

ТЕНДЕНЦИИ ЦЕНТРАЛИЗАЦИИ И ГЛОБАЛИЗАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ИГРЫ НА КИТАЙСКОЙ ПИПЕ

А.О. Полосмак¹⁾, Сюэинь Бай²⁾

¹⁾ *Университет Национальной академии наук Беларуси,
ул. Радиальная, 38Б, 220070, г. Минск, Беларусь, anna-polosmak@yandex.ru*

²⁾ *Университет Национальной академии наук Беларуси,
ул. Радиальная, 38Б, 220070, г. Минск, Беларусь, 1933203215@qq.com*

В статье рассматривается влияние глобализации и централизации на развитие искусства игры на пипе в Китае и за его пределами. Раскрывается, как глобализация культурного пространства, которая привела к расширению границ академической музыки в XX веке, и глобализация китайской музыки в XXI веке повлияли на трансформацию инструмента, исполнительства, музыки, образования и философии этого искусства. Китай определяется как центр искусства игры на пипе, Пекин – как эпицентр академического стиля этого искусства, а мультикультурализм – как ядро «диаспорической музыкальной интеркультуры» – пространства, где искусство игры на пипе взаимодействует с другими музыкальными традициями, вышедшими за рамки своих национальных границ.

Ключевые слова: глобализация; централизация; Китай; пипа; межкультурный опыт.

TRENDS OF CENTRALISATION AND GLOBALISATION IN CONTEMPORARY CHINESE PIPA ART

A.O. Polosmak¹⁾, Xueyin Bai²⁾

¹⁾ *University of the National Academy of Sciences of Belarus,
38B Radialnaya str., 220070, Minsk, Belarus, anna-polosmak@yandex.ru*

²⁾ *University of the National Academy of Sciences of Belarus,
38B Radialnaya str., 220070, Minsk, Belarus, 1933203215@qq.com*

This article examines the impact of globalisation and centralisation on the development of pipa playing in China and beyond. It reveals how the globalisation of cultural space, which led to the expansion of the boundaries of academic music in the 20th century, and the globalisation of Chinese music in the 21st century have influenced the transformation of the instrument, performance, music, education and philosophy of pipa art. China is regarded as the centre of pipa playing, with Beijing representing the hub of the academic style of this art, and multiculturalism as the centre of the space of «diasporic musical interculture» where pipa art interacts with other musical traditions that have transcended their national boundaries.

Keywords: globalisation; centralisation; China; pipa; intercultural experience.

В эпоху глобализации, когда культурные границы становятся все более прозрачными, китайская пипа приобретает все большую известность в мире. Это становится возможным благодаря усилиям китайских культурных учреждений за рубежом, таких как Институты Конфуция и различные музыкальные ассоциации, а также деятельности композиторов и исполнителей, которые выступают в роли культурных посредников, участвуя в транснациональных музыкальных обменах и межкультурном музицировании. Их деятельность способствует повышению престижа пипы и ее глобальному резонансу.

Исторически музыкальные обмены играли ключевую роль в развитии пипы, начиная с династии Западная Хань, когда инструмент был привезен в Китай по Шелковому пути. Во времена Тан пипа была экспортирована в Японию, где используется до сих пор под названием бива. Считается, что корейская бипа и вьетнамская тыба также имеют китайские корни. В период поздней династии Цин и Китайской республики процессы глобализации западной академической музыки привели к значительным изменениям в традиции игры на пипе. Среди них – модернизация конструкции инструмента для обеспечения равномерной темперации строя, замена нотации гунчэ классической европейской нотацией, разделение ролей исполнителя и композитора, переход от идиоматической импровизации т.н. «скелетных мелодий» к интерпретации фиксированных нотных текстов. Эти изменения помогли унифицировать искусство игры на пипе.

В данной статье мы рассмотрим взаимосвязь между двумя ключевыми тенденциями, которые способствовали формированию современного искусства игры на пипе и его распространению за пределами Китая, – глобализацией и централизацией.

Австралийский исследователь Лю Лу выделяет централизацию как ключевой элемент в развитии современного искусства игры на пипе в Китае, связывая с ней появление единого академического стиля, т.н. «сюэюань пай» [1]. Этот стиль возник в результате синтеза методов и приемов традиционных школ и превратил пипу из инструмента с ярко выраженными региональными особенностями в национальный инструмент. Начавшись в 1920-1930-х годах, когда представители пяти основных школ игры на пипе были приглашены для преподавания в китайские консерватории, этот процесс стал систематическим после 1960-х благодаря деятельности Линь Шичэна и Лю Дэхая в Центральной консерватории музыки.

Линь Шичэн, почитаемый как традиционалист и шестой преемник школы Пудун, разработал систематический метод обучения игре на пипе. Его ученик Лю Дэхай объединил многочисленные, в том числе и редко используемые, приемы различных школ в уникальный стиль исполнения. Его считают уже не седьмым преемником школы Пудун, а новатором. Оба

музыканта проделали значительную работу по формированию репертуарного канона «сюэюань пай», отобрав из обширного репертуара региональных школ ряд произведений, ставших впоследствии образцами «национального стиля».

Централизация повлияла и на создание нового репертуара. Примерно 80% композиторов, пишущих для пипы с 1960-х годов, работают в Пекине. Глобализация академической музыки, которая «вырвала многие жанры из их прежних контекстов и ролей», привела к появлению концерта для пипы с симфоническим оркестром, в котором сочетаются китайские и западные элементы. После того как в 1977 году Лю Дэхай в сотрудничестве с двумя композиторами написал «Две сестры на лугу», этот жанр стал самым популярным для создания и исполнения. Дж. Винценбург показывает, что за последние десятилетия количество концертов для пипы значительно увеличилось, причем большинство концертов, написанных для китайских щипковых инструментов, были написаны именно для нее – 66 из 130 выявленных исследователем примеров [2].

Влияние глобализации и централизации проявляется и в сфере обучения игре на пипе. С 1960-х годов подготовка исполнителей стала гибридной благодаря интеграции китайских и западных методов. Западные ценности, такие как важность точного следования нотному тексту, значение виртуозной техники и эстетические принципы концертного исполнения, стали доминировать. Это было зафиксировано в стандартизированной программе обучения и экзаменов для исполнителей на пипе, разработанной Центральной консерваторией музыки в 1980-х годах.

Эта программа была принята не только в Китае, но и в других странах, в том числе в США, Канаде и Сингапуре, где реализуется в сотрудничестве с местными университетами. Шанхайская и Центральная консерватории также принимают иностранных студентов для обучения игре на пипе, в основном из азиатского региона, и приглашают участников из разных стран мира на курсы и летние школы. Это можно считать одним из проявлений обратных течений в культурном потоке между миром и Китаем.

Как отмечается в «Оксфордском справочнике по музыке Китая и китайской диаспоры», современная глобализация искусства игры на пипе связана с волной миграции, последовавшей за Культурной революцией [3]. Выпускники китайских консерваторий, в основном из Пекина и Шанхая, оказались в авангарде этого процесса. Высокая адаптивность исполнителей на пипе объясняется тем, что они получили образование в рамках межкультурной музыкальной системы, которая уже успешно рационализировала древние традиции. Опыт, полученный в процессе обучения, стал основой для последующего развития их межкультурной музыкальности. Это позволило им адаптировать музыку для пипы к новому

мультикультурному контексту и продолжить процессы модернизации и присвоения не китайских музыкальных элементов.

В настоящее время за пределами Китая выступает множество музыкантов, играющих на пипе. Однако, наиболее известные исполнители, среди которых У Мань (США), Ян Вэй (США), Гао Хун (США), Лю Фан (Канада), Чэн Юй (Великобритания), Ян Цзин (Швейцария) и Цзян Тин (Япония), эмигрировали в период с 1987 по 1999. Успех этой плеяды можно объяснить тем, что они представляют поколение, которое стало свидетелем периода, когда искусство игры на пипе было представлено двумя пересекающимися, но принципиально разными сообществами. Одно поддерживало традиции региональных школ, а другое создавало единый академический стиль. Соответственно, начальное обучение исполнителей проходило под руководством народных музыкантов, известных учителей традиционных школ или членов семей. Впоследствии они продолжали обучение в консерваториях, где осваивали «сюэюань пай». Такой подход обеспечивал баланс между традиционным и академическим и способствовал высокому уровню исполнительского мастерства. Те, кто уехал на более раннем этапе, смогли наблюдать стиль «сюэюань пай» лишь на стадии его зарождения, в то время как те, кто уехал позже, целиком находились под его влиянием.

За рубежом музыканты стремятся осмыслить и развить опыт, полученный в Китае. Их сольный репертуар включает традиционные произведения, составляющие основу канона «сюэюань пай», такие как «Засада со всех сторон», «Флейта и барабан на закате», «Лодки-Драконы» Абинга и «Весна в горах Тяньшань» Ван Фаньди. Исполняются и композиции для ансамблей пипы и других китайских инструментов – из репертуара цзяннань сычжу, отрывки из традиционной музыкальной драмы и современные авангардные произведения авторов из Китая, включая «Гора долгого ветра» Чжоу Луна. Также звучат концертные сочинения для пипы китайских композиторов, в том числе «Рапсодия на горе Цилян» Хань Ланькуя и Концерт для пипы № 2 Чжао Цзипина.

Жанр концерта активно развивается благодаря творчеству композиторов китайской диаспоры и композиторов не китайского происхождения. Помимо сочинений для пипы с оркестром или струнным ансамблем, таких как концерты Тан Дуна и Лу Харрисона (США), были написаны двойные и тройные концерты. Среди них – «Зеркало и круг» для пипы, виолончели и китайского оркестра Бернда Франке (Германия), концерт для пипы, бамбуковой флейты дицзы и оркестра Эрика Гаудиберта (Швейцария), «Rejuvenation: Даосское путешествие» для пипы, оркестра и рассказчика Винсента Хо (Канада).

Музыканты, переезжающие в страны, где поощряется культурное разнообразие, получают возможность расширить свой межкультурный опыт. Это приводит к созданию разнообразных мультикультурных ансамблей. Некоторые из них, такие как дуэт пипы и гитары или пипа и струнный квартет, становятся новыми конвенциями и привлекают внимание композиторов. Но, хотя эти составы и относительно новы для китайского искусства, они придерживаются привычного принципа сочетания китайских и западных элементов. Одновременно с этим опыт исполнителей выходит за рамки диады Китай-Запад: пипа сочетается с инструментами других азиатских и африканских культур. Такая интеграция приводит к появлению самобытных форм исполнения и признанию пипы инструментом «мировой музыки».

За пределами Китая искусство игры на пипе переживает очередной переход от «периферии» к «центру». В новом контексте на периферии инструмент служит культурным потребностям диаспоры, в то время как в центре доминирует мультикультурализм. Музыканты не просто переходят с одной сцены на другую; скорее, они вовлечены в постоянный процесс переговоров между «периферией» и «центром». С одной стороны, они балансируют между своим образованием и представлениями о музыкальной аутентичности пипы в китайском сообществе. С другой, оправдывают ожидания некитайских коллег и аудитории, гибко адаптируя идиоматические особенности своего инструмента, включая тембры, технику, стили, а также эстетику и философию.

Исполнители стремятся глубже понять свое культурное наследие, обращаясь к традиционным стилям и практикам. Это приводит к использованию исторических вариантов инструмента, включая 5-струнную пипу времен династии Тан, пипу наньинь и инструменты с шелковыми струнами. Импровизация становится все более важной в зарубежной практике, а исполнители сами создают произведения для своих выступлений. В этом контексте вновь актуализируется взаимодействие традиций и инноваций – когда музыканты выбирают и представляют те традиции, которые кажутся им наиболее аутентичными или актуальными, они создают новые традиции, добавляя свои интерпретации и трактовки. Это способствует развитию искусства игры на пипе, сохраняя связь с его историческими корнями.

Музыканты из диаспоры вносят свой вклад в развитие искусства игры на пипе не только за рубежом, но и в Китае. Их достижения на мировой арене привлекают пристальное внимание китайского музыкального сообщества [4; 5]. В последние десятилетия некоторые из них возвращаются в Китай, чтобы участвовать в концертах и мастер-классах, внося новые идеи и техники, которые обогащают современное искусство игры на пипе. Примером такого вклада является мастер-класс У Мань, проведенный в

Центральной консерватории музыки в 2017 году, который был посвящен мультикультурной музыке и импровизации. Однако композиции для пипы, созданные за пределами Китая, редко включаются в репертуарный канон «сюэюань пай» и, следовательно, не оказывают влияния на его развитие.

Таким образом, взаимодействие между китайскими музыкантами, живущими за рубежом, и их родиной способствует созданию глобального музыкального сообщества, обогащенного разнообразием и культурным обменом. Этот обмен является двусторонним, и миграция музыкантов представляет собой начало формирования диаспоральных сетей, в которых Китай начинает играть центральную роль.

Библиографические ссылки

1. *Liu L.* Beijing in the Contemporary Pipa World // *Presence Through Sound*. Routledge, 2020. P. 58–71.
2. *Winzenburg J.* Spanning the Timbral Divide: Insiders, Outsides, and Novelty in Chinese-Western Fusion Concertos // *China and the West*. University of Michigan Press, 2017. P. 186–204.
3. *Wu B.* Trends in the Globalization of Pipa Music // *The Oxford Handbook of Music in China and the Chinese Diaspora*. Oxford University Press, 2023. P. 329–350.
4. 贾怡. 国之吴琵琶、世界琵琶蛮 – 论吴蛮与中国当代琵琶艺术的初步世界化 = Цзя И. Национальная пипа У, Ман мировая пипа: предварительный космополитизм У Мань и современное китайское искусство игры на пипе // *Журнал Тяньцзиньской консерватории*. 2019. № 4. P. 57–100).
5. *Ma M.* Wu Man, The Pipa and Chinese Tradition in a Contemporary Global Context // *Asian-European Music Research Journal (AEMR)*. 2023. № 11. P. 19–38.