



С. А. АЙЗЕНШТАДТ

Дальневосточная государственная академия искусств



УДК 78.072

ФОРТЕПИАННАЯ КУЛЬТУРА КИТАЯ И КОРЕИ ГЛАЗАМИ АМЕРИКАНСКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

В последние десятилетия в нашей стране опубликовано немало работ китайских и корейских музыковедов, где анализируются те или иные аспекты национальной фортепианной культуры (Бянь Мэн, Хуан Пин, Хоу Юэ, Нью Яцань, Сюй Бо, У На, Ан Су Ми, Бэк Хи Сук, Пак Кён Хва и др.)¹. При этом главное внимание сосредоточено на беспорных достижениях фортепианного исполнительства и образования. В трудах учёных из США прослеживается иная тенденция. Здесь скорее акцентируются проблемы, встающие перед пианистической культурой стран региона. В этом плане заслуживают внимания работы Р. Крауса [10], Хван Окон [9] и М. Ёсихары [12]², до сего времени практически не задействованные российским музыковедением. Представляется, что произведённый в этих исследованиях анализ противоречий системного характера, возникающих в ходе бурного, ускоренного развития китайского и корейского пианизма, может быть полезным отечественной науке в осмыслении существенных особенностей феномена фортепианной культуры региона.

В центре исследования Р. Крауса – социальные закономерности китайского фортепианного искусства. Главное внимание уделено наиболее драматичному этапу его развития, связанному с беспрецедентными по жестокости гонениями «культурной революции» (1966–1976). Автор полагает, что трактовать бедствия, поставившие пианистическую культуру на грань полного уничтожения, *только* с позиций «борьбы с чуждыми западными влияниями» не вполне правомерно – такое объяснение явилось бы недостаточным. Спротивление вестернизационным процессам послужило лишь катализатором, который довёл ситуацию до предельного обострения.

Краус справедливо указывает, что профессиональное исполнительство на многих традиционных китайских инструментах также преследовалось: оно было объявлено «наследием угнетателей». Революционная же музыка, пропагандируемая властями, имела во многом западные корни; при этом связь с «искусством угнетённых масс» Запада не затушёвывалась, а скорее подчёркивалась. Идеологический удар по фортепиано прежде всего объяснялся тем, что европейский инструмент в глазах широких народных масс устойчиво ассоциировался с образом жизни китайских богатеёв. Власти КНР, провозгласив лозунг «опоры на бедноту», умело использовали соответствующие настроения и сделали пианистическое искусство и его представителей (которые в абсолютном большинстве были выход-

цами из обеспеченных слоёв населения) заложниками политической борьбы.

Обращаясь к более общим закономерностям развития китайской фортепианной культуры, исследователь заключает, что основные типологические параметры её формирования идентичны тем, что имеют место в западном мире. Методологической основой служит концепция М. Вебера, обосновывавшего системную связь развития пианистической культуры со становлением европейского среднего класса [11]. Р. Краус считает, что данная связь актуальна для КНР не в меньшей степени, чем для Европы³. При этом в объяснении избирательного интереса к фортепиано, которое явно доминирует в Китае среди европейского инструментария, американский учёный также ссылается на М. Вебера. С точки зрения Крауса, мысль немецкого философа и социолога о «непоколебимом положении фортепиано» в современном музыкальном мире, в наши дни в равной степени приложима как к европейской, так и к китайской культуре⁴.

Возникновение подлинно широкого интереса к фортепианному искусству в Китае пришлось на 30-е годы XX века и совпало с процессами зарождения национальной буржуазии. Первое десятилетие после провозглашения КНР (1949) отмечено значительным ростом фортепианного образования. При этом возобладало стремление обеспеченных слоёв китайского общества к освоению фортепиано. Опираясь на данные настроения, правительство склонялось к мысли об использовании фортепианного искусства в качестве средства национального престижа. В ходе «культурной революции» политический вектор сменился: по среднему классу был нанесён главный идеологический удар, фортепиано же объявлено «буржуазным инструментом, враждебным исконной китайской культуре». Начало экономических реформ 80-х гг. обусловило бурный рост китайского среднего класса и, как следствие, – новый взрыв интереса к фортепианному образованию.

Учёный ограничивается анализом лишь китайской культуры. В то же время, подтверждение его точки зрения о ключевой роли среднего класса в развитии фортепианной культуры Дальнего Востока можно усмотреть в истории пианистического искусства другой страны региона – Кореи. В первой половине XX столетия фортепианная культура более интенсивно развивалась в её северной (в ту пору более промышленно развитой) части. После раздела страны ситуация полностью изменилась. На юге, в Республике Корея, наметился крутой подъём фортепианного образования – при этом отчётливо выявилась



связь этого процесса с бурным формированием среднего класса. На севере, в КНДР, где идеология среднего класса последовательно искоренялась, уровень фортепианной культуры резко упал. При этом нельзя утверждать, что в наши дни правительство КНДР занимает отрицательную позицию в вопросах фортепианного образования. Напротив, власти прилагают определённые усилия для популяризации инструмента и продвижения северо-корейских пианистов на международную арену [7]. Однако отсутствие социальной базы фортепианного искусства, связанной со средним классом, во многом обуславливает весьма слабую действенность этих попыток.

Соглашаясь с выводами Р. Крауса относительно определяющей роли социально-статусных приоритетов среднего класса для продвижения фортепиано в странах Дальневосточного региона, следует, тем не менее, отметить, что картина становления китайского фортепианного искусства в интерпретации американского учёного выглядит неполной. Констатация имеющей место в Китае устойчивой ассоциации фортепиано с образом жизни, присущим обеспеченным кругам европейского общества, достаточно убедительна. Но всё же европейская академическая музыка – лишь одна из множества тех ценностей Запада, которые могут стать в этом плане привлекательными. Чем же объяснить столь упорное тяготение к фортепиано – влечение, которое не смогли уничтожить даже чудовищные гонения «культурной революции»? Краус не даёт исчерпывающего ответа на вопрос и о движущих силах «дальневосточного фортепианного бума» – исключительно интенсивного, «лавинообразного» роста интереса к фортепиано, характерного для современной музыкальной культуры в странах региона.

По всей видимости, основываясь в первую очередь на анализе претворения в китайской культуре общемировых закономерностей, ответы на эти вопросы дать невозможно. Необходим всесторонний учёт цивилизационных факторов, связанных с самим Дальневосточным регионом. Нельзя сказать, что данные факторы игнорируются Краусом. В частности, исследователь указывает на конфуцианскую традицию, предопределившую особое значение, которое в Китае издревле придавали музыкальному искусству [11, s. 29]. Однако данная мысль не получила в его труде сколько-нибудь подробного развития.

С этой точки зрения значительный интерес представляет собой исследование Хван Окон, где процессы адаптации западной музыкальной культуры рассмотрены применительно к Корее.

Как и предыдущий исследователь, Хван Окон опирается на взгляды М. Вебера. Однако главный источник своей теории этот учёный видит не в трудах Вебера по социологии музыки, а в тех работах последователей немецкого социолога и философа, где развивается теория «конфуцианского капитализма» [8]. Аргументируемая здесь обусловленность «корейского экономического чуда» сохранением и культивированием конфуцианских ценностей, с её точки зрения, актуальна и для музыкальной культуры.

Исследователь напоминает, что «фортепианный бум» отнюдь не является общей закономерностью культурного процесса для развивающихся стран, интенсивно адаптирующих европейскую культуру. В частности, подобное явление не наблюдается в Индии, Турции и др. Характерно оно прежде всего для государств конфуцианской цивилизации – Китая, Кореи, Японии.

Напомнив о многовековой традиции конфуцианского образования в Корее⁵, Хван Окон прибегает для обоснования своей, как она называет её, «конфуцианской гипотезы» к заимствованному из психологии понятию трансфера⁶. Неодолимое влечение современных корейцев к академическому музыкальному образованию «по западному образцу», по её мнению, есть своего рода «перенесённое» («трансферированное») поведение. Постулаты конфуцианской этики, утверждает учёный, оказались весьма близки ряду принципов, лежащих в основе обучения европейскому музыкальному искусству, и перенесены (трансферированы) на эти последние.

С этой точки зрения Хван Окон выделяет четыре позиции:

1. *Трудовая этика и дисциплина.* Исключительная трудоёмкость музыкального обучения в сфере академической музыки и неукоснительное требование дисциплины и распорядка в работе «отпугивают» в наше время многих молодых европейцев. В то же время, данные свойства импонируют корейцам, так как вполне согласуются с культом трудолюбия – одной из наиболее почитаемых конфуцианских добродетелей.

2. *Особое значение повторения и заучивания наизусть.* «Метод, который можно назвать “зубрежкой”, – пишет Хван Окон, – был единственным в педагогической практике конфуцианской Кореи» [9, p. 185]. Исследовательница подчёркивает, что это обстоятельство во многом обусловлено сложностью овладения китайской иероглифической письменностью, без которой изучение классической конфуцианской литературы в старой Корее было невозможным. Данные методы находят параллель в обучении европейской классической музыке, где «заучивание наизусть и бесконечные повторения важнее, чем во многих других дисциплинах» [там же, p. 187].

3. *Генеалогия.* «Конфуцианство учило корейцев, что человек не свободное и независимое юридическое лицо, а точка в непрерывности генеалогической линии ... Для западной классической музыки родословная также важна ... Будь то биография исполнителя в программке его сольного выступления или объявление номеров в школьном концерте – в качестве обязательного пункта имеется имя учителя» [там же, p. 188].

4. *Повиновение властям.* Главная опора конфуцианского морального кодекса – верность начальствующим и сыновнее послушание – в сфере европейского классического музыкального искусства находит аналогии во взаимоотношениях учителя и ученика. В большинстве западных академических дисциплин, считает Хван Окон, воспитание критического взгляда и стимулирование научно-творческих споров (в том числе, с настав-

ником) является не только желательной, но и жизненно важной частью процесса обучения. При формировании же академического музыканта, «студенты почти во всех случаях выбирают учителя вследствие стремления к подражанию определённым аспектам его музыкальной личности. Так как студенты считают своих учителей властью, они им повинуются. Если студент неоднократно проявляет непослушание, обычным последствием становится то, что он добровольно или вынужденно оставляет класс этого учителя» [там же].

Главной социальной предпосылкой трансфера конфуцианских ценностей в современное корейское музыкальное образование Хван Окон считает изменения в системе стратификации.

Бурные преобразования традиционного для Кореи жизненного уклада, начавшиеся в период японской оккупации (1910–1945) и продолжившиеся после Корейской войны (1950–1953), привели к распаду характерной для страны кастовой системы. Родился новый для страны социальный феномен – средний класс. В то же время психология его определена традициями прошлого. Представители современного корейского среднего класса во многом осознают себя в качестве преемников высшего, чрезвычайно закрытого, придающего огромное значение своему кастовому статусу сословию старого корейского общества – янбанов. Одним из важнейших атрибутов социального облика янбанов старой Кореи считалось конфуцианское образование. Именно поэтому, считает Хван Окон, трансфер конфуцианских ценностей и оказался настолько актуальным в условиях «новой янбанизации».

«Трансферируемая природа» современного корейского музыкального образования несёт, с точки зрения исследовательницы, и некоторые негативные последствия. Внимание к европейской классической музыке в Корее, по мнению Хван Окон, чаще всего мотивировано не столько эстетическим интересом, сколько стремлением обрести определённый социальный статус. Доказательства этому учёный усматривает в диспропорции между огромным числом обучающихся игре на фортепиано и весьма незначительной наполняемостью концертных залов, а также в сравнительно малом интересе, который в Корее проявляют к компакт-дискам европейской классической музыки (в особенности, к записям выдающихся отечественных исполнителей).

«Пылкие усилия корейцев использовать западную классическую музыку как транспортное средство для повышения социального статуса, способствовали огромному успеху этой музыки в Корее. Но, по иронии судьбы, сам этот успех может иметь отрицательное воздействие на её будущее ... Если такая тенденция продолжится, то западная классическая музыка в Корее скоро станет настолько распространена, что перестанет считаться признаком успешности среднего класса», – пишет она [там же, р. 209].

С точки зрения автора настоящей статьи, приведённые Хван Окон аргументы достаточно убедительны. Следует, однако, заметить, что сходные мысли о роли

конфуцианских ценностей (правда, не в столь системно-законченном виде) независимо от неё высказывали не только американские учёные, но и исследователи из самих стран региона. В частности, Пак Кён Хва заключает, что причина успехов корейцев в обучении фортепианной игре – привитые под влиянием конфуцианских теорий почитание учителя, дисциплинированность, терпение и настойчивость в работе [7, с. 309]. Сюй Бо характеризует фортепианное обучение в Китае как «обновлённый конфуцианский символ» [6, с. 95].

Признавая ценность «конфуцианской концепции» Хван Окон, можно, вместе с тем, высказать некоторые дополняющие соображения и уточнения.

Во-первых, среди ключевых исторических факторов, обусловивших формирование тех компонентов идеологии среднего класса, которые, с точки зрения американского учёного, предопределили успех трансфера конфуцианских ценностей на музыкальное образование, необходимо назвать распространение *христианского вероучения*. В рассматриваемой работе Хван Окон отмечает лишь общие аналогии протестантской идеологии и конфуцианских ценностей [9, р. 176]. В то же время, можно указать на непосредственную взаимосвязь продвижения фортепиано с судьбами христианства в Корее. Роль первых пропагандистов фортепиано в этой стране почти исключительно принадлежала протестантским священникам. В первой половине XX века подавляющее число музыкальных учебных заведений с преподаванием фортепиано было организовано протестантскими миссиями и находилось под их контролем. Бурный взлёт протестантизма во второй половине столетия совпал по времени с резким ростом массовости в корейском фортепианном образовании. Но и в наше время именно те семейства, где существует «семейный опыт» церковного музицирования (в котором фортепиано до сих пор принадлежит исключительно важная роль), служат «главными поставщиками» профессиональных пианистических кадров. Конечно, столь тесное взаимодействие протестантского миссионерства с фортепианным образованием нельзя объяснить только лишь конфуцианскими аналогиями. Вместе с тем, вероятно, среди причин – родственность протестантских этических ценностей (прежде всего, религиозно обоснованной доктрины добродетельности труда, обязательности и законопослушности, особой важности почитания старших в семье) с теми компонентами музыкального образования, которые, по теории Хван Окон, были «трансферируемы» из конфуцианства.

Во-вторых, Хван Окон не затрагивает вопрос, каким же образом с точки зрения переноса конфуцианских ценностей можно объяснить выраженное в корейском музыкальном образовании предпочтение фортепиано другим европейским инструментам⁷. В связи с этим, следует подчеркнуть, что свойства европейского музыкального образования, декларируемые Хван Окон как главные основания для конфуцианского трансфера, нельзя назвать общими для европейской музыкальной



модели в целом. Так, при обучении искусству композиции, а также в европейской исполнительской практике XVI–XVII веков (где велика была роль импровизации) потребность в заучивании наизусть и бесконечных повторениях не столь значима. То, что исследователь квалифицирует в качестве главных оснований для конфуцианского переноса – скорее характерные признаки *воспитания современного академического исполнителя*.

При этом именно обучение фортепианному исполнительству более всего отвечает требованиям того этапа адаптации западной культуры, когда музыкальное обучение во многом выступает, говоря словами Хван Окон, «выражением тоски по престижу». На этой стадии характерно тяготение не столько к «скоропреходящей моде», сколько к базовым, основополагающим европейским ценностям. В качестве последней и выступает фортепиано – наиболее универсальный, «всеобъемлющий» академический инструмент, приобретающий в глазах представителей стран Дальнего Востока значение важного символа высокой европейской культуры. Существенно, что данные устремления со стороны Востока находят в наше время сильный ответный импульс на Западе. В условиях кризиса духовности, характерного для современного состояния западной цивилизации, растёт осознание академического и, в частности, фортепианного исполнительства в качестве своего рода «бастиона», противостоящего «низкой» массовой культуре. Не только в Корее, но и в странах западного мира классическое музыкальное образование всё более устойчиво ассоциируется с аристократизмом, благородством, утончённостью, высокими традициями.

Кроме того, фортепиано в наибольшей степени подходит для обучения европейскому исполнительскому искусству в условиях недостаточно развитой музыкальной жизни. Полноценное освоение многих других инструментов, символизирующих в глазах нарождающегося среднего класса ценности европейской культуры (скрипка, флейта, виолончель и др.), предполагает достаточно высокий уровень инструментальной культуры, включающий в себя распространение традиций камерно-ансамблевого музицирования.

Если предыдущие исследователей интересуют предпосылки и механизмы распространения фортепианного искусства, то в центре внимания М. Ёсихары – особенности самоидентификации представителей Дальневосточного региона, занимающихся классической музыкой.

Главным результатом явился следующий вывод: в подавляющем большинстве случаев японцы, китайцы и корейцы, профессионально занимающиеся западной академической музыкой, идентифицируют себя не в качестве представителей соответствующей дальневосточной национальной музыкальной культуры, а скорее как члены мирового, «наднационального сообщества» классических музыкантов. Более чем столетний процесс укоренения европейского музыкального искусства в странах региона привёл к тому, что музыкальная культура Запада перестала восприниматься в качестве «чужой».

В то же время, подчёркивает Ёсихара, такая самоидентификация азиатских музыкантов весьма часто не совпадает с их идентификацией со стороны самого западного мира. Американские и европейские слушатели чаще всего воспринимают китайского пианиста в качестве азиата, исполняющего европейскую музыку, а американского композитора китайского происхождения – прежде всего, как китайца, использующего в своём творчестве западную композиторскую технику. Это создаёт внутреннее противоречие, которое может в будущем стать почвой для серьёзных конфликтов. Одну из причин такого положения вещей Ёсихара видит в атмосфере американского мультикультурализма, «часто требующего узнаваемых признаков “азиатскости” от музыкантов и их музыки, даже при том, что реальные звуки их азиатских голосов могут весьма отличаться от того, что ожидалось» [12, р. 223].

По мнению автора настоящей статьи, с приведёнными положениями следует согласиться. В то же время другая мысль американского учёного не вызывает столь безоговорочной поддержки. Она затрагивает одну из самых спорных и сложных проблем, связанных с современной музыкальной культурой стран Дальнего Востока – проблему национальных черт в интерпретациях дальневосточными музыкантами сочинений западных композиторов: «В пределах мира классической музыки такие факторы, как раса, этническая принадлежность и национальность относительно немного значат для исполнения ... Объяснение особенностей игры музыканта его расовой или национальной принадлежностью часто скорее отражает сформированное слушателем представление о личности исполнителя, чем является плодом независимого анализа данного исполнения» [там же, р. 233–234].

Безусловно, выводы о национальных чертах исполнения требуют предельной осторожности. Опасность создания предвзятого мнения чрезвычайно велика. Вместе с тем, на наш взгляд, нельзя отрицать и то, что в исполнительском творчестве музыкантов Дальневосточного региона присутствуют отчётливые черты, определённые генетическими связями с культурными традициями ареала. В первую очередь здесь следует назвать утверждение общей для дальневосточных пианистов стилиевой платформы, которую можно обозначить, как «восточный романтизм» [1]. Кроме того, в игре пианистов из стран региона можно выделить достаточно отчётливые интонационные связи с речевыми закономерностями дальневосточных языков [2].

Подведём некоторые итоги.

Авторы разобранных работ предлагают различные ответы на вопросы, связанные с фортепианной культурой стран Дальневосточного региона. Р. Краус отстаивает принципиальную общность главных путей развития европейской и дальневосточной фортепианных культур. Хван Окон связывает основные направления развития пианизма в странах Дальнего Востока, прежде всего с претворением культурных традиций Дальневосточного региона. М. Ёсихара сосредоточивается на проблемах места даль-

невосточных академических исполнителей в современной мировой музыкальной культуре. При этом во всех трёх исследованиях особое внимание уделено системным противоречиям фортепианной культуры региона, присутствует обеспокоенность дальнейшими путями её развития.

Приходится признать: ни одному из авторов реферируемых работ не удалось дать вполне исчерпывающие ответы на затронутые ими вопросы. Вместе с тем, с точки зрения автора настоящей статьи, рассмотренные

исследования могут оказать существенную помощь в уяснении ряда проблем фортепианной культуры стран Дальнего Востока. Эти проблемы можно обозначить следующим образом: роль социально-классового фактора в развитии дальневосточной фортепианной культуры; значение конфуцианских ценностей в адаптации западного музыкального образования; противоречия, возникающие в ходе самоидентификации академических музыкантов из стран Дальнего Востока.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например: [5; 6].

² Имена и фамилии даются в соответствии с библиографическими данными, помещёнными в рассматриваемых работах.

³ Под средним классом здесь понимается группа людей, имеющая устойчивые доходы, достаточные для удовлетворения широкого круга материальных и социальных потребностей. В интерпретации данного понятия Р. Краус (как и другие авторы работ, рассмотренных в настоящей статье) придерживается веберовской модели социального структурирования, опирающейся на «статус, который складывается из типа занятости, уровня образования и дохода» [3, с. 19].

⁴ Приведём высказывание М. Вебера в более полном виде: «Непоколебимое положение современного фортепиано основано на универсальном его применении для домашнего усвоения почти всех сокровищ музыкальной литературы, на необъятном изобилии литературы, специально написанной

для него и, наконец, на его качестве универсального инструмента сопровождения и музыкального обучения» [11, с. 122–123] (пер. А. Михайлова).

⁵ Конфуцианство являлось господствующим учением в Корее с конца XIV до начала XX столетия. Здесь, как и в старом Китае, существовала система государственных экзаменов на знание конфуцианского канона, являвшихся непременным условием продвижения по государственной служебной лестнице. Многочисленные конфуцианские организации существуют в Южной Корее и до сего времени.

⁶ «Трансфер (перенос) – улучшение или ухудшение выполнения (освоения) некоторого действия под влиянием предшествующего выполнения (освоения) другого» [4, с. 344].

⁷ В то же время, статистические данные, приведённые в её исследовании, свидетельствуют об абсолютном первенстве фортепиано в корейском музыкальном образовании [9, р. 333].

ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенштадт С. Стилевые искания в фортепианном исполнении стран Дальневосточного региона // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2 (9). С. 184–188.

2. Айзенштадт С., Харуто А. О некоторых особенностях фортепианного интонирования представителей музыкальной культуры стран Дальневосточного региона. Компьютерный анализ // Музыкальная академия, 2013. №1. С. 118–126.

3. Кузнецова Е. Средний класс: западные концепции // Мировая экономика и международные отношения. 2009. № 2. С. 19–28.

4. Мещеряков Б., Зинченко В. Большой психологический словарь. М.: АСТ, 2003. 672 с.

5. Пак Кён Хва. История фортепианной культуры Кореи. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2007. 342 с.

6. Суй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.

7. Музыкальная одарённость Ю Бёл Ми // Кымсугансан. 2010. № 7. URL: <http://naenara.com>.

8. Deuchler M. The Confucian Transformation of Korea. Harvard University Asia Center; Harvard-Yenching Institute, 1995. 456 p.

9. Hwang Okon. Western Art Music in Korea: Everyday Experience and Cultural Critique: A dissertation submitted to the Faculty of Wesleyan University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Middletown: Connecticut, 2001. 353 p.

10. Kraus R. Pianos and Politics in China. New York; Oxford: Oxford University Press, 1989. 472 p.

11. Weber M. Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. – Tübingen, 1972. 77 s.

12. Yoshihara M. Musicians from a Different Shore: Asians and Asian Americans in Classical Music. Philadelphia: Temple University Press, 2007. 288 p.

REFERENCES

1. Aizenshtadt S. Stilevye iskaniya v fortepiannom ispolnitel'stve stran Dal'nevostochnogo regiona [The Stylistic Quest in Piano Performance in the Countries of the Far East Region]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], 2011, no. 2 (9), pp. 184–188.

2. Aizenshtadt S., Kharuto A. O nekotorykh osobennostyakh fortepiannogo intonirovaniya predstaviteley muzykal'noy kul'tury stran Dal'nevostochnogo regiona. Komp'yuternyy analiz [About Some Features of Piano Intonation among the Representatives of the Musical Culture of the Countries of Far East Region. A Computer Analysis]. *Muzykal'naya akademiya*

[Musical Academy], 2013, no. 1, pp. 118–126.

3. Kuznetsova E. Sredniy klass: zapadnye kontseptsii [The Middle Class: Western Conceptions]. *Mirovaya ekonomika i mezhdunarodnye otnosheniya* [World Economics and International Relations], 2009, no. 2, pp. 19–28.

4. Meshcheriakov B., Zinchenko V. *Bol'shoy psikhologicheskii slovar'* [Large Dictionary of Psychology]. Moscow: AST Press, 2003. 672 p.

5. Park Kyong Hwa. *Istoriya fortepiannoy kul'tury Korei* [The History of Piano Culture in Korea]. St. Petersburg.: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 2007. 342 p.



6. Syuy Bo. *Fenomen fortepiannogo ispolnitel'stva v Kitae na rubezhe XX–XXI vekov: Dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Piano Performance in China at the Turn of 20th and 21st Centuries: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2011. 149 p.

7. Muzykal'naya odarennost' Iu Bel Mi [The Musical Giftedness of Iu Bel Mi]. *Kymsugansan*, 2010, no., 7. URL: <http://naenara.com>.

8. Deuchler M. *The Confucian Transformation of Korea*. Harvard University Asia Center; Harvard-Yenching Institute, 1995. 456 p.

9. Hwang Okon. *Western Art Music in Korea: Everyday Experience and Cultural Critique: A Dissertation Submitted to the*

Faculty of Wesleyan University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. Middletown, Connecticut, 2001. 353 p.

10. Kraus R. *Pianos and Politics in China*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1989. 472 p.

11. Weber M. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Tübingen, 1972. 77 s.

12. Yoshihara M. *Musicians from a Different Shore: Asians and Asian Americans in Classical Music*. Philadelphia: Temple University Press, 2007. 288 p.

Фортипианная культура Китая и Кореи глазами американских исследователей

Среди американских публикаций последних десятилетий, посвящённых рассматриваемой тематике, наиболее интересными представляются исследования Р. Крауса, Хван Окон и М. Ёсихары. Общая их черта – концентрация внимания не столько на бесспорных достижениях, сколько на проблемах и противоречиях системного характера, возникающих в ходе адаптации европейской музыкальной модели к инокультурной среде.

Р. Краус даёт аргументированный анализ роли социально-статусных приоритетов среднего класса в продвижении фортепиано в Китае. Хван Окон связывает исключительную успешность адаптации европейской пианистической культуры в Корею с психологическим переносом ценностей конфуцианской этики на принципы, лежащие в основе современного западного музыкального образования. Концепцию Хван Окон следует считать весьма плодотворной, распространив её на Дальневосточный регион в целом. Вместе с тем можно высказать целый ряд уточнений и дополнений, а в ряде случаев и несогласий с отдельными положениями. М. Ёсихара,

анализируя особенности самоидентификации японских, корейских и китайских академических музыкантов, приходит к выводу, что в подавляющем большинстве случаев они идентифицируют себя в профессиональном плане не в качестве представителей национальной музыкальной культуры, а как члены «наднационального сообщества» классических музыкантов. Признавая доказательность аргументации американского исследователя, следует отметить, что в творчестве музыкантов-исполнителей Дальневосточного региона нередко обнаруживаются отчётливые черты стиливой общности, определённые генетическими связями с культурными традициями ареала.

Проблемы, очерченные в рассмотренных работах, обусловлены системными свойствами феномена музыкальной культуры стран Дальнего Востока и настоятельно требуют дальнейшего осмысления.

Ключевые слова: фортепиано, музыкальное исполнительство Китая, Кореи, Японии, Дальневосточный регион, музыковедение США, конфуцианство

The Culture of Piano Performance in China and Korea through the Eyes of American Music Scholars

Among the American publications of the last few decades devoted to the examined subject, the most interesting ones are the works by R. Kraus, Hwan Okon and M. Yoshihara. What they have in common is a concentration of attention not as much on the indisputable achievements as on the problems and contradictions of a systematic character arising during the course of adaptation of the European musical model into a different cultural milieu. R. Kraus gives a grounded analysis of the role of social status priorities of the middle class in the promotion of the piano in China. Hwan Okon ties the exceptional success of adaptation of the European piano culture in Korea with the psychological transfer of the values of Confucian ethics onto the principles lying at the core of contemporary Western musical education. Hwan Okon's conception can be considered as quite productive if one is to apply it to the entire Far-Eastern region in general. At the same time in many instances it is possible to clarify and add to, and in many cases, disagree with separate

positions. M. Yoshihara in analyzing the peculiar features of self-identification of Japanese, Korean and Chinese classical musicians, comes to the conclusion that in the majority of cases they identify themselves professionally not as representatives of a national musical culture but as members of the "supra-national community" of classical musicians. While acknowledging the validity of the American researcher's argumentation, it must be noted that in the musical activities of the performers from the Eastern Asian region one can frequently observe distinctly perceptible common stylistic features defined by genetic ties with cultural traditions of their geographical area. The issues touched upon in the aforementioned works are conditioned by systematic features of the phenomenon of the musical cultures of the countries of Eastern Asia and urgently require further elaboration.

Keywords: piano, musical performance in China, Korea, Japan, musicology in the USA

Айзенштадт Сергей Абрамович

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры специального фортепиано
E-mail: eisenstadt1955@mail.ru
Дальневосточная государственная академия искусств
Российская Федерация, 690990 Владивосток

Sergei A. Eisenstadt

Candidate of Arts (PhD),
Professor at the Piano Department
E-mail: eisenstadt1955@mail.ru
Far-Eastern State Academy for the Arts
Russian Federation, 690990 Vladivostok

