

УДК 781.7

Цитування:

Чжао Юе. Періодизація фортепіанної культури Китаю у дискурсі наукових підходів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 2. С. 188–192.

Zhao Yue (2022). Periodization of China's piano culture in the discourse of approaches. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 188–192 [in Ukrainian].

Чжао Юе,

аспірантка кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5932-9108>
nauka17-18@ukr.net

ПЕРІОДИЗАЦІЯ ФОРТЕПІАННОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ У ДИСКУРСІ НАУКОВИХ ПІДХОДІВ

Мета статті – проаналізувати основні особливості підходів до періодизації становлення та розвитку фортепіанної культури Китаю. **Методологічною основою** дослідження слугувала сукупність методів: *історико-діалектичного* – для аналізу динаміки культурно-історичних процесів розвитку китайського музичного мистецтва; *культурологічного* – для осмислення динаміки загальнокультурних процесів у фортепіанному мистецтві Китаю; *хронологічного*, що дає можливість осмислити взаємозв'язок подій у їх послідовності; *теоретичного узагальнення* – для підведення підсумків дослідження. *системного* – для здійснення систематизації типологічних особливостей підходів до періодизації фортепіанної культури. **Наукова новизна** полягає в аналізі особливостей підходів щодо періодизації фортепіанної культури, визначення основних факторів які впливають на розмежування з позицій соціально-історичних, стилевих та освітніх чинників. **Висновки.** Підходи до періодизації фортепіанної культури Китаю мають тенденцію до систематизації відповідно за декількома чинниками. Йдеться про упорядкування результатів контамінації іноземних та внутрішньополітичних аспектів, які впливають на формування культурних складових епохи, а саме соціальні умови, розвиток інструментарію, освіта та виховання, а також характер виконавської творчості та концертна діяльність.

Ключові слова: фортепіанна культура, періодизація, китайська музична культури.

Zhao Yue, Postgraduate, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko

Periodization of China's piano culture in the discourse of approaches

The purpose of the article is to analyze the main aspects of approaches to the periodization of the formation and development of Chinese piano culture. **The research methodology** is based on a combination of general scientific methods of philosophy, culturology, history, and musicology. The methodological basis of the study was a set of methods: historical and dialectical – to analyze the dynamics of cultural and historical processes of development of Chinese musical art; culturological - to understand the dynamics of general cultural processes in the piano art of China; chronological, which makes it possible to understand the relationship of events in their sequence; theoretical generalization – to summarize the study; systemy – to systematize the typological features of approaches to the periodization of piano culture. **The scientific novelty** lies in the analysis of the peculiarities of approaches to the periodization of piano culture, and the definition of the main factors influencing the distinction from the standpoint of socio-historical, stylistic, and educational factors. **Conclusions.** Approaches to the periodization of China's piano culture tend to be systematized according to several factors. It is about organizing the results of contamination of foreign and domestic political aspects that affect the formation of cultural components of the era, namely social conditions, development of tools, education, and upbringing, as well as the nature of performance and concert activities.

Key words: piano culture, periodization, Chinese musical culture.

Актуальність теми дослідження. Період становлення та розвитку фортепіанної культури на території Китаю офіційно має достатньо стислий термін, який укладається на сьогодні трохи більше ніж в 100 років. При цьому існує на сьогодні вже низка досліджень,

які створюють декілька аспектів щодо підходів до виокремлення періодів, а також до їх змістового наповнення. Важливість визначення найбільш коректної періодизації, яка здатна сприяти поглибленому опануванню китайської фортепіанної культури на сьогодні

постає як вельми необхідна. Насамперед це обґрунтовано потребою вивчати та вводити до репертуарів західних країн музику східних композиторів, яку вірно можна інтерпретувати тільки за умови занурення до соціальних та історичних базисів її створення та існування. Отже, виокремлення основних підходів до періодизації фортепіанної культури Китаю в такому контексті забезпечують ясність сприйняття музичної творчості та потребують ретельного вивчення.

Мета статті полягає у виокремленні та упорядкуванні підходів до періодизації фортепіанної культури Китаю у соціально-історичному дискурсі.

Аналіз літератури. Мета та потенційний зміст статті передбачає детальний огляд літератури у контексті самого дослідження. Водночас варто наголосити на певних факторах, які дозволили виокремити ті чи ті наукові дежерела. Спектральність підходів до визначення періодизації обумовила достатньо широке поле для дослідників, які виходячи з позиції актуальності теми, а також соціального стану спиралися на такі ознаки як ідеологічні (Е. В. Завадська, У. Ген-Іра, О. Л. Девятова), історичні (Сюй Бо, Лю Сяолун и Хуан Пин, Бянь Мен, С. Айзенштадт, Г. Кнабе) та стилістичні чинники (Чень Баолу, Чжоу Венчжуна). Також варто наголосити на тому факті, що до періодизації китайської фортепіанної культури долучалися як самі її представники Східного наукової думки так й Західної.

Виклад основного матеріалу. Періодизація фортепіанного мистецтва Китаю починається з ХХ століття. До 1949 року фортепіанна музика сприймається як чужорідна та китайські композитори звертаються до неї досить рідко. На це вказують дослідження Чжан Мин, Ван Чанкуня, Ян Хунбіна, Чжан Хуея, Гу Юе, Гао І, Дай Байшена, Бянь Мен, Не На, Ван Іна, Цюй Ва та інші у своїх роботах, які переважно презентували значні постаті національних музикантів чи аналітичний огляд їх творів.

Одним з перших досліджень присвячених періодизації фортепіанного мистецтва належать китайській дослідниці Бянь Мен, яка також вважає, що передтечею становлення китайського піанізму є XVII століття, коли до Китаю вперше був завезений клавійний інструмент.

Перші клавійні інструменти, а саме клавикорд, було завезено ще у XVII столітті християнськими місіонерами. Ці інструменти використовувалися спочатку для супроводу вокальних творів, а потім у культурних центрах, які також були організовані

місіонерами на службах та у концертних програмах. Варто наголосити, що тривалий час безпосередньо у китайському побуті клавикорд виступав як екзотичне оздоблення імператорського палацу. Першим імператором, який забажав вчитися грати на клавикорді, був Кансі. Це був маньчжурський імператор, який походив з династії Цин, його ім'я символізувало поняття «розквітаючий і світосайний». Імператор Кансі увійшов в історію як такий що довго знаходився при владі – 61 рік (1661–1722 р.), а також як такий, що сприяв розвитку різних видів мистецтв: літератури, малярства, театрального і музичного. За часи життя він навіть претендував «на славу конфуціанського вченого і мецената» [7; 25]. Як наголошує дослідник західної музичної культури Цзюй Ціхун, імператора Кансі для навчання виконавської майстерності гри на клавикорді звертався до фламандського теолога та місіонера Фердинанда Вербіста (1623 – 1688), який не тільки був знавцем з астрономії, музики, дипломатії, картографії, а й був головою духовної місії.

Окрім клавикорда у Китаї функціонували портативні, клавійно-духові органи, які також були ввезені до Китаю західними християнськими місіонерами. Цікавим фактом є те, що у національній культурній традиції в давні часи існував орган-шен, своєрідний різновид язичкового музичного інструменту, що називався губним органом шен та який був активно долученим до сольного та ансамблевого музикування. Це обґрунтовано природне входження органу до китайського культурного простору. Сюй Бо вказує, що «разом із клавикордом до Пекіна ще в XVII ст. намагались завезти декілька портативних органів» [5, 105].

Можна стверджувати, що зародження інтересу до клавійної групи, а саме фортепіано було закладено саме в цей протоперіод, де ще не було виокремлено його як самостійний інструмент, а у своїй більшості функціонував як супровід голосу у місіонерських церковних службах.

У подальшому фортепіано поступово входить до сфери освіти й починає використовуватися у школах – спочатку у центрах місіонерів, у церковних християнських школах, а потім поступово входячи до загальної системи освіти.

Початок розвитку фортепіанного мистецтва пов'язують з ХХ століттям, коли з'являються перші китайські композиції для фортепіано, а саме 1915 р. Водночас

повномасштабні дослідження розвитку цієї галузі музики в Китаї розпочалися лише у 1990-ті. Всі вони торкаються різних сторін розвитку фортепіанного мистецтва: одні зосереджені на вивченні окремих етапів його становлення, інші – на представленні великих постатей національних музикантів чи аналітичному огляді їхніх творів.

Як вже було вказано вище, у роботі першої дослідниці, яка звернулася до історії становлення фортепіанної культури в Китаї, Бянь Мен, йдеться про шість етапів:

1. Витоки і зародження.
2. Створення перших державних музичних установ за європейською системою.
3. Воєнні роки.
4. У Китайській Народній Республіці.
5. Період "культурної революції".
6. Нові шляхи [3, 6–21].

Явну близькість до роботи Бянь Мен виявляють періодизації в монографіях китайською мовою Лі Хуаньчжі «Сучасна китайська музика» та Ян Хунбіна «Китайське фортепіанне музичне мистецтво», а саме:

1. «Зародження фортепіанної музики Китаю (до 1910-х років).
2. Пошуки "китайського стилю" (20–30-ті роки ХХ століття).
3. Розвиток у воєнний час (1937–1949).
4. Період розквіту (1949–1966).
5. Період Культурної революції (1966–1976).
6. Всебічний розвиток фортепіанної музики Китаю (1976–1996 дотепер) – музична освіта, творчість та ін.» [4, 25–27].

В обох наведених періодизаціях прослідковується тісний взаємозв'язок з соціально-політичними змінами які відбувалися у країні протягом одного століття. Водночас варто відзначити наявність змістового зсунення в бік освітнього галузі у Бень Мен, або стилістичні уособлення виокремлені серед історичних подій у Лі Хуаньчжі та Ян Хунбін. Тобто з цього є похідним твердження щодо двох основних векторів, які стали основою для існування китайсько музичної культури, а саме значення її освітньої системи та тяжіння до пошуку стильової ідентичності. Варто зазначити, що така деталізація відображає більш загальний розвиток музичної культури а не тільки фортепіанної. Це пояснюється тим фактом, що на певних етапах історичного становлення певні інструменти, які вважалися європейськими, були представлені як заборонені для самостійного використання й звернення до них можливо були тільки за умови

адаптації традиційної китайської музики у новому викладенні, а саме за умови відходу від специфічного європейського звучання фортепіано. Суттєвим також є той факт, що і той, і той приклад періодизації передбачає витоки з ХVІІ століття. При чому Бень Мен чітко на це вказує, акцентуючи на історичних подіях – поширення християнства, а Лі Хуаньчжі та Ян Хунбін іманентно вказують на це, роблячи акцент на інтересах до концертного життя, що було зосереджено у Культурних центрах місіонерів.

Відповідно до думки інших китайських вчених, а саме Сюй Бо, Лю Сяолун та Хуан Пін, витоками варто вважати усю першу половину ХХ століття, а початок історії китайської фортепіанної школи пов'язують з створенням Китайської Народної Республіки, а саме 1949 р. Однак необхідно наголосити, що професійна фортепіанна освіта зароджується все ж таки значно раніше офіційної дати, на що також вказують вищезазначені дослідники. Відповідно до їх думки, воєнний період, а також період Культурної революції не мали значних новацій щодо виявлення фортепіанної сутності музичної культури. Водночас на час проведення війни 1930–1940-х рр. вже існували певні досягнення, які хоча й не зазнавали суттєвого розвитку чи впливу інших країн, все ж таки певним чином функціонували.

Відповідно до думки Сюй Бо фортепіанна культура вкладається в три періоди:

1. Перша половина ХХ століття.
2. 50–70-ті роки. ХХ століття (роки створення КНР та час «культурної революції»).
3. Останні десятиліття ХХ ст. [5, 8].

Варто наголосити, що він вказує першим періодом першу половину ХХ століття насамперед через освітні складові фортепіанної культури, які були закладено в цей час. Так само робить й Хуан Пін:

1. Період проникнення та поширення фортепіанної музики (кінець ХІХ – 1949 рік);
2. Період розвитку професійної освіти (1949–1966).
3. Період «реформ та відкритості» (з 1978 - го до теперішнього часу) [6, 9].

Обидві типи періодизації акцентують увагу саме на освітньому векторі й співвідносять його з радянською системою, як найбільш впливовою та дотичною до їх соціоісторичного простору на той час за ідеологічними передумовами.

Інший підхід до періодизації демонструє Лю Сяолун, виділяючи вісім етапів:

1. Період становлення.

2. Радянські фахівці у Китаї.

3. Перші перемоги на міжнародних конкурсах.

4. Створення фортепіанної музики з "китайським колоритом" (створення концерту для фортепіано з оркестром "Жовта ріка").

5. Популяризація масової фортепіанної освіти (феномен Клайдермана).

6. Проведення міжнародних конкурсів піаністів у Китаї.

7. Запровадження офіційних іспитів, що визначають рівень володіння фортепіано.

8. Поява китайських зірок міжнародного рівня [8, 35].

Як можна бачити, критеріями періодизації Лю Сяолун були знаменні віхи («ключові культурні явища») в історії фортепіанної освіти.

На відміну від перерахованих дослідників, Хоу Юе вважав за краще створити періодизацію з мінімальною деталізацією. Становлення фортепіанної культури у Китаї у запропонованій Хоу Юе версії починається з 1920-х років. А сам процес розвитку ділиться на два етапи: з 1920-х по 1980-і роки та з 1980-х років по теперішній час [7, 9]. Такий поділ історичних періодів пов'язується автором із особливим «фортепіанним бумом», що характеризує підвищений інтерес до фортепіано у Китаї у 1980-ті роки.

Хоу Юе як критерій періодизації обирає соціальний статус інструменту, «градус» його популярності у суспільстві. Перші шістьдесят років фортепіано лише частково було включено до культурного життя, а після 1980-х років воно стає важливим інструментом, вбудованим у національну ідентичність.

З цього походить, що утворення Китайської Народної Республіки певною мірою впливало на становлення та розвиток фортепіанної культури. За своєю сутністю саме факт її створення багато в чому визначив вектор розвитку та аспекти за якими продовжувало розвиватися фортепіанне мистецтво у контамінації з освітнім процесом. Ще одним похідним з цього фактором стає феномен реформ відкритості та передуючий їм феномен Культурної революції. Остання увійшла в історію китайської музики в цілому як період занурення та пошуку національних ідентичностей музичної ментальності. У фортепіанній культурі даний етап сформував основний жанр китайської музично культури, який став знаковим та своєрідним стилем та визначив подальший шлях розвитку жанрово-стильової сфери. Йдеться про збереження імпрізаційного базису з елементами

аранжування, які змінювалися залежно від наявності або відсутності стороннього впливу. В свою чергу, реформи відкритості дозволили композиторам створити умови для органічного поєднання різних нових технічних прийомів і виразно відчутного китайського народного ладу, завдяки чому твір, написаний на основі сучасних принципів, що одночасно повною мірою відображає світові новації музичної культури та національну специфіку.

Повертаючись до теми періодизації доцільним вбачається звернення до дослідження Чен Іня, яке базується на культурологічному підході Ван Юйхе до типу визначення «трьох рівнів сприйняття культурної спадщини минулих століть»:

1. «Запозичення окремих елементів цього досвіду»;

2. «Вплив колишньої культури на пізнішу внаслідок історичних контактів їх носіїв»

3. «Ентелехія культури» – «поглинання певним часом змісту, характеру, духу та стилю минулої культурної епохи» внаслідок того, що вони виявилися співзвучними пізнішому часу, його запитам [6, 25].

Відносно фортепіанної культури такий підхід найбільш точно дозволяє розкрити взаємодію інокультурних впливів та національних ресурсів у контексті створення періодизації. Підхід, що спирається на ентелехію як визначну рису формування етапів, дозволяє уникнути пошук жорстких меж, як було запропоновано усіма зазначеними дослідниками. Якщо спиратися на фактичний розвиток фортепіанного мистецтва, то можна визначити скоріше поступове розгортання, ніж чіткий ступеневий хід. На підставі вищевикладеного, історію китайського фортепіанного мистецтва логічно укрупнити до трьох періодів, які будуть відбивати дійсні зміни у розвитку піаністичної творчості:

1. 1915 р. – 1950-х, який охарактеризовує кризовий стан культури наприкінці епохи, відсутність будь-якої професійної платформи у сфері музики, що зумовили необхідність кардинального вирішення проблеми вибору шляхів подальшого розвитку.

2. 1950–1970-ті, – межі другого періоду, що визначається іншими естетичними установками у творчості китайських композиторів, що диктуються з 1950-х років владою Нового Китаю. Політика Мао Цзедуна була спрямована на викорінення впливів сучасного західного мистецтва на культуру Китаю. Досягло апогею в період Культурної революції (1966–1976).

3. 1980–2020-ті роки, третій період, коли політична ідеологія індивідуалізації ніби акумулювали внутрішні творчі резерви китайського музичного мистецтва, яке від початку 1980-х років і дотепер часу переживає етап підйому.

Таким чином, відсутність жорстких кордонів обумовлено тим, що політичні зміни неминуче спричиняли зміни стильових орієнтирів у мистецтві. Але, як правило, у музиці вони виявлялися не відразу, потрібен певний час, протягом якого діяли більш ранні стильові установки. На кожному з етапів розвитку китайського фортепіанного мистецтва «дія» концепції Ван Юйхе втілюється специфічним чином, що пов'язане з реальними історичними умовами та вимогами часу.

Висновки. Отже, основою для формування періодизації фортепіанного мистецтва Китаю стали дослідження, які забезпечують підхід, що дозволяє співвідносити різні «хвилі» іноземного впливу на китайську фортепіанну культуру з етапами її історичного розвитку, що дає можливість не тільки визначити осередки впливу, але й охарактеризувати ступінь їхнього впливу. Також суттєвого значення для систематизації становить упорядкування результатів контамінації іноземних та внутрішньополітичних аспектів, які впливають на формування культурних складових епохи, а саме соціальні умови, розвиток інструментарію, освіта та виховання, а також характер виконавської творчості та концертна діяльність.

Література

1. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва. автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 18 с.
2. Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін: Вид-во «Хуа Ле», 1996. 181 с.
3. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін. 2005, 377 с.
4. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ–ХХІ століть. Дис...канд. мистецтвознавства. Львів, 2017. 187 с.
5. Сюй Бо. Феномен фортепіанного виконавства у Китаї межі ХХ–ХХІ століть: автореф.дис. ... канд. мистецтвознавства., Суми, 2011. 24 с.
6. Цзюй Ціхун. Китайська музика ХХ ст. Шаньдун: вид-во «Освіта провінції Шаньдун», 1992. 292 с.

7. Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століть: дис...канд. мистецтвознавства. Львів, 2018. 242 с.

8. 刘小龙. 中国钢琴艺术发展 60 年 // 钢琴艺. 2009. 数 3. 页 34-36 .Лю Сяолун. Передмова до Ювілейного випуску журналу, присвяченого 60-річчю фортепіанного мистецтва в Китаї, Фортепіанне мистецтво. 2009. № 3. С. 34–36.

9. 高晓光. 高晓光.钢琴艺术大百科.—上海：上海音乐出版社, 1998.197 с. Гао Сяогуан, У Говен. Енциклопедичний словник фортепіанного мистецтва Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика, 1998. 197 с.

References

1. Bai, E. (2014). Chinese piano music in the context of integration processes of world music art. abstract of the thesis. diss. ... cand. art. Kharkiv, 18 [in Ukrainian].
2. Bian, Meng (1996). Formation and development of piano culture in China. Beijing: Hua Le Publishing House, 181 [in Chinese].
3. Van, Yuhe. History of modern Chinese music. Beijing. (2005). 377 [in Chinese].
4. Lou, Jie (2017). Concepts of Chinese Piano Programming Music of the XX–XXI Centuries. diss. ... cand. art. Lviv. 187 [in Ukrainian].
5. Shu, Bo (2011). The Phenomenon of Piano Performance in China at the Turn of the 20th–21st Centuries: abstract of the thesis. diss. ... cand. art. Sumy, 24 [in Ukrainian].
6. Ju, Qihong. Chinese music of the XX century. (1992). Shandong: Education of Shandong Province. 292 [in Chinese].
7. Yan, Zhihao (2018). Typological features of the collection, arrangement, and transcription of piano works of Chinese composers of the 20th – early 21st century: thesis...cand. mystic studies. Lviv, 242 [in Ukrainian].
8. Liu, Siaolun. Foreword to the Jubilee issue of the magazine dedicated to the 60th anniversary of piano art in China, Fortepianne mystetstvo. 2009, 3, 34–36 [in Chinese].
9. Hao, Siaohuan and U, Hoven. Encyclopedic dictionary of piano art Shanghai: Vyd-vo «Shankhaiska muzyka, 1998, 197 [in Chinese].

Стаття надійшла до редакції 01.03.2022
Отримано після доопрацювання 24.03.2022
Прийнято до друку 08.04.2022