции развития китайского музыкального творчества и исполнительства на духовых инструментах. Они освещены в их связях с наиболее важными историческими и общекультурными процессами в Китае.

Ключевые слова: труба, духовые инструменты, исполнительство на трубе, композиторское творчество для духовых инструментов.