

ОСНОВНІ ЕТАПИ ЕВОЛЮЦІЇ МУЗИЧНОЇ ВЗАЄМОДІЇ КИТАЙСЬКОЇ ТА ЗАХІДНОЇ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ

Ден Еньї,
аспірант

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0000-0489-0707

У результаті наукового дослідження було виявлено, що еволюція китайської музичної культури відзначається надзвичайною внутрішньою ресурсністю та готовністю до постійного оновлення, надаючи цій культурі унікальної стійкості та самодостатності. Водночас вона виявляє м'яку адаптивність і здатність до еволюції через вплив «і інших» культур. Основна увага дослідження була спрямована на вивчення впливу Заходу на китайську музику, що привело до виникнення значного інтересу китайського суспільства до різноманітних музичних напрямів у XXI столітті. Однією із ключових проблем, вивчених у роботі, було визначення ефективних шляхів інтеграції «західного» та «східного» впливів у музиці, які активізували еволюцію китайського музичного мистецтва. У процесі наукового дослідження, присвяченого еволюції китайської музичної культури, виявлено, що ключовим моментом впливу Заходу на музику Китаю став розвиток «Руху самозміцнення». Цей рух, ідеологічно підготовлюючи «Рух шкільних пісень», визначив початок формування нового типу уроків музики та жанру пісень юеґе. Зокрема, у результаті аналізу були визначені шляхи впливу музичного мистецтва Заходу на китайську музику через вплив на культуру, освіту та релігію Китаю. Важливу роль у цьому процесі відіграли місіонерські та вокальні школи, які сприяли активній адаптації й усвідомленню західних музичних елементів. Місіонерські школи виконували роль посередника між культурами, сприяли взаєморозумінню й обміну музичними ідеями. Вокальні школи, у свою чергу, акцентували увагу на розвитку вокальної майстерності, що сприяло збагаченню китайського вокального репертуару та його адаптації до західних стандартів. Отже, дослідження виявило важливий внесок місіонерських і вокальних шкіл у процес інтеграції музичного досвіду Заходу в китайську музичну традицію, що сприяло багатогранному розвитку китайського музичного мистецтва в контексті глобального діалогу музичних культур.

Ключові слова: еволюція, китайська музична культура, традиція, діалог «Схід – Захід».

Dan Enyi. Main stages of the evolution of musical interaction between Chinese and Western musical traditions

The research reveals that the evolution of Chinese musical culture is characterized by exceptional internal resourcefulness and a readiness for continuous renewal, imparting unique resilience and self-sufficiency to this culture. Simultaneously, it exhibits a gentle adaptability and the ability to evolve through the influence of “other” cultures. The primary focus of the study was on examining the impact of the West on Chinese music, leading to a significant interest in various musical genres in 21st-century Chinese society. A key issue explored in the study was the identification of effective ways to integrate Western and Eastern influences in music, catalyzing the evolution of Chinese musical art.

In the course of the investigation into the evolution of Chinese musical culture, a pivotal moment in the Western influence on Chinese music was identified with the development of the “Self-Strengthening Movement”. This movement, ideologically preparing the ground for the “School Song Movement”, marked the inception of a new type of music lessons and the genre of “yuege” songs. Specifically, the analysis identified pathways through which Western musical art influenced Chinese music, impacting culture, education, and religion in China. Missionary and vocal schools played a crucial role in this process, facilitating active adaptation and assimilation of Western musical elements. Missionary schools acted as intermediaries between cultures, fostering mutual understanding and the exchange of musical ideas. Vocal schools, in turn, focused on the development of vocal mastery, enriching the Chinese vocal repertoire and adapting it to Western standards. Consequently, the research highlighted the significant contribution of missionary and vocal schools to the integration of Western musical experience into Chinese musical tradition, fostering the multifaceted development of Chinese musical art within the global dialogue of musical cultures.

Key words: evolution, Chinese musical culture, tradition, East – West dialogue.

Вступ. Як відомо, найстаріша культура Китаю завжди вирізнялась, з одного боку, ізольованістю та таємничістю, екзотичністю й унікальністю – з іншого. Для європейців вона завжди була об'єктом захоплення. Китайці протягом віків і навіть тисячоліть дотримувалися своїх традицій, уникали чужорідних впливів і культурних «насаджень», що призвело до тривалої ізоляції Китаю від Заходу. Фернан Бродель вказував на те, що розвиток східних цивілізацій відбувався в особливих умовах, які ускладнювали зміну та розвиток їхніх структур. Це спричинило вражаючу єдність і однорідність щодо збереження свого власного, але водночас зробило важкими адаптацію до нових умов і спрямування до прогресу.

Тобто виникла дилема, з якою стикалися східна та західна цивілізації: з одного боку, вони досягали стабільності та єднання, але, з іншого боку, це ставало перешкодою для адаптації й інновацій. Думка, яку розкрив у своїй праці Ф. Бродель, свідчить про те, що в умовах одноманітності й однорідності виникає складність у зміні та пристосуванні, що може гальмувати шлях до прогресу [1, с. 182]. Тобто постає проблема щодо пошуку генезису взаємодії, що й зумовлює еволюцію традиційних складників китайського мистецтва в контексті їх діалогічного розвитку із західною цивілізацією.

Матеріали та методи. Огляд літератури, що присвячений аналізу розвитку фортепіанного мистецтва

Китаю протягом XX ст., містить переважно дослідження провідних китайських учених: Лі Хуаньчжі, Чжан Мін, Ван Чанкуя, Бянь Мея, Ван Юе, Лян Хі, а також роботи іноземною мовою, зокрема Бая Є., J. Banowetz, T. Brase, R.C. Kraus, H. Ryker та українських дослідників (Олена Маркова, Олександр Фішман, Олександра Самойленко, Олена Устименко-Косорич, Володимир Герштан) та інших.

Лі Хуаньчжі, Чжан Мін, Ван Чанкуй та інші дослідники присвятили свої монографії вивченню ключових аспектів фортепіанної музики в Китаї. Їхні дослідження охоплюють різноманітні аспекти, зокрема й розвиток жанрів, аранжування, гармонію та вплив традиційної китайської музики на фортепіанну творчість.

Бай Є висвітлює інтегративні процеси в культурі Китаю, які відіграли важливу роль у формуванні музичного образу фортепіанної творчості. Його аналіз охоплює низку композиторів, які активно взаємодіяли з європейською та національною музичною спадщиною.

Сукупність досліджень Чжао Юе, Лі Хуасін, а також робіт інших авторитетних китайських учених, як-от Бянь Мен, Ма Вей, створює важливу базу для розуміння взаємодії між європейською та китайською музичною традицією в контексті розвитку фортепіанної музики.

Наукові дослідження українських музикознавців, як-от Олена Маркова, Олександра Фішман, Олександра Самойленко, Олена Устименко-Косорич, а також Володимир Герштан, роблять суттєвий внесок у розуміння взаємозв'язку музичних культур. Вони аналізують різні аспекти діалогу між культурами, зокрема й інтонаційні зв'язки, психологічні аспекти й екзотичні елементи в контексті західної музичної культури.

Паралельно із цим багато досліджень провідних західних музикознавців, як-от J. Banowetz, T. Brase, R.C. Kraus, H. Ryker, стосуються вивчення конкретних аспектів китайської фортепіанної творчості. Вони надають обґрунтований аналіз специфіки китайської музики з погляду західної теорії та виконавської практики.

Водночас узагальненого вивчення основних етапів еволюції з акцентом на соціально-історичну ситуацію країни натепер не виявлено. В огляді розвитку зазвичай акцентовано лише на фактичному виявленні музичних творів для фортепіано відповідно до їх часового виникнення, а також на поширенні самого інструмента фортепіано в історичному побуті.

Результати. Однією з перших сфер впливу Заходу на культуру Китаю було місіонерство. Розглянемо шляхи впливу місіонерів на музичне мистецтво Китаю. Перед тим як розглядати шляхи місійно-європейського впливу на культуру Китаю, важливо відзначити, що початковим елементом міжкультурних контактів між віддаленими за географічним розташуванням західними та східними цивілізаціями була релігія. Відомо, що перші зв'язки між європейцями та Китаєм пов'язані з активною місіонерською діяльністю західних християн. Рукопис із несторіанським гімном VII ст., який потрапив до країни під час правління династії Тан (618–907 рр.), був виявлений у провінції Ганьсу в печері Могао в 1889 р. Місі-

онери, проводячи свої обряди, виконували гімни та григоріанські хорали. Проте взагалі до XVI ст. Китай мав обмежений контакт із Заходом. У загальному контексті історично-хронологічного дослідження руху місіонерів у Китаї відзначаються два основні етапи впливу – католицький і протестантський [4, с. 101].

Католицький етап охоплює період від 1661 р. до завершення XVIII ст. Протягом цього періоду до Китаю приїжджали місіонери з Іспанії, Португалії та Франції. Протестантський етап визначається проміжком часу із середини XIX ст. до початку XX ст. та пов'язаний із діяльністю місіонерів із Великої Британії та США [3, с. 59].

Місіонери, поширюючи західну культуру, також вивчали китайську музику та шукали подібності у смаках європейців і китайців. Місіонери залишили цінні відомості про те, як китайці сприймали західні музичні твори. Зазначалося, що китайцям більше подобається спокійна, повільна європейська музика; вони цінують не складність, а простоту композиції, люблять ніжне звучання флейти та клавесина (Ж. Аміо, Ф. де Граммон) [6, с. 72].

Розгортання взаємин Заходу та Китаю в культурному відношенні набуло потужного значення під час «опіумних війн» (1840–1842 та 1856–1860 рр.). Під час Першої опіумної війни панівна еліта усвідомила шкоду ізоляціонізму, який призводив до відставання країни в усіх сферах. Після 1840 р., у період Першої опіумної війни між британцями та китайськими військами, елементи європейської музичної культури стали проникати в Китай. Цей період сприяв взаємодії та взаємовпливу між культурами, що привело до формування нового шару культурних аспектів. Варто відзначити, що ці елементи були внесені вже в існуючу китайську музичну традицію, тобто не заперечували її багатовікової історії. Зазначається, що ця нова музична синестезія, яка мала за мету зберегти соціальний престиж, водночас мала привабливість для китайського слуху через екзотичність її звучань [5, с. 187]. Цей процес взаємодії визначався як важливий етап у взаємопроникненні музичних культур і формуванні нового музичного стратуму в культурному контексті Китаю.

У другій половині XIX ст., зокрема після Другої опіумної війни (1860 р.), Китай став свідком значущого напливу місіонерів-протестантів. Процес масового поширення західної музичної культури серед цих місіонерів розвивався досить швидкими темпами, перевершуючи успіхи їхніх католицьких колег. Виявилось, що практика спільного виконання духовних гімнів, часто з інструментальним супроводом на фісгармонії, фортепіано або органі, виявилась дієвою для сприйняття та впровадження західної музики в китайському суспільстві [5, с. 106].

Цей період супроводжувався інтенсивним розвитком видавничої справи в галузі музичної освіти та просвітництва. Важливим моментом було видання Робертом Моррісоном першого китайського збірника протестантських гімнів у 1818 р., який містив лише 30 творів. Проте, якщо провести аналіз розвитку

подібних музичних збірок, перекладених китайською мовою, можна відзначити, що до 1877 р. їх кількість зросла до понад 60. Ці збірки вирізнялися легкістю для запам'ятовування та відкривали можливість хорового виконання під керівництвом духовенства, що є рефлексією на соціокультурний престиж, а також привабливістю для китайського слуху завдяки екзотичному звучанню [3, с. 130]. Цей етап взаємодії сприяв формуванню нових культурних шарів і визначав суттєвий внесок у взаємодію західної та китайської музичних традицій.

Ключовий момент впливу Заходу на музику Китаю пов'язаний із розвитком «Руху самозміцнення», що ідеологічно підготувало «Рух шкільних пісень» (学堂乐歌, з 1898 р.). Розпочали формуватися уроки музики нового типу та пісні 乐歌 (юеге). Перші юеге – мелодії європейських, японських, американських пісень, до яких створювалися китайські тексти. Ці тексти фактично стали передумовою для створення «нової поезії» через ретельне переосмислення метра «старого вірша» та його адаптацію з тонової специфіки традиційної китайської імпровізаційної поетичної метрики до нового, незвичного та регламентованого порядку. Це відповідало китайській традиції, де велике значення надавалося поетичному тексту, тоді як мелодії часто залишалися нефіксованими. Пісні юеге створювалися у європейському стилі з відповідною гармонізацією. «Збірник матеріалів зі співу для шкіл» (автор – Чень Синьгун, 1904 р.) є першим збірником музичних матеріалів в історії Китаю, який складається з юеге. Надалі було видано не менше 70 подібних посібників, що містили вже 1 300 пісень, призначених для використання у шкільному музичному навчанні. Серед юеге переважали пісні, що відображали життя та почуття учнів і студентів («Гімнастика» Чень Синьгуна, «Проводи» Лі Шутуна й інші). Юеге «Весняна подорож» на мелодію китайського композитора Лі Шутуна стала першою багатоголосною (на три голоси) вокальною композицією в історії Китаю [2, с. 111].

Найвідоміші представники «Руху шкільних пісень» – Шень Сінгун, Лі Шутун, Цзен Чжівень, Фен Ясіонг, Гао Шоутянь та інші. Більшість із них здобули музичну освіту за європейським зразком (у Японії та Європі).

Масова переорієнтація Китаю від традиційної культурної парадигми до вестернізованої була проголошена «Рухом 4 травня 1919 р. (五四運動)». Цей період вплинув на всі сфери китайського суспільства: нові політичні теорії (зокрема соціалізм), поширення розмовної мови «байхуа» (спрощеної китайської мови), формування нових вимог до освіти й інших аспектів життя. Цей рух за нову культуру стимулював надзвичайний вибух соціальних і політичних трансформацій: студенти виходили на демонстрації з гаслами «Демократія і наука!». Значною мірою завдяки «Руху 4 травня 1919 р.» у Китаї почало розвиватися вище музичне та педагогічне освітнє середовище за європейським зразком [7, с. 122]. Цей етап в історії Китаю сприяв виникненню нових культурних парадигм і став важли-

вим кроком у впровадженні європейських стандартів у галузі музичної освіти та культури.

Якщо інструментальна музика у процесі еволюції та діалогу «Схід – Захід» досить висвітлена в значених першоджерелах, то в межах розгляду заявленої теми цікаво вивчити процес формування культури камерно-вокального виконавства в Китаї. Цей процес тісно пов'язаний з іменами найвидатніших співаків, вокальних педагогів і розвитком навчальних закладів країни. Однією з найавторитетніших організацій, яка внесла великий вклад у формування нової концертної традиції, є Вокальна асоціація Пекінського університету (створена в 1919 р.). Згідно зі Статутом цієї структури, концерти проводилися регулярно, основною метою асоціації було «об'єднання китайської та західної виконавської практики» [4, с. 34].

Видатні організатори китайського вокального виконавства визначались не лише за своїми власними вміннями та талантом, але і за активним внеском у формування культурної сцени Китаю. Однією із цих ключових постатей був хормейстер Лі Баочень, який вражав своєю майстерністю в об'єднанні студентів із різних навчальних закладів у великий хор, що налічував 400 виконавців. Його дирекційне мистецтво допомогло створити значущі приклади виконання, зокрема в 1927 р. перед Залом Вищої Гармонії в Пекіні, що стало знаменною подією в культурному житті Китаю.

Паралельно з Лі Баочень роль активних просвітителів у розвитку вокального мистецтва відігравали вокаліст, педагог і композитор Чжоу Шуань (сприяв педагогічному та творчому розвитку в галузі вокалу), а також співак, педагог і композитор Ін Шаннен, чий внесок полягав у поглибленні та вдосконаленні вокальної техніки та творчого уявлення в цій сфері. Ці особистості взяли на себе відповідальність за формування нових стандартів і традицій у китайському вокальному мистецтві.

Ін Шаннен був першим у Китаї (Шанхай, початок 1930-х рр.), хто організовував сольні концерти за європейським зразком. У середині 1930-х рр. його прикладу слідували інші вокальні педагоги, як-от Хуан Юкуй, Лан Юйсю. Ін Шаннен також організовував виступи вокалістів-студентів у різних містах Китаю. Це свідчило про те, що китайські слухачі були готові приймати розгорнуті сольні виступи (у китайській традиції переважали синтетичні вистави з декламацією, танцями, співом тощо) [5, с. 137].

Варто зазначити, що слухачі в Китаї, що виростили в умовах традиційної монодійної культури, поступово освоювали вміння сприймати багатоголосся. Діяльність християнських місіонерів, європейських музикантів, а також соціокультурні тенденції в напрямі вестернізації впливали на музичні вподобання. Гастролю європейських і російських артистів, розвиток концертного життя за європейським зразком і поширення «шкільної пісні» у Китаї сприяли проникненню та поступовому вбиранню «європейського етнотипу музичного інтонування» у музичне сприйняття китайського суспільства [4, с. 93].

Спочатку цей вплив утверджується у великих портових містах і столиці, але поступово проникає в різні та численні верстви китайського населення. Люди поступово адаптують європейські музичні інструменти, форми та жанри європейської музики. Без виховання нової формації китайських слухачів плідна взаємодія традиційної та європейської музичних культур була б неможливою.

Проте формування нової традиції камерно-вокального виконавства відбувалося повільно та поступово, це мало свої важливі причини. По-перше, ця традиція була абсолютно новою для культури Китаю. По-друге, у неї інтегрувалися різноманітні культурні моделі (європейська, американська). По-третє, для її культивування були необхідні система професійної музичної освіти та твори композиторів національної школи. Зазначимо, що так само повільно в Китаї вводився європейський оперний спів. Лише в 1956 р. на базі Китайського театру опери та балету в Пекіні сформувалась структура з європейським і російським оперним репертуаром. Протягом тривалого часу основними виконавцями були трупи та співаки, що гастролювали. Буда потреба у значущій перебудові слуху, вокальній і акторській підготовці, водночас зберігалися зв'язки із традиційною китайською культурою [7, с. 197].

Висновки. Отже, важливо відзначити, що протягом останніх трьох десятиліть у Китаї спостерігається

значущий «культурний вибух у сфері музичного мистецтва». Зазначено, що батьки все більше визнають престижність академічної музичної освіти, спрямовуючи своїх дітей вивчати вокал і європейські музичні інструменти. Цей тренд породжує велику кількість нових талановитих молодих музикантів у галузі інструментальної музики. Помітно зростає популярність різноманітних форм музичної освіти, а також розвивається творча активність у музичних організаціях і колективах.

Сучасний стан музичної освіти в Китаї свідчить про широкий інтерес до академічної музики, престижність цього напрямку освіти та зростання кількості молодих талантів. У цьому контексті обговорюються перспективи подальших досліджень, пов'язаних із європейсько-китайським діалогом у сфері музичного мистецтва. Зазначається необхідність докладного аналізу впливу західного музичного виразу на інтерпретацію традиційних китайських обрядових жанрів. Цей напрям досліджень визначається як потенційно важливий для розуміння взаємодії між різними культурними парадигмами в сучасному музичному контексті.

Загалом, ця взаємодія має значущий культурний вплив, створює спільне музичне середовище та відкриває нові перспективи для подальших наукових досліджень у сфері європейсько-китайського діалогу в музичному мистецтві.

Література:

1. Бродель Ф. Граматика цивілізацій. Лівос, 2014. 231 с.
2. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Одеса, 2004. 21 с.
3. Суббота О.В. Особливості моторно-інтонаційної природи музики. Музичне мистецтво і культура. *Науковий вісник Одеської державної консерваторії імені А.В. Нежданової*. Одеса, 2001. № 2. С. 14–151.
4. Сунь Цзінань. Китайський музичний літопис. Шаньдун, 1935. Вип. 5. 669 с.
5. Тао Ябін. Історія музичних контактів Китаю та Європи. Пекін, 1994. С. 97–124.
6. Harrison F. Time, place and music: An anthology of ethnomusicological observation c1550 to c1800. Amsterdam, 1973. 221 p.
7. Melvin S., Jindong Cai. Rhapsody in red: How western classical music became Chinese. New York : Algora, 2004. 480 p.

References:

1. Brodel, F. (2014). *Hramatyka tsyvilizatsiy* [Grammar of Civilizations]. Livos [in Ukrainian].
2. Ma Wei (2004). The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performance: Odessa: ONMA [in Ukrainian].
3. Subbota, O.V. (2001). Osoblyvosti motorno-intonatsiinoi pryrody muzyky. Muzychne mystetstvo i kultura [Peculiarities of the motor-intonational nature of music. Musical art and culture]. *Naukovyi visnyk Odeskoi derzhavnoi konservatorii im. A.V. Nezhdanovoi – Scientific Bulletin of the Odesa State Conservatory named after A.V. Nezhdanova*. Odessa. 2001. 2. 14–151 [in Ukrainian].
4. Sun Jinan (1935). *Compendium of the general history of Chinese music*, Issue 5, Shandong Education Publishing House, Shandong, 669 p. [in Chinese].
5. Tao Yabing (1994). *The Hhistory of Chinese and Western music exchanges*, China University Press, Beijing, pp. 97–104 [in Chinese].
6. Harrison, F. (1973), *Time, place and music: An anthology of ethnomusicological observation c1550 to c1800*, Amsterdam, 221 p. [in English].
7. Melvin, S., Jindong Cai (2004), *Rhapsody in red: how western classical music became Chinese*, Algora, New York, 480 p. [in English].