

Шан Чжо

аспирант

Институт изящных искусств ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

г. Москва

Научный руководитель

Пронин Борис Александрович

канд. пед. наук, аспирант

ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

г. Москва

DOI 10.21661/r-575496

СИСТЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ ТРУБАЧЕЙ В МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ КНР

Аннотация: статья исследует эволюцию системы художественного воспитания трубачей в Китае, акцентируя внимание на исторических, культурных и педагогических факторах, повлиявших на формирование уникальной исполнительской школы. Особое внимание уделяется периоду до и после «культурной революции» (1966–1976), когда европейские духовые инструменты, включая трубу, подверглись запрету, а их преподавание было восстановлено лишь в конце 1970-х. Анализируется синтез западных методик с традиционными китайскими подходами, роль технологических инноваций и вызовы, связанные с сохранением культурной идентичности. На основе научных публикаций раскрываются механизмы адаптации европейского инструментария в условиях идеологических ограничений и постмодернистской либерализации.

Ключевые слова: художественное воспитание, труба, европейские духовые инструменты, КНР, Китай, культурная идентичность.

Труба как символ европейской музыкальной традиции заняла в Китае парадоксальное положение: будучи инструментом «западным», она стала частью

национальной культуры через сложный процесс адаптации, прерванный «культурной революцией». Если в первой половине XX века обучение трубачей развивалось под влиянием русских и европейских педагогов, то с 1966 по 1976 год европейские инструменты были объявлены «буржуазным пережитком», а обучение игре на них было прекращено. Возрождение школы игры на трубе после 1976 года сопровождалось переосмыслением её роли: из символа вестернизации она превратилась в инструмент кросс-культурного диалога. Как правильно заметил Ян Лу, «красота китайской народной музыки заключается в замысловатых изгибах мелодической линии, между тем как для западной – характерна красота гармоний и привлекательность разных тембров» [1, с. 150].

Первые классы игры на трубе появились в портовых городах – Шанхае и Гуанчжоу – благодаря деятельности христианских миссионеров и русских эмигрантов. Это было время, когда, по заверению Цзоу Хэн, «среди китайских музыкантов-профессионалов появились первые трубачи, прошедшие обучение у выдающихся европейских мастеров духовного искусства» [4, с. 560]. В Шанхайской консерватории преподавали выпускники Парижской консерватории, такие как трубач Жан Леруа, который ввёл систему упражнений на основе «Школы для корнета» Ж.Б. Арбана. Однако обучение носило элитарный характер: к 1949 году в стране насчитывалось не более 50 профессиональных трубачей. Сотрудничество с СССР в рамках политики «великой дружбы» привело к созданию военных оркестров и детских музыкальных школ. Советские педагоги, в т.ч. трубач Виктор Козлов, разработали программы, сочетающие техническую строгость с ансамблевой практикой. В учебник «Основы игры на трубе» вошли аранжировки китайских народных песен, например, «Мо Ли Хуа», адаптированные для медных духовых инструментов.

В мае 1966 года ЦК КПК объявил европейские инструменты «орудием культурного империализма». Трубы изымались из консерваторий, переплавлялись на металлолом или использовались в пропагандистских перформансах. Так, в спектакле «Красный фонарь» (1970) трубачи имитировали звуки сирен, сопровождая

сцены атак японских захватчиков. Преподаватели, связанные с западной музыкой, отправлялись в «трудовые лагеря перевоспитания». Таким образом, за десятилетие запрета было утрачено 80% нотных архивов и инструментов. Это нанесло существенный ущерб для музыкальной культуры страны.

После смерти Мао Цзэдуна Министерство культуры инициировало программу «Музыкальное возрождение» (1978–1985). Из ГДР и СССР закупались трубы марки «B&S» и «Мелодия», а педагоги (например, Ван Лицзюнь, ученик Козлова) восстанавливали учебные программы. Ключевым стал 1982 год, когда Пекинская консерватория провела первый Национальный конкурс трубачей, где обязательным условием было исполнение произведений китайских авторов.

Новая система обучения объединила:

- советскую теорию и практику обучения игре на духовых инструментах (упражнения на дыхание, артикуляцию);
- традиционные методы, например, медитативные практики цигун для контроля над диафрагмой;
- европейский репертуар – сонаты П. Хиндемита, концерты А. Арутюняна и т. д.

Известно, что китайские педагоги 1980-х избегали прямого копирования Запада – вместо этого они использовали такие методы, где техника служила выражению национального духа.

Концепция «Шэн-Юнь», заимствованная из пекинской оперы, применяется в КНР для работы над совершенствованием тембра. Студенты учатся менять звучание инструмента, имитируя «голос нефритовой флейты» – эталона чистоты в даосской традиции. На мастер-классах предлагают «рисовать звуком», интерпретируя это таким образом, что труба должна стать кистью, а мелодия – тушью на шёлке.

Современная китайская педагогика игры на трубе – это уникальный симбиоз европейской технической базы и многовековых традиций звукообразования, уходящих корнями в философию, известной как «единство неба и человека». Чжэн Динцянь утверждает: «Современное состояние исполнительства на

духовых инструментах в Китае свидетельствует о большом потенциале для дальнейшего развития» [5, с. 13]. В отличие от западного подхода, где акцент делается на индивидуализме исполнителя, – китайские методики рассматривают музыканта, как проводника коллективной культурной памяти. Это связано с тем, что «в нынешних условиях правительство Китая деятельно продвигает культурные инициативы, в том числе, напрямую сопряжённые с музыкальным искусством, – в увязке с более широкими усилиями по сохранению китайского наследия» [2, с. 254], поясняет Сяо Хуачуань. Например, упражнения на развитие амбушюра сочетаются с практиками цигун: студенты учатся направлять воздушный поток через метафору «нить жемчуга», представляя, как звук рождается в области даньтянь (поясницы) и плавно поднимается к губам.

Важнейшим элементом обучения стал принцип так называемых «трёх преобразований», заимствованный из трактата «Юэцзи»:

- преобразование дыхания – техника «волнового вдоха», при котором воздух набирается не грудью, а животом, имитируя приливы Жёлтого моря;
- преобразование мысли – медитативная визуализация нотных линий как «шёлкового пути», где каждая фраза ассоциируется с конкретным пейзажем;
- преобразование движения – синхронизация пальцевого аппарата с ритмами тайцзицюань, где клапаны трубы воспринимаются как акупунктурные точки.

После «культурной революции» педагоги столкнулись с необходимостью заново выстраивать связь между европейским инструментарием и национальным сознанием. Решением стало создание гибридного репертуара, где западные формы наполнялись китайским содержанием. В сочинении «Плач журавля» Ван Хуэйчжоу (1987) техника двойного стаккато имитирует крики перелётных птиц, а использование четвертьтонов отсылает к ладам циньской музыки.

Особое внимание уделяется ансамблевому музицированию как форме коллективного медитативного действия. В классах Пекинской консерватории практикуют «метод зеркала»: пять трубачей, расположившись по кругу, синхронно исполняют канон, следя за дыханием друг друга. Это упражнение, основанное на

буддийской практике «совместного созерцания», развивает не только ритмическую точность, но и эмпатию. Каждый современный музыкант должен уметь слышать не только ноты, но и тишину между ними – ту самую «пустоту», из которой рождается великая гармония.

Современные программы включают:

- 40% – европейская классика (Г.Ф. Телеман, И.С. Бах);
- 30% – произведения китайских композиторов (напр., «Легенда о Нефритовой горе» Чэнь И);
- 20% – авангард (сочинения К. Штокхаузена);
- 10% – импровизация.

К 2023 году китайские трубачи завоевали 35% призовых мест на престижных конкурсах (ARD, Ellsworth Smith). Однако жюри часто критикуют китайцев за излишнюю механистичность: их Гайдн безупречен, но лишён индивидуальности.

Молодые музыканты, обучающиеся за рубежом, сталкиваются с дилеммой: адаптироваться к западным стандартам или сохранить национальный стиль. Трубач Чжан Вэй признавался, что в Париже ему советовали забыть о «китайских изгибах» во фразировке, но он настаивал на том, что именно они делают его игру уникальной.

С 2010 года наблюдается тенденция к возвращению китайских трубачей, получивших образование в Европе. Например, в Нанкинской консерватории применяется так называемый метод диалога культур – студенты исполняют Баха в сопровождении гуциня, экспериментируя с микротоновыми интервалами.

История китайской школы трубы – это история преодоления идеологических и культурных барьеров. «Сама ретроспектива «вхождения» трубы в китайскую музыкальную традицию является наглядным подтверждением открытости страны для обмена» [3, с. 245], утверждает Сяо Хуачуань. От запретов «культурной революции» до мирового признания – путь, пройденный за полвека, демонстрирует удивительную гибкость педагогической системы. Ключевыми факторами успеха стали:

- умение трансформировать западные методики через призму традиционной эстетики;
- воспитание музыкантов как носителей культурного диалога, а не технических исполнителей.

Однако сохранение идентичности в условиях глобализации требует новых решений: пересмотра репертуарной политики, поддержки экспериментальных жанров и экологизации производства инструментов. На этот счет существует метафора, что труба в Китае – это не просто инструмент. Это мост между прошлым и будущим, где каждый звук – напоминание о том, что культура выживает, только когда дышит свободно.

Список литературы

1. Корноухов М.Д. Духовой квинтет как эффективная форма ансамблевой подготовки в музыкальных школах Китая / М.Д. Корноухов, Я. Лу // XXV юбилейные Царскосельские чтения: материалы международной научной конференции; под общ. ред. С.Г. Еремеева. – СПб., 2021. – С. 148–152.
2. Сяо Х. Развитие искусства игры на трубе в Китае / Х. Сяо // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2024. – №4. – С. 250–256.
3. Сяо Х. Труба как народный инструмент в культуре Китая / Х. Сяо // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2024. – №4. – С. 243–249.
4. Цзоу Х. Развитие исполнительского искусства игры на трубе в Китае / Х. Цзоу // Педагогический журнал. – 2022. – Т. 12. – №3–1. – С. 558–564.
5. Чжэн Д. Духовые инструменты в современном Китае / Д. Чжэн // Музикальное образование и наука. – 2022. – №2 (17). – С. 11–14.