ТРИБУНА МОЛОДОГО УЧЕНОГО

УДК 786
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-1-154-164

У Хаокунь

ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В КИТАЕ

Статья посвящена анализу процессов интернационализации музыкальной культуры и влиянию международных взаимодействий на фортепианное исполнительство в Китае.

В ходе работы автор исследует ключевые исторические события, оказавшие влияние на развитие китайского фортепианного искусства в XX веке и выявляет основные тенденции, определившие эволюцию китайского фортепианного исполнительства в условиях мировых культурных изменений.

Ключевые слова: *интернационализация, межкультурные обмены, китайское фортепианное исполнительство, музыкальная культура, композитор, пианисты, Китай, теория, фортепиано*.

Актуальность темы исследования. Современный мир представляет собой сложный конгломерат многослойных взаимосвязей, охватывающих природные, социальные и культурные процессы. В данной системе каждый элемент создает структурный и информационный каркас глобального культурного пространства и выступает частью непрерывной сети обмена идеями, символами и ценностями.

Музыка, как носитель коллективного опыта и культурной памяти, является своеобразным ретранслятором коллективных ценностей, культурных традиций и философских идей различных народов. Как одна из высших форм искусства, она служит мощным средством культурной коммуникации, индикатором и активным агентом влияния глобальных трансформаций, происходящих в социальной и культурной среде. Пластичность и способность к адаптации внешних элементов позволяет музыкальному искусству вбирать в себя разные стилевые и жанровые особенности, порождать новые формы, сочетающие уникальные черты различных культурных традиций.

Зачастую музыкальные произведения становятся выразителями характерных черт и культурной сущности своей эпохи и выполняют роль художественно-исторических хроник, сохраняя в себе отпечаток значимых событий прошлого. В свою очередь смешение различных музыкальных традиций предоставляет возможность глубже проникнуть в многообразие культурных кодов и символов, а также раскрыть механизмы формирования и трансляции фундаментальных общечеловеческих ценностей.

В контексте вышеизложенного особую культурную ценность приобретает возможность обмена музыкальными концепциями и техниками в международном масштабе, между различными культурами, так как данный обмен способствует углублению взаимного понимания между народами. Интернационализация музыкальной культуры обогащает мировую музыкальную палитру через взаимодействие и взаимное заимствование музыкальной поэтики, форм, жанров и исполнительских техник, в результате чего обогащается арсенал художественных средств и способов интерпретации, разрабатываются уникальные формы музыкальной речи.

Являясь носителем богатых музыкальных традиций, Китай постоянно впитывает в себя элементы других культур, обогащая и трансформируя свою музыкальную практику. Этот процесс межкультурного взаимодействия находит яркое отражение в китайском фортепианном исполнительстве, активно интегрирующем мировой музыкальный опыт. В частности, благодаря международному взаимодействию с различными музыкальными течениями и практиками, китайская музыкальная культура продолжает активно исследовать новые формы музыкального выражения. В ходе данного процесса китайские пианисты получают возможность использовать разнообразные исполнительские приемы и интерпретационные подходы, чем способствуют созданию новых импульсов в развитии китайского фортепианного исполнительства.

Актуальность темы исследования обусловлена недостаточной изученностью влияния межкультурных обменов на китайское фортепианное исполнительство. Исследование данных процессов способствует углубленному пониманию динамики развития исполнительской практики китайских пианистов и позволяет выявить новые тенденции в современном фортепианном искусстве.

Степень научной разработанности темы. Исследование вопросов межкультурных обменов в музыкальном искусстве и их воздействия на китайское фортепианное исполнительство показало высокую степень изученности данной темы. Работа основывается на комплексном анализе существующих научных трудов, посвященных историко-культурным процессам, оказавшим влияние на развитие фортепианной исполнительской практики Китая. Исследователи Л.А. Келеман, М. Хань, А.Г. Киященко, Жэнь Цзивэй, Се Дацзин, Линь И, Вэй Тиньгэ, Чэнь Сяньдун, Цуй Сюань, Ли Пин и др. внесли значительный вклад в разработку аспектов интернационализации фортепианного исполнительства в Китае. Их работы существенно обогатили теоретические основы исследования межкультурных взаимодействий в музыкальной культуре и позволили выработать концептуальные подходы к изучению эволюции и трансформации китайского фортепианного исполнительства.

Цель, задачи и предмет исследования. Цель данной статьи заключается в анализе особенностей и тенденций межкультурной музыкальной коммуникации между Китаем и другими странами, а также в исследовании воздействия интернационализации на динамику развития фортепианного исполнительства в Китае.

Исходя из сформулированной цели, в статье поставлены следующие *задачи*: проанализировать исторические аспекты межкультурных обменов, влияющих на развитие китайского фортепианного исполнительства; изучить роль китайских музыкантов в интеграции международного музыкального опыта; оценить трансформации, возникшие в китайском фортепианном искусстве в результате межкультурных взаимодействий.

Предметом исследования является влияние интернационализации на развитие китайского фортепианного исполнительства.

Научная новизна исследования заключается в комплексном анализе факторов, воздействовавших на развитие китайского фортепианного исполнительства, а также в оценке роли зарубежных музыкантов в усвоении международного музыкального опыта и его адаптации к китайскому контексту. В работе впервые выявлены ключевые изменения в исполнительской практике китайских пианистов, обусловленные глобальными культурными трансформациями, и сформулированы основные тенденции и особенности воздействия межкультурных обменов на китайское фортепианное исполнительство.

Методология и методы исследования базировались на применении ряда научных подходов и методов, в круг которых вошли:

– комплексный подход (выбран с целью всестороннего изучения и синтеза информации, обеспечивающей целостное представление о влиянии межкультурных обменов на фортепианное исполнительство в Китае), с применением общенаучных методов синтеза, анализа научной литературы и обработки данных, направленных на формирование целостного представления о предмете исследования;

– исторический подход (применялся с целью рассмотрения процессов эволюции китайского фортепианного искусства и воздействия мирового музыкального опыта на его развитие), в сочетании с методом ретроспективного анализа, исследующего исторический контекст, в котором развивалась исполнительская практика китайских пианистов;

– культурологический подход (использовался для анализа взаимодействия музыкальных традиций Китая с другими музыкальными культурами), с применением метода синтеза, способствующего раскрытию взаимосвязей между социальными и культурными процессами и формированию целостного понимания исследуемого явления, а также метода культурно-исторического анализа, позволяющего выявить влияние межкультурной коммуникации на развитие исполнительской практики в Китае.

Источниковая база исследования включает работы, освещающие процесс интернационализации музыкальной культуры, а также научные публикации, посвященные рассмотрению вопросов становления китайской фортепианной исполнительской школы и ее эволюции в рамках глобальных культурных процессов.

Основная часть. Природа интернационализации музыкальной культуры заключается в ее тесной связи с глобальными процессами миграции, межкультурных контактов и сотрудничества. Миграционные потоки, международные культурные проекты, образовательные программы и развитие современных технологий формируют транснациональное музыкальное пространство, благодаря которому музыкальные традиции выходят за рамки локального контекста, обогащают друг друга и порождают новые художественные формы, расширяют спектр музыкальной выразительности. Итак, интернационализация музыкальной культуры представляет собой обмен, адаптацию и взаимопроникновение музыкальных традиций и практик различных стран и культур.

Согласно исследованию Л.А. Келеман, интернационализация – это «долговременный исторический процесс установления устойчивых разнообразных отношений между различными социальными общностями (этносами, нациями, государствами, региональными сообществами государств)» [1]. В свою очередь, М. Хань [2], А.Г. Киященко [3], Жэнь Цзивэй, Се Дацзин, Линь И [4] доказывают в своих работах, что интернационализация музыкальной культуры – это процесс, в ходе которого музыкальные формы, жанры и практики, возникшие в различных культурных контекстах, начинают проникать в другие страны и регионы.

В музыке интернационализация проявляется не только через адаптацию конкретных произведений или стилей, но и через изменение самого процесса восприятия и интерпретации музыки с учетом культурных различий и синтеза различных исполнительских традиций. Следовательно, можно утверждать, что интернационализация музыкальной культуры не сводится к простому заимствованию музыкальных форм и стилей; она отражает более глубокие процессы, связанные с интеграцией элементов различных культурных традиций, приводящих к созданию синтетических музыкальных форм и обновлению эстетических принципов исполнительства.

Переходя к теме влияния интернационализации музыкальной культуры на китайское фортепианное исполнительство, важно уточнить, каким образом интеграция западных музыкальных традиций и культурный обмен трансформировали исполнительскую практику и фортепианное искусство в Китае. Для этого необходимо реконструировать историко-культурный контекст и проанализировать ключевые аспекты кросс-культурных взаимодействий между Востоком и Западом.

Формирование китайского фортепианного исполнительства неразрывно связано с процессами культурного обмена и проникновением западной музыкальной культуры на территорию Китая, начавшимися в XVI веке [5. С. 26]. Миссионерская деятельность в области музыкального искусства, начатая монахом-иезуитом Маттео Риччи (1552–1610) и продолжавшаяся несколько столетий, заложила основы европейского музыкального

образования в Китае и способствовала начальной интеграции западной музыкальной культуры в китайскую музыкальную традицию.

В дальнейшем процессы культурного обмена приобрели системный характер и сыграли важную роль в усилении западного влияния на развитие китайского музыкального образования и исполнительской практики. Благодаря работе миссионеров и дипломатическим связям к концу XIX века в Китае начали распространятся педагогические подходы, основанные на западной теории музыки [6. С. 3]. Помимо этого, приобрели популярность западные музыкальные инструменты, среди которых фортепиано заняло центральное место в первых программах по обучению музыке.

Эффективная политика западных миссионеров в области музыкального образования принесла свои плоды, и процессы интернационализации музыкальной культуры значительно активизировались к началу XX века. Одним из наиболее значимых явлений в развитии китайской фортепианной школы стал массовый отток китайских студентов-музыкантов и композиторов на обучение за рубеж. Согласно историческим данным, описанным в исследовании В. Гуанци, после революции 1911 года, в условиях формирования новой китайской культуры, китайские музыканты начали активно обучаться в зарубежных консерваториях (в частности, в Германии и Франции, известных богатыми музыкальными традициями и высокими педагогическими стандартами) [7. С. 85]. Постепенно этот процесс приобрел значительный масштаб и привел к фундаментальным изменениям в исполнительской и композиторской практике.

Вернувшиеся на родину молодые музыканты (Сяо Юмей, Хуан Цзы, Сиань Синхай, Цзэн Чжиминь, Дин Шанде, Чжао Юаньжэнь и др.) начали применять освоенные за границей академические принципы для совершенствования музыкальной культуры Китая. Особенно ярко этот процесс проявился в творчестве китайского композитора и лингвиста Чжао Юаньжэня (1892–1982). В 1913 году композитор адаптировал народную китайскую мелодию «Хуа Ба Бань Юй Сян Цзян Лан» для органа. Позже им было создано переложение этого произведения для аккордеона, исполненное на концерте в Корнелльском университете в мае 1914 года [6. С. 3].

Вдохновленный успехом и национальным подъемом, Чжао Юаньжэнь досконально изучал основы композиции, гармонии и полифонии. Исследовав возможности китайской музыкальной идентичности, он в 1915 году сочинил первую в истории Китая фортепианную пьесу «Марш мира» [6. С. 3], чем ознаменовал начало развития китайской клавирной музыки, появившейся благодаря процессам интернационализации музыкальной культуры.

Необходимо подчеркнуть, что социально-экономические реформы и политика Китая, ориентированная на взаимодействие с зарубежными культурами, также сыграли ключевую роль в формировании предпосылок для интеграции внешних музыкальных и культурных влияний. В 1920–1930-е гг. для европейских бизнесменов и тысяч эмигрантов из России Китай стал точкой притяжения, а Шанхай утвердился в качестве важнейшего культурного и экономического центра страны, связывающего Восток и Запад. Город привлек многочисленных талантливых исполнителей с европейским образованием и стал площадкой для реализации профессиональных устремлений российских и европейских музыкантов. В частности, в нем начали активную работу такие организации, как «Русское музыкально-просветительское общество», возглавляемое композитором С.С. Аксаковым (1890–1968), «Общество камерной музыки», «Содружество художников, писателей, актеров и музыкантов», «Арт-клуб» в рамках ассоциации «Искусство и творчество» и др. [8. С. 35].

Взаимодействие с зарубежными музыкантами и усвоение международных музыкальных практик привели к рассвету музыкального образования в стране. Китай постепенно адаптировал и внедрял западную систему музыкального образования, а студенты, отправленные на учебу за рубеж, вернулись в страну, приобретя ценный опыт

преподавания. Совместно с развертыванием активной концертной деятельности и созданием новых исполнительских коллективов, китайские композиторы приступили к формированию национальной системы профессионального музыкального образования на основе западных образовательных стандартов.

В данном контексте особенно важна фигура великого музыкального педагога и просветителя Сяо Юмэя (1884–1940), который прошел блестящую профессиональную подготовку на музыковедческом факультете Лейпцигской королевской консерватории и вернулся в Китай в 1920 году с четко сформулированной целью создания первой консерватории в стране. Сяо Юмэй полагал, что «европейская музыка считается более прогрессивной, так как ее развитие тесно связано с передовой системой музыкального образования», и «если мы не создадим музыкальную консерваторию в самое ближайшее время, то в будущем китайцы будут безмолвны; они потеряют голос в музыкальной сфере» [9. С. 5]. Это стремление было не просто отражением образовательного опыта просветителя, но и частью его более широкой миссии по формированию национальной системы профессионального музыкального образования, включающей в себя традиционные элементы китайской музыкальной культуры и передовые западные педагогические подходы.

В результате этого деятельность Сяо Юмэя после его возвращения в Китай приобрела интенсивный и последовательный характер. В 1920 году педагог возглавил «Группу музыкальных исследований» при Национальном Пекинском университете и сыграл ключевую роль в превращении этой структуры в «Институт музыкальных исследований Пекинского университета» в 1922 году. Популяризация европейских образовательных стандартов Сяо Юмэем привела к созданию двух значимых музыкальных факультетов: первого в 1921 году при «Педагогическом университете для женщин» и второго в 1925 году при «Академии искусств в Пекине»; на обоих факультетах фортепиано стало обязательным предметом. Позже Сяо Юмэй стал ректором первой китайской консерватории, открытой в 1927 году в Шанхае. Данное учебное заведение стало первым в Китае, ориентированным на западную модель профессионального музыкального образования [10. С. 23]. Здесь был инициирован процесс создания фортепианного факультета, ориентированного на внедрение образовательных стандартов европейской фортепианной школы. В его структуру входили специализированные учебные программы, система выборочного отбора студентов и привлечение к преподаванию как китайских талантов, так и иностранных исполнителей и педагогов.

Таким образом, деятельность Сяо Юмэя стала катализатором широкомасштабного сотрудничества с зарубежными педагогами и исполнителями из СССР и стран Европы. В Шанхай, китайский культурный центр 1930-х гг., один за другим приезжали известнейшие зарубежные музыканты, в том числе русский пианист, композитор и дирижер С.В. Рахманинов (1873–1943), польско-американский пианист Л. Годовский (1870–1938), польский пианист А. Рубинштейн (1887–1982) и др.

В числе наиболее значимых фигур отметим выдающегося российского пианиста и композитора А.Н. Черепнина (1899–1977), деятельность которого оставила неизгладимый след в истории китайского музыкального образования. Занимая пост ректора Шанхайской консерватории с 1934 по 1937 гг., А.Н. Черепнин активно внедрял методы, ориентированные на развитие музыкальных способностей через систематическое изучение теории музыки, композиции и фортепианного мастерства, а вся его работа с китайскими студентами фокусировалась на техническом совершенствовании и глубоком музыкальном анализе произведений западных композиторов [11. С. 243].

В рамках процесса интернационализации музыкальной культуры также значима деятельность итальянского дирижера и пианиста Марио Пачи (1878–1946), известного в Китае как Мей Байци. Марио Пачи неустанно трудился на посту главного дирижера оркестра Шанхайского муниципального министерства промышленности, что позволило ему

внести значительный вклад в развитие музыкальной культуры Китая. Помимо работы в оркестре, он был отмечен как педагог, воспитавший плеяду выдающихся китайских пианистов, в их числе Юй Бяньминь, Чжан Цзюньвэй, Чжу Гуньи, Чжоу Гуанжэнь, Фу Цун и др. Педагогическая деятельность Марио Пачи отличалась комплексным развитием исполнительских навыков, где техническая виртуозность сочеталась с углубленной работой над осмысленной интерпретацией музыкальных произведений. Важнейшим компонентом его методики стало пристальное внимание к детальному анализу музыкального текста: он подчеркивал необходимость скрупулезного исследования структуры произведения, его мелодической и гармонической организации, а также особенностей темпо-ритмического оформления [8. С. 37]. Работа М. Пачи с китайскими студентами стала важным связующим звеном между культурами, поспособствовавшим формированию новых стандартов в области фортепианного исполнительства. Подход М. Пачи к образованию улучшил навыки китайских пианистов и повысил уровень пианистического мастерства исполнителей.

Наряду с деятельностью М. Пачи, значительный вклад в популяризацию западной фортепианной традиции в Китае внес русский пианист и педагог Б.С. Захаров (1887–1943). По рекомендации скрипача Фу Хуа с 1929 года Б.С. Захаров вел просветительскую деятельность в области фортепианной музыки в Шанхае. Кроме того, он являлся активным деятелем ассоциации «Искусство и творчество», в рамках которой в 1930-е гг. проходили еженедельные выступления «Группы для камерных концертов», организованные им и сопровождавшиеся его непосредственным участием в качестве солиста. Воспитывая китайских пианистов, Б.С. Захаров подготовил несколько поколений исполнителей, среди которых были такие выдающиеся музыканты, как Ли Сяньминь, Дин Шаньде и У Леи [12. С. 147]. Необходимо отметить, что внимание, которое Б.С. Захаров уделял структуре обучения и художественному воспитанию своих студентов, сыграло ключевую роль в формировании новых эстетических ориентиров и повышении общего уровня пианистического мастерства в стране. Совместно с деятельностью вышеописанных зарубежных педагогов усилия Б.С. Захарова создали благоприятные условия для проникновения европейских музыкальных идей в китайскую музыкальную практику и содействовали расширению культурного кругозора студентов и обогащению их исполнительского репертуара.

В ходе интенсивного культурно обмена и внедрения западных музыкальных традиций в китайскую музыкальную практику в стране произошли значительные изменения в подходах к фортепианному исполнительству. Деятельность зарубежных просветителей в начале XX века создала хорошую базу для взращивания талантливых пианистов, а учрежденный в 1934 году первый конкурс китайской фортепианной классической музыки стал одним из наиболее ярких результатов интернационализации музыкальной культуры в первой половине XX века и знаковым событием в развитии китайской фортепианной школы.

Благодаря активным процессам интернационализации музыкальной культуры и слаженной работе китайских, российских и европейских музыкантов до конца 1950-х гг. в Китае сформировался контингент профессиональных композиторов и пианистов, а также произошло улучшение навыков игры китайских студентов и увеличилось количество профессиональных музыкантов, ориентированных на западные стандарты.

Смена политического режима в 1949 году и создание Нового Китая повлекло за собой формирование глубинных связей с культурной прослойкой из СССР и стран Восточной Европы, интернационализация музыкальной культуры продолжилась. В 1950-х гг. Китай начал отправлять на международные конкурсы молодых пианистов, обладавших высоким уровнем мастерства игры на фортепиано. Это направление отметилось участием видных представителей китайской фортепианной школы, среди которых особое место заняла знаменитая китайская пианистка Чжоу Гуанжэнь. В марте 1951 года она

заняла третье место на «III Берлинском Международном фестивале молодежи и студентов» и стала первой китайской пианисткой, одержавшей победу на международных состязаниях [13. С. 199].

Новый этап в укреплении международных взаимодействий в сфере фортепианного исполнительства начался в 1950 году с открытием Центральной консерватории в городе Тяньцзинь, которая в 1958 году переехала в Пекин. Это событие стало началом активного процесса формирования сети музыкальных образовательных учреждений, ориентированных на советскую модель профессиональной подготовки (музыкальная школа – музыкальное училище – консерватория) [14. С. 96].

Годы сотрудничества с СССР сыграли важную роль в формировании исполнительского искусства страны. Специалисты из Советского Союза строили образовательный процесс на принципах, присущих советскому профессиональному музыкальному образованию, а содержание обучения, учебные планы и методические материалы по музыкальным дисциплинам формировались на основе стандартов консерваторий СССР. В частности, для приобретения опыта в области музыкальной теории и методологии преподавания фортепиано, китайский композитор Лу Цзи и музыкальный теоретик Чжан Хундао приняли участие в «Делегации китайско-советской дружбы» и посетили Государственную консерваторию им. П.И. Чайковского в Москве. В январе 1954 года преподавание в Центральной музыкальной консерватории было расширено за счет приглашения советских специалистов [11. С. 244]. Этот шаг обозначил начало активного внедрения советских педагогических традиций в китайскую музыкальную систему преподавания.

Впоследствии в Китай прибыла группа специалистов из Советского Союза и стран Восточной Европы, каждый из которых был направлен на соответствующие кафедры в зависимости от своей профессиональной специализации. Их работа в консерватории, продолжавшаяся от 1 до 2-х лет, способствовала интеграции зарубежного опыта в образовательные процессы (передача прогрессивных методов обучения, использование специализированных дидактических материалов, зарубежных монографий и т.д.). Так, на базе Восточно-китайского филиала Центральной консерватории было учреждено «Бюро музыкальных исследований», которое стало центром адаптации западной музыкальной теории и практики к китайским реалиям. Под руководством декана Хэ Лутина и при содействии шести специалистов, владевших иностранными языками и обладавших широким спектром знаний, бюро организовало переводы ряда значимых музыкальных трудов, среди которых «Элементарная теория музыки», «Учебник гармонии» И.В. Способина, «Гендель» Р. Роллана и др.

Помимо этого, в 1950-х гг. на фоне активной модернизации музыкального образования в Китае центральная консерватория сыграла ключевую роль в интеграции международного опыта и формировании нового поколения китайских пианистов. В рамках образовательных программ, ориентированных на привнесение западных методик, 25 студентов, включая пианистов, были направлены для продолжения обучения в Москву, в консерваторию имени П.И. Чайковского [11. С. 244]. Это решение имело стратегическое значение, поскольку возвращение специалистов в Китай способствовало созданию высококвалифицированного преподавательского состава, ставшего фундаментом китайского музыкального образования.

Завершение начального периода интернационализации музыкальной культуры был ознаменован успехами китайских пианистов на международных конкурсах. В частности, наиболее яркими представителями того времени стали Фу Тсонг (3-я премия на Международном конкурсе им. Джорджа Энеску в Бухаресте, 1953 год; 3-я премия и специальный приз «За лучшее исполнение мазурки» на Международном конкурсе пианистов им. Ф. Шопена в Варшаве, 1955 год), Лю Шикун (2-я премия на Первом международном конкурсе им. П.И. Чайковского в Москве, 1958 год), Ли Миньцян (1-я премия на Международном конкурсе им. Г. Энеску в Бухаресте, 1958 год), Инь Чэнцзун

(2-я премия на Втором международном конкурсе им. П.И. Чайковского в Москве, 1962 год) [15. С. 167].

Стремительное развитие китайского фортепианного искусства и достижения китайских музыкантов во второй половине XX века свидетельствовали о создании высококвалифицированной исполнительской школы, получившей международное признание. К сожалению, во время «Культурной революции» (1966–1976) международное общение в области фортепианного искусства было практически полностью прекращено. Страна была изолирована от мирового культурного пространства, культурный и образовательный обмен с зарубежными музыкальными институтами практически отсутствовал. Политическая борьба с влиянием буржуазной культуры исключала возможность активного межкультурного диалога, существенно ограничивала развитие интернациональных связей [7. С. 81].

Впрочем, завершение стагнации, связанной с периодом «Культурной революции», открыло новые возможности для возрождения китайской музыкальной культуры. В результате политических реформ и улучшения внешнеэкономических связей Китай вновь вступил в активный культурный обмен с другими странами: с начала 1980-х гг. страну посетили такие выдающиеся музыканты, как дирижер Одзава Сэйдзи, скрипач Иегуди Менухин, оперный певец Лучано Паваротти, пианисты Фу Тсонг, Пауль Бадура-Скода и др. [16. С. 59].

С 1979 года Шанхайская консерватория приняла не менее 10 000 иностранных гостей и лекторов более чем из 20 стран, в том числе из Великобритании, Италии, Франции, Австрии, ФРГ, Голландии, Швейцарии и Дании. В рамках международного культурного обмена до конца XX века Китай посетили такие известные специалисты в области композиции и музыковедения, как Наруо Кисимото и Туан Икума (Япония), Чжоу Вэньчжун, Ю.Н. Холопов (СССР), Б. Ихсан (Германия) и др. Их визиты сыграли значимую роль в распространении инновационных подходов, методов и технологий, направленных на развитие музыкального творчества и углубление научных исследований в области музыковедения.

До конца XX века приезды зарубежных пианистов в Китай оказали существенное влияние на развитие исполнительской культуры. В работе с китайскими студентами приезжие пианисты-практики сосредоточились на совершенствовании приемов звукоизвлечения, артикуляционных техник, работе с динамическими оттенками, тембром и ритмической интерпретацией. Особое место в педагогическом процессе заняло развитие фортепианной виртуозности как способности к технически сложному и художественно выразительному исполнению, что оказало существенное влияние на художественную практику китайских пианистов, способствуя ее обогащению и интеграции в международное исполнительское пространство [16. С. 60].

Сегодня процесс глобализации музыкальной культуры продолжает развиваться, и китайское фортепианное исполнительство все более интегрируется в международное культурное поле. Китайские пианисты активно участвуют в международных конференциях, фестивалях и конкурсах, укрепляя свои позиции на мировой арене.

Таким образом, резюмируя результаты исследования, можно отметить, что межкультурные музыкальные обмены сыграли значительную роль в развитии китайского фортепианного исполнительства. Интернационализация музыкальной культуры оказала колоссальное влияние на развитие фортепианного исполнительства в Китае. Сформировавшись в первой половине XX века, китайская фортепианная школа смогла значительно обогатиться за счет заимствования элементов мировых музыкальных традиций и практик, а множество китайских пианистов смогли расширить возможности китайского фортепианного искусства и открыть новые формы музыкального самовыражения. Влияние интернационализации музыкальной культуры стало благотворным фактором, который способствовал развитию китайского фортепианного исполнительства и расширению его горизонтов.

Китайские пианисты сегодня – это успешные международные исполнители, обладающие широким спектром навыков, включающих виртуозное владение техникой, глубокое понимание музыкальной интерпретации и способность адаптировать западные и китайские музыкальные произведения. Они демонстрируют высокий уровень исполнения как в классическом репертуаре, так и в современных произведениях, что свидетельствует о высоком мастерстве и гибкости их исполнительских подходов.

Литература

1. Келеман Л.А. К вопросу о соотношении понятий «интернационализация» и «глобализация» // KANT. 2013. № 2 (8). С. 82–83.

2. Хань М. Интернационализация российской школы пианизма и условия ее локализации в системе китайской системы музыкального образования // Инновации и традиции в сфере культуры, искусства и образования. М: Перо, 2017. С. 367–376.

3. Киященко А.Г. Глобализация, интернационализация и национальные культуры // Приоритетные модели общественного развития в эпоху модернизации: экономические, социальные, философские, политические, правовые аспекты: материалы междунар. науч-практ. конф. Саратов: Акад. упр., 2016. С. 157–158.

4. Жэнь Цзивэй, Се Дацзин, Линь И. Исследуя пути межкультурной коммуникации китайской музыки // Китайская музыка. 2020. № 2. С. 182–192. (На кит. яз.).

5. Лю На. Краткое исследование национализации китайского фортепианного искусства // Народная музыка. 2007. № 5. С. 25–27. (На кит. яз.).

6. Вэй Тиньгэ. Когда же началось китайское фортепианное искусство? // Фортепианное искусство. 2004. № 8. С. 3–4. (На кит. яз.).

7. Ван Гуанци. История китайской музыки. Гуйлинь: Изд-во Гуансийского педагогического университета, 2010. 197 с. (На кит. яз.).

8. Чжоу Цинь. Краткий обзор истории китайской фортепианной музыки // Фортепианное искусство. 2004. № 4. С. 35–37. (На кит. яз.).

9. Сяо Юмэй. Что такое музыка? Зарубежные музыкальные учебные заведения. Что такое музыковедение? Почему не развито музыкальное образование в Китае // Музыкальный журнал. 1920. № 3. С. 1–7. (На кит. яз.).

10. Сян Яньшэн. Биографии современных китайских музыкантов. Шэньян: Изд-во литературы и искусства Чуньфэн, 1994. 185 с. (На кит. яз.).

11. Чэнь Сяньдун. Дискуссия о влиянии русского фортепианного искусства на фортепианное искусство в нашей стране // Северная музыка. 2019. № 5. С. 243–244. (На кит. яз.).

12. Жиганов В.Д. Русские в Шанхае: альбом. Шанхай: Типография изд-ва «Слово», 1936. 328 с.

13. Цинь Цинь. Феномен универсализма творческой личности на примере жизни и деятельности Чжоу Гуанжэнь // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. № 4. С. 197–201.

14. Цуй Сюань. Обзор истории становления китаеведения советской и российской музыки и развития китайского фортепианного искусства в XX веке // Голос Желтой реки. 2023. № 19. С. 94–97. (На кит. яз.).

15. Ли Пин. Обзор 60-летнего развития китайской фортепианной музыки // Великий взгляд на музыку. 2012. № 3. С. 167. (На кит. яз.).

16. Ян Шу. Процесс национализации китайских фортепианных произведений и размышления о национализации фортепианного образования // Гитарная площадь. 2009. № 6. С. 58–60. (На кит. яз.).

Internationalisation of Musical Culture and its Impact on Piano Performance in China

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 1 (95), 154–164.
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-1-154-164

Wu Haokun, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: 742814236@qq.com

Keywords: Internationalisation, Intercultural Exchange, Chinese Piano Performance, Music Culture, Composer, Pianists, China, Theory, Piano.

The study is devoted to the analysis of the process of internationalization of musical culture and its influence on piano performance in China. The author reveals the peculiarities of the mutual influence of Chinese musical culture and world music schools in the context of piano performance and explores the influence of international cultural exchanges on the transformation of Chinese piano performance. The work analyzes the processes of musical communication between China and other countries, and examines the transformations in the works of Chinese composers and the performance practice of Chinese pianists. By examining the key historical chronicles that influenced the development of Chinese piano performance in the 20th century, the author identifies the key trends that shaped the evolution of Chinese piano performance in the face of global cultural change. The main reasons that influenced the development of piano performance in China include: the activities of the Chinese musicians X. Youmei, H. Zi, S. Xinhai, C. Zhimin, D. Shande, C. Yuanjian, etc., who began to apply academic principles mastered abroad to improve China's musical culture; the socio-economic reforms of the 20th century and China's policy oriented toward interaction with foreign cultures; the pedagogical activities of Russian pianists B. S. Zakharov, A. N. Cherepnin, Italian conductor and pianist Mario Paci, Polish-American pianist L. Godowsky, etc.; and the development of Chinese piano performance in China. The results of the paper have implications for further scientific understanding of the processes occurring in world music culture and analyzing the impact of international cultural exchanges on Chinese piano practice.

References

1. Keleman, L.A. (2013) K voprosu o sootnoshenii ponyatii “Internatsionalizatsiya” i “Globalizatsiya” [On the Relationship Between the Concepts of “Internationalization” and “Globalization”]. *KANT.* 2 (8). pp. 82–83.

2. Han, M. (2017) Internatsionalizatsiya rossiyskoy shkoly pianizma i usloviya ee lokalizatsii v sisteme kitayskoy sistemy muzykal'nogo obrazovaniya [The Internationalization of the Russian Piano School and the Conditions for Its Localization within the Chinese Music Education System]. In: *Innovatsii i traditsii v sfere kul'tury, iskusstva i obrazovaniya: materialy nauch-prakt. konf v ramkakh Festivalya nauki* [Traditions in the Field of Culture, Art, and Education: Proceedings of the Scientific and Practical Conference within the Framework of the Science Festival]. Moscow: “Pero”. pp. 367–376.

3. Kiyashenko, A.G. (2016) Globalizatsiya, internatsionalizatsiya i natsional'nye kul'tury [Globalization, Internationalization, and National Cultures]. In: *Prioritetnye modeli obshchestvennogo razvitiya v epokhu modernizatsii: ekonomicheskie, sotsial'nye, filosofskie, politicheskie, pravovye aspekty: materialy mezhdunar. nauch-prakt. konf.* [Priority Models of Social Development in the Era of Modernization: Economic, Social, Philosophical, Political, and Legal Aspects: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference]. Saratov: Academic Administration. pp. 157–158.

4. Ren, Jiwei & Xie, Da Jing & Lin, Yi (2020) Issleduya puti mezhkul'turnoy kommunikatsii kitayskoy muzyki [Exploring the Paths of Intercultural Communication in Chinese Music]. *Kitayskaya muzyka – Chinese Music.* 2. pp. 182–192. (In Chinese).

5. Liu, Na. (2007) Kratkoe issledovanie natsionalizatsii kitayskogo fortepiannogo iskusstva [A Brief Study of the Nationalization of Chinese Piano Art]. *Narodnaya muzyka – Folk Music.* 5. pp. 25–27. (In Chinese).

6. Wei, Tingge. (2004) Kogda zhe nachalos' kitayskoe fortepiannoe iskusstvo? [When Did Chinese Piano Art Begin?]. *Fortepiannoe iskusstvo – Piano Art.* 8. pp. 3–4. (In Chinese).

7. Wang, Guangqi. (2010) *Istoriya kitayskoy muzyki* [History of Chinese Music]. Guilin: Guangxi Normal University Press. (In Chinese).

8. Zhou, Qin. (2004) Kratkiy obzor istorii kitayskoy fortepiannoy muzyki [A Brief Overview of the History of Chinese Piano Music]. *Fortepiannoe iskusstvo – Piano Art.* 4. pp. 35–37. (In Chinese).

9. Xiao, Youmei. (1920) Chto takoe muzyka? Zarubezhnye muzykal'nye uchebnye zavedeniya. Chto takoe muzykovedenie? Pochemu ne razvito muzykal'noe obrazovanie v Kitae [What is Music? Foreign Music Institutions. What is Musicology? Why is Music Education Underdeveloped in China]. *Muzykal'nyy zhurnal – Musical Journal.* 3. pp. 1–7. (In Chinese).

10. Xiang, Yansheng. (1994) *Biografii sovremennykh kitayskikh muzykantov* [Biographies of Contemporary Chinese Musicians.]. Shenyang: Chunfeng Literature & Art Publishing House. (In Chinese).

11. Chen, Xiandong. (2019) Diskussiya o vliyanii russkogo fortepiannogo iskusstva na fortepiannoe iskusstvo v nashey strane [Discussion on the Influence of Russian Piano Art on Piano Art in Our Country]. *Severnaya muzyka – Northern Music.* 5. pp. 243–244. (In Chinese).

12. Zhiganov, V.D. (1936) *Russkie v Shankhae: Al'bom* [Russians in Shanghai: Album]. Shanghai: Printing house of the publishing house "Slovo".

13. Qin, Qin. (2012) Fenomen universalizma tvorcheskoy lichnosti na primere zhizni i deyatel'nosti Chzhou Guanzhen' [The Phenomenon of Universality in a Creative Personality as Exemplified by the Life and Work of Zhou Guangren]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana) – Society. Environment. Development (Terra Humana).* 4. pp. 197–201.

14. Cui, Xuan. (2023) Obzor istorii stanovleniya kitaevedeniya sovetskoy i rossiyskoy muzyki i razvitiya kitayskogo fortepiannogo iskusstva v XX veke [Overview of the History of the Formation of Soviet and Russian Musicology of China and the Development of Chinese Piano Art in the 20th Century]. *Golos Zheltoy reki – The Voice of the Yellow River.* 19. pp. 94–97. (In Chinese).

15. Li, Ping. (2012) Obzor 60-letnego razvitiya kitayskoy fortepiannoy muzyki [An Overview of 60 Years of Development in Chinese Piano Music]. *Velikiy vzglyad na muzyku – Grand View of Music.* 3. p. 167. (In Chinese).

16. Yang, Shu. (2009) Protsess natsionalizatsii kitayskikh fortepiannykh proizvedeniy i razmyshleniya o natsionalizatsii fortepiannogo obrazovaniya [The Process of Nationalization of Chinese Piano Works and Reflections on the Nationalization of Piano Education]. *Gitarnaya ploshchad' – Guitar Square.* 6. pp. 58–60. (In Chinese).

УДК 378.016.78
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-1-164-172

Ши Вэньсинь

ЕВРОПЕЙСКАЯ ОПЕРНАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА В КИТАЕ: ИСТОКИ И СТАНОВЛЕНИЕ

В статье рассматриваются истоки и становление оперной вокальной педагогики Китая – обучение вокальной технике bel canto в связи с европеизацией китайской музыкальной культуры. Охарактеризована деятельность Шанхайской