

3) Распространить среди китайских слушателей лучшие произведения западного музыкального искусства, а также сочетать в концертной практике китайскую и европейскую музыку.

План, предложенный Лю Тяньхуа был достаточно глобальным, но на фоне разворачивающейся гражданской войны было довольно сложно претворить его в жизнь (особенно не хватало финансирования).

Итак, Лю Тяньхуа был музыкантом, которому был присущ реформистский дух. В Китае в первых десятилетиях XX века ценность национальных музыкальных инструментов была принижена, национальное искусство проходило период стагнации.

Обратившись к эрху, Лю Тяньхуа улучшил способы нотной записи произведений, созданных для эрху древними мастерами, а также призвал китайских исполнителей на струнно-смычковых инструментах попробовать играть на европейской скрипке (виолончели, контрабасе). Композитор полагал, что, ознакомившись с западноевропейской культурой, китайские музыканты выявят новые выразительные возможности эрху.

Благодаря неустанному подвижническому труду Лю Тяньхуа национальная школа исполнения на эрху оказалась сохраненной. Важно отметить, что Лю Тяньхуа заложил прочный фундамент для систематизации преподавания игры на эрху (написав 47 этюдов на эрху, которые до сих пор не утратили своей актуальности).

Кроме популяризации игры на эрху, Лю Тяньхуа обновил методики преподавания игры на национальном инструменте пипа (композитор написал 15 этюдов для пипы).

Лю Тяньхуа всю жизнь боролся за сохранение национального музыкального искусства, воспитал таких музыкантов, как Цзян Фэнжи, Чэнь Чжэньдуо, которые стали известными исполнителями, теоретиками и педагогами. В этом и заключается важность композиторского творчества и педагогической деятельности Лю Тяньхуа.

Список литературы:

1. Инь, Фа-лу. Наши замечательные музыкальные традиции / Инь Фа-лу // О китайской музыке : ст. кит. композит. и музыковед. : пер. с кит. / под ред. Г. Шнейерсона. – М., 1958. – Вып. 1. – С. 18 – 31.

Эльвіра Сцельмашук

ПАНЯЦЦЕ АЎТЭНТЫЧНАСЦІ Ў КЛАСІЧНАЙ МУЗЫЦЫ І Ў ФАЛЬКЛОРЫ

Артыкул прысвечаны аналізу паняцця «аўтэнтычнасць» у класічнай музыцы і ў фальклоры.

Elvira Stselmashuk

This article analyzes the concept of "authenticity" in classical music and folklore.

THE CONCEPT OF AUTHENTICITY IN CLASSICAL MUSIC AND FOLKLORE

Аўтэнтычнасць у XXI стагоддзі – патрэба і прыярытэт у мастацкім і грамадскім жыцці развітых краін, паколькі менавіта аўтэнтычнасць з'яўляецца тым паказальнікам і адметнасцю, якія дазваляюць адрозніваць адну культурную традыцыю ад другой. Аўтэнтычнасць прымаецца як дадзенасць, як абсалютнае значэнне ў сучасным жыцці.

Аўтэнтычнасць (др. грэч. αὐθεντικός – **аўтэнтэтычны**) – ставіцца да правільнасці пачаткаў, уласцівасцяў, поглядаў, пачуццяў і намераў, шчырасці і адданасці.

Ёсць істотныя адрозненні ў спосабах аўтэнтычнасці, якая разумеецца ў візуальным і музычным мастацтве. Карціна, якая насамрэч з'яўляецца работай чалавека, чый подпіс знаходзіцца ў ніжняй частцы, – сапраўдная, а карціна, якая з'яўляецца імітацыяй або факсіміль – падробка. Але ў мастацкай форме, такой як музыка, няма канкрэтных аб'ектаў для глыбокай пашаны або копіі, толькі акт выканання [2, с. 25].

Як тады вымяраецца сапраўднасць? Ці актуальна гэта? Адказам на другое пытанне з'яўляецца рашучае «так». Для слухачоў і выканаўцаў пытанне аўтэнтычнасці ў музычным прадстаўленні бясконца цікавае і супярэчлівае. Да нядаўняга часу ў класічнай музыцы дамінуючым відам быў рамантычны і выразны. Інтэрпрэтатары канонаў дзевятнацатага стагоддзя адчувалі згрызоты сумлення, змяняючы кампазіцыі і тэхнікі выканання, каб зрабіць іх больш прывабнымі для сваіх вушэй. Паняцце гістарычнай дакладнасці не было часткай іх слоўнікавага запasu, паколькі яны лічылі, што класічная традыцыя была жывая і што яны адны з'яўляюцца яе законнымі спадчыннымі: спевакі спявалі самазабыўна, з невялікім або поўным неўсведамленнем розных гістарычных комплексаў у стылі; дырыжоры паскаралі або запавольвалі тэмп, кіруючыся толькі ўласным жаданнем; інструменталісты гралі ў бяспецы, у адпаведнасці са звычаем сваёй эпохі. Напрыклад, выконваючы «Герайчную санату» Бетховена, Густаў Малер паскорыў пічыката ў фінале, прадстаўляючы крокі няўпэўненага дзіцяці, – ён не перажываў за гістарычную дакладнасць яго адаптацыі.

Але гэтая свайго роду ўпэўненасць сёння стала сустракацца значна радзей, яна была парванай паскарэннем тэмпу зменаў і расчараванняў, так характэрных для апошняга стагоддзя. У гэтым кантэксце рамантычная свабода стала здавацца патураннем уласнай слабасці. У адказ музыка і кампазітар Арнольд Долметч (1858-1940) пабудаваў рэплікі архаічнай лютні, ры бекі (старажытная трохструнная скрыпка) і клавесіна, на якіх ён затым сам навучыўся граць. Ён таксама увакрасіў і выканаў раней неведомыя

партытуры. Яго запаветнай марай было вярнуць простыя сакральныя песні яго непісьменных сялянскіх продкаў. Ён лічыў, што гэтая музыка была адлюстраваннем адзінства прыхільнасці да зямлі, павагай традыцый пасяхова інтэгрэванай вясковай супольнасці – пошукамі музычнага Эдэма, што было часткай найбуйнейшага фальклорнага пошуку сапраўдных традыцый. На працягу доўгага часу многія мастакі і слухачы былі пад уплывам бачання Долметча і звярнуліся да таго, што называецца гістарычным рухам уяўленняў [2, с. 26].

Розніца паміж рамантычнай і гістарычнай перспектывамі можа быць канкрэтна паказана ў сваіх поглядах, якія тычацца інструментаў. Калі выказаць здагадку, наколькі гэта магчыма, то гітара ніколі не магла быць выкарыстана ў стылі барока, бо сённяшняя гітара з'яўляецца адносна нядаўнім вынаходніцтвам з іншай якасцю гуку, чым састарэлая лютня; Бах не мог граць на піяніна, паколькі гэты інструмент быў вынайздзены пасля яго смерці. Па гістарычных дадзеных, кампазіцыі Баха трэба выконваць на клавесіне, для якога яны былі створаныя. У адрозненне ад гэтага, асноўны біёграф Баха дзевятнацатага стагоддзя пісаў, што фартэпіяна «ўсплывала ў розуме Баха» ў якасці патэнцыйнага ідэалу ў клавірных кампазіцыях. Ён лічыў, Бах быў бы ў захапленні, пачуўшы выкананне яго п'ес на фартэпіяна, якое мае значна большы дыяпазон і дынаміку, чым прымітыўны клавесін. З гэтага пункту гледжання сучасныя піяністы проста ажыццяўляюць мары Баха, калі яны інтэрпрэтуюць яго музыку на так палепшаным інструменце.

Не толькі аўтэнтычнасць інструмента з'яўляецца найбольш важнай у адпаведнасці з выразам рамантыкаў, але ступень, у якой выканаўца здольны перадаць эмацыйную сутнасць музыкі. У адрозненне ад гэтага, гісторыкі мяркуюць, што сапраўднасць патрабуе набору тэхнічных правілаў і нормаў для рэгулявання выканання старадаўняй музыкі менавіта так, што эга выканаўцы можа быць падначалена, а неабгрунтаваныя інавацыі звездзены да мінімуму. Толькі такая дысцыпліна, сцвярджаюць яны, можа быць сапраўдным натхненнем для кампазітара. Прадстаўнікі рамантызму накіраваны на духоўнае аднаўленне і аддаюць перавагу інтэрпрэтару; прыхільнікі гістарызму настроены на перадачу арыгінала і засяроджанасць на тэхніцы. «Рамантыкі – гарачыя і натхнёныя; яны прарокі музыкі, якія ўвасабляюць свой няўлоўны дух; прыхільнікі гістарызму – дакладныя і руплівыя, яны музычныя святары, паўтараюць свае святыя тэксты» [2, с. 29].

Гісторыкі практыкавалі эмпірычныя метады, выкарыстоўваючы тэхнічныя сродкі крыміналістыкі і аналізу тэксту, каб выдаліць напластаванні часу і выявіць арыгінал у яго першапачатковым стане. Адна прадпрымальная гуказапісвальная кампанія кінула выклік, калі прычэпіла налешку на пласцінку сваёй версіі знакамітага «Канона» Пахельбеля, абвясціўшы: «Гэта было “сапраўднае выданне. Знакаміты Канон Пахельбеля”». Гэта, аказваецца, больш складаная задача, чым здаецца, паколькі ніхто не мае ніякага ўяўлення, што Пахельбель менавіта такі. Нават, каб пачаць прымаць прэтэнзіі па гістарычнай дакладнасці, музыка павінен вывучыць абазначэнні мінулага і разгледзець яго значэнне, кожнае з якіх – вельмі цяжкая праца. Мы не ведаем, што арнамент выкарыстоўваецца ў стылі барока музыкамі; мы нават не ўпэўненыя, наколькі хутка *allegro* было ў Бетховена. Без прынятага пагаднення па гэтых фундаментальных пытаннях немагчыма паўтарыць раннюю музыку з упэўненасцю. Таму гэта не рэдкасць для розных выканаўцаў, якія кожны ў роўнай ступені накіраваны на гістарычную дакладнасць, каб выканаць зусім розныя версіі аднаго і таго ж твора.

Што тычыцца фальклору, то на дадзены момант аўтэнтычным матэрыялам мы лічым тое, што знаходзіцца ў коле свайго натуральнага існавання: гэта і старажытны абрад, і тэхніка ткацтва рушніка або пояса, старажытная песня.

Перважная большасць фалькларыстаў і этнографістаў савецкага часу фальклорам называлі «сукупнаць слоўных тэкстаў, якія ўвайшлі ў вусную бытавую традыцыю таго або іншага этнасу» [1, с. 30]. Яшчэ са школьных часоў мы ведаем, што фальклор – гэта традыцыя, якая пераецца «з вуснаў у вусны». На элементарным прыкладзе можна прасачыць прынцып руху аўтэнтычнага твора: маці спявае калыханку сваёй дачцэ. Дачка выгадавалася, нарадзіла сваё дзіця і спявае яму калыханку. Некаторыя словы і інтанацыйныя рухі вар'іруюцца або забываюцца і таму замяняюцца, і так далей. У выніку праз сто гадоў мы атрымаем песню мала чым падобную да той, што першапачаткова спявала маці сваёй дачцэ. Напрошваецца пытанне: як не маючы зафіксаваных дадзеных (нот, тэксту) даведацца, што калыханка, якую праспявала мне мая бабуля, з'яўляецца аўтэнтычнай, сапраўднай?

А вось адносна аўтэнтычнай манеры спеваў ніякіх пытанняў не паўстае. На Беларусі літаральна кожная вёска, горад, рэгіён з цягам часу сфарміравалі свой адметны і непаўторны гук, які дзякуючы беларускім і замежным фалькларыстам і этнамузыкалагам на сённяшні дзень дасканалы вывучаецца, класіфікуецца, фіксуецца сучаснымі сродкамі запісу і трансліруецца сучаснымі выканаўцамі. З гэтага вынікае, што тэрмін «аўтэнтычнасць», калі ўскапаць трыху глыбей, часткова губляе свой першапачатковы сэнс адносна фальклору, фактычна змяняе сваё значэнне.

Дык што ж, двойчы ў адну раку не ўвайсці, і сучасная творчасць з аўтэнтычнасцю не сумяшчальная? Яна толькі паўтарае і пераймае, застаючыся другароднай ў адносінах да ўзораў гісторыі? Уся справа толькі ў тым, каб заставацца сумленным перад сабой і сваімі чытачамі, гледачамі і слухачамі. І разумець, што кожны мастак, выканаўца і рамеснік стварае нешта новае, каштоўнае само па сабе і ў той жа час непаруўна звязанае са здабыткамі мінулага. І тады аўтэнтычнасць пачынае гуляць новымі фарбамі. Таму што ў наяўнасці і аўтэнтычная арыгінальнасць аўтарскага бачання, і цалкам аўтэнтычнае выкананне. Выканаўцы маюць у сваім рэпертуары класічныя творы выбітных кампазітараў, а калектывы працягваюць спяваць фальклорную песню,

бо аўтэнтычнасць ў сучаснасці – гэта найвялікшая шматпланавасць метадаў, матэрыялаў і азэрэнняў. І таму пытанні аўтэнтычнасці любога дзеяння, спосабу або прадмета заўсёды будуць спрэчнымі і, мабыць нават, фундаментальнымі.

Спіс літаратуры:

1. Чистов, К. В. Народные традиции и фольклор : очерки теории / К. В. Чистов. – Л. : Наука, 1986. – 303, [1] с.
2. Lindholm, Charles. Culture and Authenticity / Charles Lindholm. – Oxford : Blackwell Publishing, 2008. – 176 p.

Чжан Цзяньнань

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ В ШАНХАЕ (1930-1940 ГГ.)

В первой половине XX века художественная культура Шанхая испытала воздействие русского музыкального искусства. Это связано с активной музыкальной жизнью представителей русской эмиграции, для которых Шанхай стал важнейшим центром искусства и культуры.

Zhang Tszuannan

THE ACTIVITIES OF THE RUSSIAN EMIGRATION IN SHANGHAI (1930-1940)

In the first half of the 20th century, artistic culture of Shanghai was influenced by Russian music. This is due to the active musical life of representatives of Russian emigration, for them Shanghai became an important center of art and culture.

В первой половине XX века китайский город Шанхай стал бесспорным центром русской музыкальной культуры. Это объясняется тем, что большое количество русских деятелей искусства эмигрировало, спасаясь от последствий Октябрьской революции 1917 г. Среди эмигрантов оказалось большое количество, которые настаивали на строительстве музыкальных школ и даже театра.

К середине 1930 года музыканты из числа русских эмигрантов уже играли значительную роль в культурной жизни Шанхая. Они оказали большое влияние на процесс интеграции западной музыкальной культуры в традиционную китайскую культуру. Это влияние включало (по желанию) обучение жителей Шанхая игре на европейских музыкальных инструментах, обучение европейским принципам композиции, и даже ознакомление с основами театрального искусства. Иными словами, русские эмигранты сделали многое для формирования «европейского облика» культурной жизни города Шанхая.

Музыкальная жизнь русских эмигрантов оказалась тесно связана с вероисповеданием (православие). Посещение церкви было важной основой сохранения национальных корней, а участие в богослужениях – неотъемлемой частью культуры. В каждой православной церкви или благотворительном обществе в Шанхае был организован церковный хор. Так, например, сохранились сведения о таких хорах, как Преображенский церковный хор (Шанхай), Церковь спасителя (Тиланьцяо), Церковь святого Андрея (Хушань), Хор русской женской школы Пресвятой Богородицы, Хор при церкви Богоматери (Синьлэ). Среди имен попечителей этих хоров упоминаются фамилии певцов и музыкантов (Коль, Силяковский, Машен). Церковные хоры стали столь значимым явлением в Шанхае, что этот город стали иносказательно называть «Восточный Петербург» [1].

Репетиции в этих церковных хорах обычно проходили два раза в неделю. Церковные хоры принимали участие во всех богослужениях. Кроме того, каждый год «музыкальное содружество» русских эмигрантов проводило специальный концерт. Например, 15 января 1936 года хор церкви Николая Чудотворца организовал концерт песнопений страстного воскресенья. Первая половина концерта была связана с исполнением «Всенощного бдения» С. Рахманинова, вторая половина была посвящена пению псалмов.

В память годовщины смерти П. Чайковского 7 ноября 1936 года хор церкви Николая Чудотворца организовал концерт воскресного песнопения в память о композиторе. Участники церковного хора исполнили такие сложнейшие произведения П. Чайковского, как «Всенощное бдение» и «Воскресный псалом» [1].

В 1930-е гг. прибывшие в Шанхай русские эмигранты следующей волны (т.н. советской) стали значимыми членами русской диаспоры. Они привнесли новые силы для создания яркой и насыщенной музыкальной жизни, организовав новые музыкальные встречи на постоянной основе.

Сохранились сведения о дружеских Понедельниках, собраниях любителей литературы «Вторник», Дружеских встречах «Гера», и даже сведения о литературной группе евреев-эмигрантов. Расширяя сформировавшиеся в 1920-е гг. традиции, русские эмигранты организовали симфонический оркестр и джаз-оркестр, тем самым осовременивая русскую музыкальную жизнь в Шанхае. Однако потом русское музыкальное искусство вступило в период упадка и стагнации, что объясняется сложным периодом «предчувствия» Второй мировой войны (и началом китайско-японской войны в частности).

Список литературы:

1. Говердовская, Л. Ф. Общественно-политическая и культурная деятельность русской эмиграции в Китае в 1917–1931 гг. / Л. Ф. Говердовская ; Ин-т Дал. Востока Рос. акад. наук. – М. : ИДВ РАН, 2004. – 186 с.