

UDK: 78(4)(510)

COPYRIGHT ©: MATIC URBANIJA

Prodor evropske glasbe na Kitajsko in njena recepcija v kitajski družbi

Matic URBANIJA*

Izvelek

Članek obravnava zgodovinski proces vstopa evropske glasbe na Kitajsko in njene recepcije v kitajski družbi. Ta proces, ki se je začel v začetku 17. stoletja s prihodom prvih jezuitskih misijonarjev na cesarski dvor, poteka še danes in v grobem bi ga lahko razdelili v tri obdobja. Glavna značilnost tega procesa je predvsem prehod od pasivnega sprejemanja k aktivnemu ustvarjanju in (zlo)rabi prejetega glasbenega sistema.

Ključne besede: evropska glasba, kitajska glasba, recepcija, kreativnost, glasba

Abstract

The article discusses the historical process of European music entry into China and its reception in Chinese society. This process which started to evolve with the arrival of the first Jesuit missionaries in the imperial court in 17th century still goes on at present and could be roughly divided into three periods. The main characteristic of this process is mostly the change from passive reception of European music to active creation and (mis)use of received musical system.

Keywords: European music, Chinese music, reception, creation, music

* Matic Urbanija, doktorski študent na programu Humanistika in družboslovje na Filozofski fakulteti, Univerza v Ljubljani. E-mail: matic.urbanija@gmail.com

1 Uvod

O interakciji med Kitajsko in Evropo lahko govorimo že od Rimskega cesarstva naprej, ko so trgovci prodajali svilo, ki je izvirala iz Kitajske. Trgovske poti so bile tudi pomemben kanal za pretok informacij. Žal ni na voljo zapisov, ki bi pričevali o morebitni glasbeni izmenjavi med evropskim in kitajskim kulturnim prostorom v času antičnega Rima in po njegovem propadu. Prvi zapisi so šele iz obdobja dinastije Tang.

Za odločilen začetek prodiranja evropske glasbe na Kitajsko lahko štejemo prihod jezuitov na Kitajsko in od takrat naprej je moč opazovati postopen proces sprejemanja te glasbe s strani Kitajcev.

V pričujočem članku je ta proces razdeljen na tri stopnje oziroma obdobja: obdobje občudovanja, obdobje učenja in obdobje kreativnosti. S tem seveda ni rečeno, da je določena značilnost nekega obdobja veljala izključno za vse situacije. Kot bomo videli, so se v času jezuitov (obdobje občudovanja) tudi evnuhi in pozneje sam cesar Kangxi učili igranja na inštrumente ter se seznanjali z evropsko glasbeno teorijo. Toda glavna značilnost tega obdobja je bilo občudovanje evropskih inštrumentov s strani kitajskih izobražencev. Imena obdobji so torej generalizirana na glavno značilnost določenega obdobja, kar pa seveda ne izključuje, da se v tem času niso izvajale dejavnosti, ki so bile značilne za kakšno drugo obdobje.

2 Obdobje občudovanja

Čeprav se je proces prenašanja evropske glasbene teorije in prakse začel v obdobju prihoda jezuitskih misijonarjev na Kitajsko (začetnik procesa je bil Matteo Ricci), pa se je glasbena interakcija med Kitajsko in Evropo odvijala že prej.

Prvi stik se je zgodil v obdobju dinastije Tang s prihodom nestorijancev na Kitajsko. Ti so pri svojem bogoslužju peli hvalnice. Žal pa o geografski razširjenosti nestorijanskih hvalnic ni relevantnih podatkov. Kar se ve, je, da je bila nestorijanska skupnost prisotna v glavnem mestu dinastije Tang, Chang'anu, kar potrjuje stela, ki so jo odkrili v tem mestu leta 1625. (Gong 2006: 32–33)

Poročila o glasbenem pouku v času mongolske dinastije Yuan zasledimo v pismih Giovannija da Montecorvina, prvega katoliškega misijonarja na Kitajskem, ki je tam deloval od leta 1294 pa do svoje smrti leta 1328. Njegove aktivnosti so med drugim vključevale vodenje pevskega zbora, ki so ga sestavljali fantje med sedmim in enajstim letom starosti. Čeprav so peli predvsem pri bogoslužju, pa jim je ob posebnih priložnostih prisluhnil tudi mongolski kan. (Gong 2006: 34–36) Vendar pa je propad dinastije Yuan leta 1368 pomenil tudi začasno prekinitev prenosa evropske glasbe na Kitajsko (p.t. 38).

Glasbena interakcija med Evropo in Kitajsko se je znova vzpostavila konec 16. stoletja. Pionir prilagoditvene metode evangelizacije Matteo Ricci 李瑪竇 (1552–1610) je uradnikom in intelektualcem, ki so prišli na obisk v jezuitsko rezidenco, pokazal najrazličnejše stvari, ki so izvirale iz Evrope, in so med Kitajci vzbujale začudenje (npr. ura s kukavico). Ricci je zelo rad gostil kitajske intelektualce, saj so bili ti (in ne cesar) pravi nosilci oblasti in so se mu zdeli primerno orodje za pokristjanjevanje Kitajske. (Urbanija 2003: 112)

Med stvarmi, ki jih je Ricci prinesel s seboj, je bil tudi *manicordo*, za katerega pa se ne ve točno, kako je izgledal, zato so ga nekateri raziskovalci poimenovali z imeni podobnih inštrumentov (klavikord, harpsikord, ...). Kitajci so ga poimenovali *xiqin* 西琴 (*Zahodni inštrument s strunami*). (Gong 2006: 39) Manikord je bil eno od daril, ki jih je nameraval Ricci podariti cesarju. Zavedal se je namreč velike pomembnosti, ki so jo pripisovali glasbi v kitajski družbi. Odločitev, da med darove vključi glasbeni inštrument, je bila torej strateška, hkrati pa je dosledno izpolnjevala načelo jezuitskega reda, da je glasba eno od najbolj plemenitih in učinkovitih sredstev za spreobračanje v krščanstvo. (p.t. 40) Lahko bi rekli, da je Ricci prinašal dvojno darilo: najprej sam inštrument s tipkami (kitajski inštrumenti niso imeli tipk), obenem pa tudi zvok tega inštrumenta, ki je kitajskim poslušalcem odpiral vrata v svet evropske glasbe. Ker so bili jezuiti edini ljudje v cesarstvu, ki so znali igrati manikord, so si obetali dostop na cesarski dvor v vlogi glasbenih učiteljev, kar bi jim omogočilo spreobrnitev cesarja v kristjana. (Melvin in Cai 2004: 46; Urbanija 2003: 113)

Ricci je leta 1601 dobil priložnost, da se predstavi na cesarskem dvoru v Pekingu, in s seboj je prinesel tudi darila. Pozornost cesarja Wanlija 萬曆 (vladal med leti 1573 in 1620) je med drugim pritegnil manikord. Jezuitom je naročil, da

morajo štiri evnuhe naučiti igranja na ta inštrument. (Gong 2006: 42) Riccijeva strategija je s tem obrodila prve sadove. Manikorda ni izbral po naključju. Kot je razložil v svojem dnevniku, imajo Kitajci zelo bogat nabor inštrumentov, a nobeden od njih nima tipk. Predvidel je, da bi inštrument s klaviaturo pritegnil pozornost vedoželjnih intelektualcev, pripadnikov kitajske elite in nenazadnje samega cesarja. (Melvin in Cai 2004: 46)

Pozneje, po Riccijevi smrti, so bili evropski inštrumenti (npr. orglje, harpsikordi in klavikordi) nameščeni po večini cerkva, ki so jih misijonarji postavili po Kitajski. O njih so pisali nekateri učenjaki dinastije Qing.¹ Vsi po vrsti so bili navdušeni nad obliko inštrumentov in so občudovali njihov zvok. Inštrumenti pa niso prihajali samo iz tujine, ampak so jih začeli izdelovati tudi na Kitajskem (Gong 2006: 44–46).

Nad evropsko glasbo in glasbili se je navduševal tudi cesar Kangxi 康熙 (vladal med leti 1661 in 1772). Nekaterim dvornim evnuhom ter svojim sinovom je ukazal, da se morajo učiti igrati na evropske inštrumente in se seznaniti z evropsko glasbeno teorijo. Glasbeno se je izobraževal tudi sam: učil se je igrati harpsikord. Njegovo navdušenje ni bilo samo posledica konfucijanske vzgoje, ki je obravnavala glasbo kot sredstvo za urejanje družbe in politike, ampak se je tudi zasebno navduševal nad napredno tehnologijo evropskih glasbil. Tu ni šlo samo zato, da je imel kot vladar nalogo, da poskrbi za izvajanje pravilne glasbe v družbi, ampak se je Kangxi (za razliko od predhodnih vladarjev) tudi na praktičnem nivoju vpletel v glasbeno dejavnost. (p.t. 51–52)

Kitajska glasba ni imela standardizirane notacije za zapis tonov (Melvin in Cai 2004: 65), zato si Kangxi ni samo prizadeval za praktično obvladovanje evropske glasbe, ampak se je zanimal tudi za evropsko glasbeno teorijo. Jezuitom je ukazal, naj podrobno zapišejo zakonitosti evropske glasbe. Plod njihovega trdega dela je spis o evropski glasbeni teoriji, ki je bil vključen v glasbeno enciklopedijo *Lülü zhengyi* 律呂正義 (Pravi nauk o tonih). (Gong 2006: 55)

Poleg Kangxija je zanimanje za evropsko glasbo pokazal tudi cesar Qianlong. A po naravi je bil zelo nestanovitne volje in sčasoma je izgubil zanimanje za glasbo. (p.t. 57)

¹ Do začetka dinastije Qing so se Riccijevi nasledniki že tako ustalili na dvoru in ostalih krajih Kitajske, da so postali na njih pozorni tudi kitajski intelektualci.

Značilnost, ki je spremljala sprejemanje evropske glasbe na Kitajskem od Riccijevega prihoda na Kitajsko leta 1583 in do razpustitve jezuitskega reda (in s tem kitajskega misijona) leta 1773, je bila ta, da so v stik z jezuiti in evropsko glasbo prihajali večinoma ljudje iz višjih družbenih slojev. Delno je bila to posledica Riccijeve prilagoditvene metode, ki je priporočala prilagoditev misijonarjev višjim in vplivnim slojem kitajske družbe. Ricci je menil, da bi spreobrnitvi teh družbenih slojev (predvsem pa spreobrnitvi cesarja) sledili tudi nižji sloji. Šele pozneje se je izkazalo, da izobražence zanimata predvsem evropska znanost in tehnologija, ki so ju imeli za del krščanskega nauka. Poleg tega je bila v tistem času konfucijanska ideologija še vedno zelo ukoreninjena v vse pore družbenega življenja in krščanski nauk je bil zato šibek konkurent nauku, ki je že dolga stoletja obvladoval družbene in medčloveške odnose na Kitajskem.²

Prav zaradi Riccijeve metode pokristjanjevanja višjih družbenih slojev (ter s tem zanemarjanja nižjih slojev) in zaradi položaja krščanstva kot nevplivne in nepomembne religije, je tudi evropska glasba prodrla v zelo omejenem obsegu. Konfucijanski izobraženci ter krajevni in dvorni uradniki so jo dojemali bolj kot zanimivost in popestritev vsakdanje rutine, ne pa kot obogatitev kitajske glasbene tradicije. V tistem času (18. stoletje) je bil v kitajski družbi še vedno prisoten občutek superiornosti osrednjega cesarstva in njegove kulture nad drugimi svetovnimi kulturami.³ Tudi po prihodu na cesarski dvor je bila glasbena dejavnost jezuitov omejena in zaprta za zidovi palače. Kangxi in Qianlong sta ljubosumno čuvala, da evropska glasba ni prodrla čez zidove palače (Gong 2006: 59).

Obdobje, ko je s pomočjo jezuitov evropska glasba naredila prve korake na Kitajskem, lahko zatorej poimenujemo obdobje občudovanja. Evropska glasba in glasbeni inštrumenti so bili bolj deležni občudovanja, kakor pa da bi se kdorkoli resno zanimal za glasbeno ustvarjanje na »eksotičnih« inštrumentih (izjem, kakršna je bil Kangxi, je bilo malo).

² Več o prilagoditveni metodi gl. Urbanija 2003.

³ Podobno tudi Gong (2006: 58): »Kar se tiče kitajske družbene in politične elite, je bila za njih zahodna glasba nič več kakor objekt občudovanja. Drugače kakor v poznejšem času, je niso videli kot znamenje modernosti.«

3 Obdobje učenja

V 19. stoletju se je evropska glasba vrnila na Kitajska tla. Tudi tokrat je bila v ospredju cerkvena glasba, pozneje pa sta se ji pridružili še vojaška godba in šolski glasbeni pouk. (Gong 2006: 188) Odnos višjih slojev do krščanstva je bil v tem času drugačen. Obravnavali so ga kot subverzivno religijo, ki spodkopava konfucijansko ureditev kitajske družbe. Ta negativni odnos za misijonarje ni predstavljal ovire: prvi protestantski misijonarji so prišli na Kitajsko leta 1805, jezuiti pa so se vrnilo kmalu po ponovni vzpostavitvi njihovega reda leta 1814. (Melvin in Cai 2004: 82)

Na področju cerkvene glasbe so bili v tem obdobju glavni akterji protestantski misijonarji. Evropsko glasbo, predvsem petje nabožnih pesmi, so širili na območjih svojih misijonov in izobraževalnih ustanov, glasbeni pouk pa je bil v večini primerov del učnega načrta. Vendar pa so te ustanove delovale zgolj v obalnih pristaniških mestih in večjih urbanih središčih (npr. Peking, Shanghai, Nanjing). (Gong 2006: 103–105) V misijonarskih osnovnih in srednjih šolah so se učenci poleg petja učili tudi o življenjih pomembnih evropskih glasbenikov in poslušali njihovo glasbo. Nekateri učenci so se učili igranja evropskih inštrumentov, še posebej klavirja in/ali violine. (Melvin in Cai 2004: 83)

Misijonarji so se kmalu soočili z nekaterimi problemi, ki so izvirali iz različnih glasbenih tradicij evropske in kitajske glasbe. Kitajski verniki povečini niso bili navajeni zborovskega petja, prav tako pa so bila problematična drugačna glasbena pravila. Problem je bil tako pereč, da so misijonarji le s težavo naučili svoje vernike pravilnega petja. Mnogi misijonarji so zborovsko petje svojih vernikov opisovali kot »zborovsko mučenje«. (Gong 2006: 151)

Nekateri protestantski misijonarji so poskušali problem rešiti s prilagoditvijo kitajskemu glasbenemu sistemu in so pesmi komponirali (ali pa jih priredili) v pentatonični lestvici. Vendar pa se je večina misijonarjev izrekla proti prilagajanju pentatoničnemu sistemu na račun avtentičnosti izvirne melodije. (p.t. 165) Tudi nekateri kitajski verniki so nasprotovali uporabi kitajskih melodij in inštrumentov v cerkveni glasbi. Pri tem je bil v ospredju predvsem moralni vidik. Menili so, da je kitajska glasba primerna samo za nižje družbene sloje in je zato neprimerna za posvečeno cerkveno petje. (p.t. 169–172)

Ta odziv kitajskih vernikov je zelo pomemben, saj so bili večino 19. stoletja zgolj pasivni prejemniki glasbene vzgoje in navodil za petje pesmi s strani misijonarjev. Takšen paternalističen odnos je izviral iz trdnega prepričanja misijonarjev o superiornosti evropske civilizacije. Kljub temu pa so nekateri od njih vseeno menili, da je potrebno kitajske vernike spodbuditi, da sami ustvarjajo cerkveno glasbo, ker lahko zgolj oni sami vključijo v pesmi verske izkušnje, ki so njim lastne in se navezujejo na njihov specifičen način razmišljanja in verskega čutenja. Ob prehodu v 20. stoletje, ko se je začel na Kitajskem krepiti nacionalistični čut, so kitajski kristjani že sami zahtevali, da se jih vključi v proces produkcije cerkvene glasbe. (Gong 2006: 81–82) Niso hoteli biti zgolj pasivni prejemniki glasbe, ampak so začeli uveljavljati svoj glasbeni okus (p.t. 150).

Evropska glasba pa se ni širila samo v krščanskih skupnostih, ampak tudi po sekularnih kanalih. Leta 1879 je bil v Shanghaiju ustanovljen Shanghaijski mestni ansambel (Shanghai Municipal Band) (Melvin in Cai 2004: 25), ki so ga sestavljali tuji glasbeniki. Nekaj let pozneje je britanski uradnik Robert Hart v Pekingu ustanovil glasbeni ansambel, ki so ga večinoma sestavljali Kitajci (p.t. 84).

Pomena evropske glasbe so se začeli zavedati nekateri kitajski reformatorji, med njimi Kang Youwei 康有為 (1858–1927) in Liang Qichao 梁啟超 (1873–1929), ki sta vključila glasbo v svoja reformna prizadevanja. Medtem, ko so vojaški poveljniki (Yuan Shikai, Zhang Zhidong in drugi) v želji po modernizaciji svojih čet v vojsko vključevali vojaške orkestre, pa sta se Kang in Liang osredotočila na vpliv evropske glasbe na posameznika in družbo. Pri promoviranju evropske glasbe je bil dejaven predvsem Liang, ki ni samo spodbujal svojih somišljenikov k študiju glasbe, ampak je tudi sam pisal patriotske pesmi. Kljub temu ni zagovarjal popolnega prevzeta evropske glasbe, ampak se je zavzemal za kombinacijo kitajskih in zahodnih glasbenih elementov. (p.t. 248)

Po porazu kitajske v Sino-japonski vojni (1894–1895) in propadu reform (1898) se je pri sprejemanju in učenju evropske glasbe (kakor tudi vsega ostalega, kar je prihajalo iz Zahoda) začel krepiti japonski vpliv. V primerjavi z misijonarji, katerih vpliv je bil omejen na majhno število vernikov in peščico intelektualcev, je bila Japonska glede »učenja od Zahoda« v očeh Kitajcev zgodba o uspehu in je

bil zato njen vpliv večji. Parola »Učenje od Zahoda preko Japonske« je bila v prvem desetletju 20. stoletja maksima in veliko mladih je odhajalo na študij na Japonsko, med njimi tudi študenti glasbe. (Gong 2006: 249) Slednji so odigrali pomembno vlogo na področju prenosa znanja o evropski glasbi. Poudarjali so njeno pomembnost pri modernizaciji Kitajske, k prenosu znanja pa so prispevali tudi s prevajanjem japonskih knjig o evropski glasbi in glasbeni pedagogiki. Odigrali so ključno vlogo pri vključitvi evropske glasbe v kitajske šole. (p.t. 286–287)

Pod vplivom Japonske je v zadnjih letih dinastije Qing potekala tudi reforma šolstva. Evropska glasba ni bila vključena v učni načrt zaradi kakršnega koli posebnega zanimanja reformatorjev za njeno estetsko vrednost, ampak zgolj zato, ker so jo imeli v učnem načrtu tudi Japonci. Slednji so bili tudi prvi, ki so v reformiranih šolah poučevali glasbo. (p.t. 312) V letih po propadu dinastije Qing je postala glasba obvezni del učnega načrta (p.t. 289).

V 19. stoletju so se zgodili pomembni koraki v razvoju recepcije evropske glasbe na Kitajskem. Prvi korak je bil poučevanje kitajskih vernikov v osnovah evropske glasbene teorije. Prilagajanje vernikov sistemu, ki je bil drugačen od pentatoničnega, je bil težak in naporen. Kljub temu, da je evropska glasba ostala omejena na malo številčne krščanske skupnosti, pa je bil to vseeno pomemben korak. Kitajci niso bili več zgolj občudovalci (tako kot v Riccijevem času), ki od daleč opazujejo evropske inštrumente in občudujejo njihove zvoke, ampak so postali aktivni udeleženci glasbenega procesa, tako umetniškega kakor pedagoškega. Glavna značilnost tega obdobja je predvsem učenje in prilagajanje novemu glasbenemu sistemu.

Drug pomemben premik se je zgodil glede vrednotenja evropske glasbe. V času jezuitov je bila evropska glasba v očeh izobražencev in uradnikov predvsem kuriozitet, do katere niso gojili kakršnega koli posebnega estetskega odnosa. V tistem času (17. in 18. stoletje) je bil sinocentrizem v kitajski družbi zelo močan, zato je tudi veljalo prepričanje, da je kitajska kultura a priori boljša kot tuje kulture.

Šele v 19. stoletju so družbene in politične razmere vplivale na spremembo v načinu razmišljanja o evropski kulturi in s tem o evropski glasbi. Ta trend se je okrepil predvsem po Opijskih vojnah in političnih pritiskih tujih sil na šibko

Kitajsko. Zaradi niza porazov na vojaškem in političnem področju so nekateri učenjaki podvomili v superiornost kitajskega družbenega, ekonomskega, znanstvenega in političnega sistema. Pri iskanju rešitev so se zatekali prav k tistim, ki so spravili njihovo deželo na kolena (najprej k Evropejcem, nato k Japoncem). »Učenje od Zahoda« je bilo, kljub zatretju reform leta 1898, pravilo reformatorjev in v ta »paket« je sodila tudi evropska glasba. Poučevanje glasbe je postalo del učnega načrta v šolah, katerih urnik je bil modeliran po evropskem oziroma japonskem zgledu.

Skozi celotno 19. stoletje lahko torej opazujemo proces oziroma prehod od pasivnega sprejemanja evropske glasbe do njenega aktivnega vključevanja (preko izobraževalnih ustanov) v družbeno življenje Kitajske. Kitajski verniki so se najprej učili pravil evropske glasbe, pozneje pa so se tudi sami aktivno vključevali v razprave o primernosti kitajske glasbe v cerkvi in o vključitvi kitajskih glasbenikov v proces ustvarjanja cerkvene glasbe. Tudi družbeni sloj izobražencev se je začel ob koncu 19. stoletja aktivno vključevati v razprave o reformah, ki so nujno potrebne za razvoj Kitajske. Toda v tem primeru je šlo, po mojem mnenju zgolj za to, da je evropska glasba dajala videz modernosti. Najbolj jasno je to vidno pri vojaški godbi, ki je v začetku 20. stoletja postala del vojaškega osebja. Sama po sebi ni prav nič izboljševala bojne pripravljenosti vojske, a je vseeno dajala videz vojske, ki je urejena po evropskem, se pravi, modernem zgledu in je zato napredna.

4 Obdobje kreativnosti

Po propadu dinastije Qing, v obdobju vojaških poveljnikov in prvi svetovni vojni, so bile razmere za evropsko glasbo na Kitajskih tleh ugodne. V tem času je Kitajska iskala poti, ki bi jo preobrazile iz zaostale v moderno državo; evropski model razvoja se je zdel idealen in v ta sveženj je sodila tudi evropska glasba.

Najbolj živahno mesto v tem času je bil Shanghai, kjer se je glasbeno življenje razcvetelo po letu 1919, ko je že omenjeni shanghajski mestni orkester prevzel pianist in dirigent Mario Paci. Uspelo mu je, da je v orkester vključil kitajske glasbenike. (Ross 2008) Odsotnost kitajskih glasbenikov namreč ni bila posledica pomanjkanja talentiranih glasbenikov, ampak rezultat rasistične

segregacijske politike, ki so jo uveljavljali tujci. Ta Kitajcem ni dovolila udeležbo na koncertih klasične glasbe. Paci, ki je hotel klasično glasbo približati Kitajcem, si je prizadeval, da bi ta pravila spremenili. Po nekaj letih prizadevanj mu je leta 1925 uspelo prisiliti mestni svet, da je dovolil Kitajcem udeležbo na koncertih. (Melvin in Cai 2004: 41, 43) Leta 1927 je Paciju tudi uspelo vključiti v orkester prvega violinista kitajskega rodu (Melvin in Cai 2004: 89). Istega leta je bil ustanovljen Shanghaijski glasbeni konzervatorij, ki je bil prva visokošolska inštitucija za glasbo na Kitajskem (Ross 2008). Tudi v tridesetih letih 20. stoletja si je Paci prizadeval vključiti Kitajce v proces spoznavanja in učenja evropske klasične glasbe. (Melvin in Cai 2004: 118)

Skladbe so komponirali tudi Kitajci, med drugim glasbeniki, naklonjeni komunističnim in revolucionarnim idejam. To je bilo še posebej vidno na osvobojenem ozemlju v Yan'anu, kjer je umetniško ustvarjanje dobilo zagon ob ustanovitvi Lu Xunove akademije za umetnost in literaturo leta 1938. Glasbeni pouk je vključeval tudi evropsko klasično glasbo. (p.t. 160) Voditelji Komunistične partije Kitajske (KPK) so namreč že kmalu po ustanovitvi stranke (1921) dojeli pomembnost »nove glasbe« pri širjenju socialistične ideologije. Levičarski skladatelji so že v tridesetih letih 20. stoletja aktivno sodelovali pri nastanku revolucionarnih in protijaponskih pesmi. (Yang 2007: 3)

Za medvojni predvsem pa povojni umetniški razvoj klasične glasbe na Kitajskem je bil pomemben govor Mao Zedonga o umetnosti, ki ga je podal maja 1942 na Luxunovi akademiji v Yan'anu. Poudaril je, da morajo umetniki in pisatelji v svojih delih upodabljati življenja navadnih ljudi, se pravi ljudske mase. (Melvin in Cai 2004: 163) Za Mao Zedonga sta bili umetnost in glasba ključni orožji v revolucionarnem procesu, saj prav »kulturna vojska« pomaga »oboroženi vojski« pri boju s sovražnikom, hkrati pa zmanjšuje vpliv fevdalne kulture stare družbe in kulture imperialistov. (Yang 2007: 3)

Vendar pa je že v Yan'anu prihajalo do nesoglasij o tem, katera umetniška oblika je primerna: tradicionalna, oplemenitena z novo revolucionarno vsebino, ali popolnoma nova oblika, ki bi bila uvožena z Zahoda in prilagojena kitajskim razmeram. Za glasbenike na Lu Xunovi akademiji je to pomenilo, da so poučevali obe glasbene tradicije, tako kitajsko kakor tudi zahodno, tako »ljudsko opero« (*yanggeju*) kakor tudi »novo opero« (*xingeju*). (Melvin in Cai 2004: 164; Yang 2007: 3) Plod poučevanja in učenja evropske glasbene tradicije je bila

ustanovitev Yan'anskega simfoničnega orkestra leta 1946 (Melvin in Cai 2004: 174).

Leta 1950 je bila tudi v Pekingu, kakor že prej v Shanghaiju, ustanovljena visokošolska glasbena institucija, Centralni glasbeni konzervatorij, ki je nastala z združitvijo glasbenega oddelka Lu Xunove akademije in glasbenimi oddelki nekaterih pekinških univerz. (p.t. 189) Evropska klasična glasba je dobila potrditev partijskega vrha, tudi samega predsednika Maoa, ki je novo glasbo sicer spodbujal, a jo je držal v mejah striktne partijske ideologije (Ross 2008). Pri tem je sledil Leninu in Stalinu, ki sta menila, da mora glasba visoke kvalitete, ki je prepojena s pravilno ideologijo, nadomestiti glasbo, ki odkrito ali podtalno vodi do kontrakulture ali, ki bi lahko pripeljala do neodobrene kritike. (Perris 1983: 2)

Sprejetje »nove glasbe« pa ni pomenilo ukinitve tradicionalne kitajske glasbe. Mao je v svojih spisih poudaril pomen preteklega in sodobnega vedenja, ki lahko oplemeniteno služi socialistični stvari. Pretekli umetniški produkti, tudi tisti visoke umetnosti, morajo biti interpretirani v skladu z novo ideologijo, sicer imajo lahko kontrarevolucionaren učinek. S tem v zvezi je Mao tudi poudaril, da morajo biti umetniki pri svojem delovanju politično motivirani; apolitični ustvarjalci so namreč neuporabni, tisti, ki so sovražni do nove ideologije, pa nevarni. Zato si je prizadeval za temeljito prevzgojo umetnikov. (p.t.)

Hou-lun Yang v razpravi *Power, Politics, and Musical Commemoration: Western Musical Figures in the People's Republic of China 1949–964* (2007) navaja nekatere primere partijskega nadzora nad praznovanjem obletnic rojstva oziroma smrti nekaterih pomembnih evropskih klasičnih glasbenikov (npr. Mozarta, Dvořáka, Händla, ...) v petdesetih letih 20. stoletja.

Komemoracije v čast skladateljem so bile nosilke sporočila, namenjenega tako mednarodni skupnosti kakor tudi domači javnosti. S sprejetjem klasične glasbe in s komemoracijami v čast evropskim glasbenikom je hotela Kitajska mednarodni skupnosti sporočiti, da gradi moderno družbo, je članica mednarodne skupnosti in priznava določene evropske kulturne vrednote. Hkrati je bil to poskus, da Kitajska sama poda roko prijateljstva mednarodni skupnosti ter poskuša »popraviti« arogantni odnos Zahoda do Kitajske. (Yang 2007: 5) Domači javnosti pa so bile komemoracije jasen signal, kateri glasbeniki oziroma katera vrsta glasbe je zaželjena v socialističnem režimu. (Yang 2007: 6)

Glasbeniki so bili prikazani v skladu s socialistično doktrino. Mozarta so prikazali kot upornika, ki se je uprl pokroviteljstvu in ostalim oblikam ekonomske in politične represije ter se zavzemal za svobodo. Händel pa je bil prikazan kot proto-socialist. (p.t.) Nezaželjene so bile vse glasbene oblike, ki so veljale za kapitalistične oziroma imperialistične, npr. jazz, dvanajst tonska glasba, serializem in elektronska glasba. Skladatelj Lü Ji je leta 1960 na konferenci kitajskih glasbenikov v Pekingu poudaril, da tovrstna glasba »ni prava glasba, ampak odsev patetične norosti in mentalnega zloma /.../ tipičnega za imperializem in kolonializem.« (p.t. 7)

Z začetkom kulturne revolucije leta 1966 je bil Centralni konzervatorij zaprt in tudi evropska klasična glasba je bila prepovedana oziroma jo je bilo dovoljeno izvajati samo osem glasbenih del. Prvi znaki ugodnejše klime za klasično glasbo so se začeli kazati leta 1973. Po zgodovinskem obisku ameriškega predsednika Nixona leto poprej je namreč v Pekingu igral Filadelfijski simfonični orkester. (Kluger 2008) Po koncu kulturne revolucije in po ponovnem odprtju Centralnega konzervatorija leta 1978 je sledil ponovni vzpon poučevanja, učenja in komponiranja klasične glasbe. Tisto leto so se na konzervatorij vpisali nekateri glasbeniki, ki še danes krojijo usodo sodobne klasične glasbene scene na Kitajskem (Tan Dun, Chen Yi, Zhou Long, Chen Qigang, ...), učitelji pa so večinoma prihajali iz tujine, med njimi Zhou Wenzhong⁴. (Ross 2008)

Vzporedno z rehabilitacijo klasične glasbe in z odpiranjem Kitajske v svet je v osemdesetih letih 20. stoletja začela na Kitajsko prihajati tudi zahodna popularna glasba. Leta 1981 sta bila v Pekingu in Shanghaiju organizirana koncerta elektronskega glasbenika Jeana-Michela Jarra, leta 1985 pa je duet Wham! kot prva zahodna pop skupina nastopil v Pekingu.⁵ (BBC 2005) Tudi Kitajci sami so začeli igrati rock; najbolj znan je Cui Jian, ki velja za očeta

⁴ Zhou Wenzhong je znan po tem, da je bil učenec in sodelavec Edgarja Vareseja, komponista tiste oblike glasbe, ki jo je Lü Ji označil za odsev patetične norosti in mentalnega zloma. Oktobra 2009 je Zhou Wenzhong obiskal Slovenijo.

⁵ Manager dueta Wham! si je močno prizadeval za to, da bi bila njegova varovanca prva pop skupina, ki bi imela koncert na Kitajskem. Zavedal se je, da si tudi skupina Queen prizadeva za nastop na Kitajskem. V svojih prizadevanjih je šel celo tako daleč, da je za kitajske uradnike, s katerimi se je dogovarjal za koncert, pripravil dve brošuri: v eni je prikazal Wham! in njune oboževalce kot vzorne in urejene fante iz srednjega družbenega razreda, v drugo pa je priložil množico slik Freddieja Mercuryja v najbolj drznih koncertnih pozah. Uradniki so bili seveda bolj navdušeni nad Wham!. (BBC 2005) Verjetno pa jih je od Queen odvrčalo tudi to, da je bil Freddie Mercury gej.

kitajskega rocka. Hkrati se je sprostil dotok popularne glasbe iz Hongkonga, ki je bila pod močnim vplivom evropske in ameriške popularne kulture. Za kitajske oblasti ni predstavljala posebne nevarnosti v smislu politične nekorektnosti, saj politično obarvanih pesmi pred letom 1989 praktično ni bilo, pa tudi po tem letu so glasbeniki in producenti izvajali samocenzuro (vse v prid temu, da jih ne bi prepovedali na celinski Kitajski in bi jim bil s tem onemogočen dostop na ogromen in donosen trg), radijske postaje pa so nekatere pesmi, ki so bile obarvane prodemokratsko, preprosto prepovedale. (Ho 2000) Nedvomno je, da sta imela v tem času (in imata še danes) zelo velik vpliv popularna kultura v Hongkongu in Taiwanu (poimenovani s skupnim imenom *gangtai* 港台).

Gangtai kultura se je širila predvsem zaradi štirih pomembnih faktorjev, ki so zaznamovali osemdeseta leta 20. stoletja na Kitajskem. Prvi faktor je bil tehnologija. Z ekonomskim odpiranjem v svet so imeli prebivalci Kitajske lažji dostop do gramofonov, radijev, VCD predvajalnikov in drugih aparatov za predvajanje nosilcev zvoka in slike. Vzporedno s tem je potekal uvoz nosilcev zvoka in slike iz Hongkonga. Drugi faktor so družbene spremembe, ki so pravzaprav omogočile dotok AV tehnologije. Odprtost Kitajske je prvi razlog, drugi pa je ta, da je ob zavrnitvi ekscesov kulturne revolucije in nekonsistentni kulturni politiki partije nastal vakuum, ki ga je uspešno zapolnila *gangtai* kultura. Tretji faktor je ekonomski. Po razglasitvi reform in odpiranju Kitajske v svet se je državni nadzor nad ekonomijo delno umaknil zasebni poslovnim iniciativam. Posledica je bila ta, da se je na tej poslovni bazi širil tudi *gangtai*. Četrti faktor je politika. Komunistična partija, ki balansira med odprtostjo in nadzorom, sicer umetnikom dopušča določeno mero svobode, a obenem so ti prepuščeni trgu, ki jim v bistvu diktira, kaj naj producirajo. Da bi več prodali in bili všečni tako partiji kakor tudi potrošnikom, se zatekajo v samocenzuro, ki jim omogoča prodor na velik trg. (Gold 1993: 915–920)

V devetdesetih letih je sledil razmah stilov glasbe, ki so bili popularni v Evropi in Ameriki. Situacija je bila na moč podobna tisti na Zahodu: prevladovala sta tehno oziroma elektronska glasba in komercialni pop. Večina ostalih popularnih žanrov (rock, punk, metal, eksperimentalna glasba in druge oblike alternativne glasbe) je ostalo v domeni subkultur in niso imele posebnega vpliva na splošno razširjeno popularno glasbo. (Yan 2007)

Preporod je v letih po začetku reform doživela tudi klasična glasba. Glede na podatek, da se med trideset in sto milijonov kitajskih otrok na leto uči klavir in/ali violino, nekateri razglašajo, da gre za eksplozijo klasične glasbe in da je prihodnost klasične glasbe na Kitajskem. (Ross 2008)

Po propadu dinastije Qing je evropska klasična glasba končno dobila priznanje na Kitajskem. Pri tem ne gre prezreti, da je bila zapakirana v paket modernizacije na gospodarskem, političnem, vojaškem, pravnem in kulturnem področju. Glasba je bila torej samo obvezni del, ki je sodil v ta paket predvsem zaradi videza modernosti in ne toliko zaradi svoje estetske vrednosti. Kljub temu, da je klasična glasba dobila priznanje, pa je bila po drugi svetovni vojni vprežena v ideološke okvirje, prav tako pa je bilo skladateljem omejeno svobodno ustvarjanje. Ti so morali pri svojem delu upoštevati ideološka merila, ki jih je nalagala KPK.

Kljub temu lahko govorimo o tem obdobju kot o obdobju ustvarjalnosti. V prejšnjih dveh obdobjih so bili kitajski glasbeniki več ali manj pasivni prejemniki tujega glasbenega izročila. Šele po Opijskih vojnah so dobili kitajski umetniki zagon za bolj kreativno ustvarjanje, saj je bil tudi družbeni trend takšen, da sta se spopadla tradicionalni oziroma konzervativni način družbenega in političnega življenja ter napredna, reformistična tendenca, v katero je sodila tudi »nova glasba«. Uporabljali so jo tudi levo usmerjeni glasbeniki za razširjanje idej revolucije. Po drugi svetovni vojni in z zmago KPK v državljanski vojni je bila kreativnost skladateljev omejena na koristnost za propagiranje nove socialistične družbe. Na račun družbene ustreznosti glasbenega ustvarjanja pa je trpela osebna, individualna kreativnost posameznih skladateljev. Kreativnost je bila najbolj na udaru med kulturno revolucijo, po njenem koncu pa je zopet doživela vzpon, še celo večji kakor kadarkoli prej.

Kot lahko vidimo, se je kreativnost kitajskih glasbenikov gibala podobno kot sinusoidna krivulja. Po koncu druge svetovne vojne navzgor, med kulturno revolucijo navzdol, po njenem koncu pa zopet navzgor. V devetdesetih letih oziroma najpozneje v začetku novega tisočletja se je z globalizacijo tudi Kitajska vključila v krog popularne kulture, ki na t.i. »mainstream« ravni prefinjeno, z logiko prodajne uspešnosti kot edinega merila za kvaliteto, zatira vse, kar ni narejeno po točno določenem kalupu, ki se je že v preteklosti izkazal za komercialno uspešnega. Večina kreativnega, novega, drugačnega in

eksperimentalnega je odrinjeno v t.i. »underground«. Zato lahko tukaj zopet ugotovimo, da je šla krivulja navzdol. Problem torej ni v kakršnikoli partijski kontroli nad glasbeno produkcijo, ampak v tem, da so glasbeniki v celoti prepuščeni zakonitostim trga. S tem pa se dogaja neprestano recikliranje enega in istega stila popularne glasbe in se ne dopušča, da bi v ta zaprt krog prodrlo tudi kaj inovativnega.⁶

5 Zaključek

Tako kakor v Evropi je bila evropska glasba tudi na Kitajskem deležna politične zlorabe in ideološkega uokvirjanja. Delno je to opazno že pri cesarju Kangxiju, ki je imel monopol nad izvajanjem evropske glasbe in ni dopustil, da se razširi preko zidov cesarske palače. Pozneje so Kang Youwei, Liang Qichao in Mao Zedong podali jasne smernice, kako uporabiti glasbo za moderniziranje naroda in za propagiranje prave miselnosti. Po drugi svetovni vojni pa je bila umetnost, in z njo glasba, služabnica socialistične propagande. Zvrsti glasbe, ki so odstopale od začrtanih smernic, so bile označene za nevarne in nezaželjene ter so bile preganjane.

Kljub temu, da se zdi, da je v današnjem času glasba in glasbena produkcija bolj svobodna in imajo glasbeniki ne glede na zvrst glasbe enake možnosti za finančni uspeh, pa so oblike represije nezaželjene glasbe bolj prikrita in zavita v celofan svobodne izbire potrošnikov.

Zgoraj smo po Yan Junu povzeli ugotovitev, da sta v devetdesetih v t.i. »mainstreamu« ostala plesna glasba in pop, ostali, alternativni stili, pa so bili odrinjeni na območje t.i. »undergrounda«. V Evropi je bil ta proces posledica propada socializma in zmagovalja kapitalizma, ki je uvedel svojo logiko tržnega

⁶ Do določene mere je sicer za glasbenika potreben pritisk trga, saj je to lahko pozitivna spodbuda za temeljito in preiščeno ustvarjanje. Vendar pa popolno prepuščanje glasbenika trgu lahko pripelje do tega, da tudi ta zapade v recikliranje enega in istega (ker mu lahko samo to prinese vsakdanji kruh). Ena od posledic je tudi zamiranje alternativne glasbene scene, katere ustvarjalci brez finančnih sredstev ne morejo preživeti in se bodisi usmerijo v recikliranje ali pa opustijo glasbeno ustvarjanje. Tako odmiranje pa lahko na dolgi rok škoduje tudi t.i. »mainstreamu«, saj se kmalu tudi poslušalci naveličajo enih in istih vzorcev ter sčasoma ne kupujejo več nosilcev zvoka oziroma jih raje kopirajo iz interneta, ker nočejo zapravljati denarja za nekvalitetno glasbo.

gospodarstva: finančna uspešnost je edino merilo, po katerem se presoja kvaliteto nekega izdelka.⁷

Ta trend se kaže tudi na Kitajskem, delno kot posledica globalizacije, delno z vplivom *gangtaija*, delno pa je posledica reform. Kot finančno najbolj uspešna se je izkazala pop glasba oziroma t.i. C-pop (Chinese pop). Večina kitajskih potrošnikov se odloča za to zvrst glasbe, vprašanje, ki se tu zastavlja, pa je, v kolikšnji meri je ta odločitev svobodna. Pop glasba je namreč prisotna povsod: na radiu, televiziji, v različnih medijih, vrti se tudi po trgovinah in nakupovalnih centrih. Ljudje jo torej poslušajo neprestano, s tem pa se jim vtisne v možgane.⁸ Komercialna uspešnost torej ni rezultat resnične potrošnikove svobode odločanja, ampak je posledica neprestane prisotnosti pop glasbe v vsakdanjem življenju. To vsekakor ni svoboda. Ni pa odveč poudariti, da je postavljanje finančnega uspeha kot edinega merila kvalitete, ki mu je vse drugo podrejeno, tudi oblika (mehke) represije.⁹

Jacques Attali je v knjigi *Hrup: esej o politični ekonomiji glasbe* zapisal: »/.../ glasba je izjemno sredstvo za predvidevanje prihodnosti družb in preprečevanje njihovega samomora.« (Attali 2008: 9) V Evropi in Ameriki se na področju glasbe dogajajo dramatične spremembe. Glasbeniki se samoorganizirajo in svojo glasbo tržijo s pomočjo posebnih internetnih portalov (npr. na družbeni spletni strani Myspace ali pa svoje posnetke naložijo na spletno stran Soundcloud,...) oziroma spletnih založb (netlabels), svoje izdelke pa večinoma ponujajo pod licenco Creative Commons (CC), ki običajno omogoča brezplačno nekomercialno uporabo in distribucijo glasbenega izdelka. Ti glasbeniki so za svoje oboževalce tudi bolj dostopni, saj v mnogih primerih z njimi komunicirajo neposredno prek spletnih socialnih omrežij, ki so tudi eden od načinov, ki neodvisnim izvajalcem in spletnim založbam omogoča reklamiranje in

⁷ S tem se avtomatično zavržeta kreativnost in inovativnost. Z drugimi besedami, ni pomembno, kakšen trud vложи avtor v kreiranje nekega glasbenega izdelka, ni pomembno ali njegov izdelek prinaša na področje glasbe ali določenega glasbenega stila kakšno noviteto. Kar je pomembno, je samo dobiček, ki ga produkt prinese producentu oziroma založniku (izvajalci so običajno tako ali tako »sužnji« založnikov).

⁸ Gre torej za nekakšno pranje možganov.

⁹ Kakor je bilo v socializmu edino merilo izgradnja nove socialistične družbe, je sedaj edino »sveto« merilo, koliko denarja bo določen izvajalec prinesel založbi. Če glasbenik v svojih delih uporablja že izrabljene fraze in melodije, sploh ni važno. Kvantiteta torej odločno zmaga nad kvaliteto.

distribucijo glasbenih proizvodov. Internet torej ni samo stranski kanal za reklamiranje, ampak glavni (in včasih edini) kanal za distribucijo in trženje glasbe. Po drugi strani pa se velike založbe in organizacije za zaščito avtorskih pravic krčevito branijo sprememb in možnosti, ki jih prinaša internet za distribucijo izdelkov. Posledica tega je, da jim dobiček iz leta v leto upada, same pa ta upad pripisujejo piratstvu.¹⁰ Če sledimo Attalijevi misli, se nam na družbeni ravni odpira lepša prihodnost, ki jo ponuja internet kot podpora neodvisnim in v mnogih primerih inovativnim glasbenikom.

Ideje, povezane z novimi oblikami trženja so prodrle tudi na Kitajsko in jih, tako kakor v Evropi, koristijo predvsem glasbeniki, ki jim predstavlja internet edini način, da se predstavijo svetu. V tem lahko vidimo nadaljevanje procesa prenosa idej, povezanih z glasbo, iz Zahoda (se pravi tudi Evrope) na Kitajsko.

Upajmo, da se bodo novi trendi razvijali naprej in da so, če se navežemo na Attalijevo misel, napovedovalci lepše glasbene prihodnosti. Upajmo tudi, da velike založniške korporacije in njim podložne organizacije za avtorske pravice ne bodo na silo, prek političnih lobijev, zavrle in uničile teh trendov. V tem primeru naši družbi ne ostane drugega kakor samomor. Ne fizični, ampak intelektualni.

Literatura

- Attali, Jacques (2008) *Hrup: esej o politični ekonomiji glasbe*. Ljubljana: Maska.
- BBC (2005) *How Wham! Brought the West to China*, 24. 3. 2005 <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4379399.stm> (privzeto 19. 10. 2010).
- Gold, Thomas B. (1993) 'Go with Your Feelings: Hong Kong and Taiwan Popular Culture in Greater China.' *The China Quarterly* 136, posebna izdaja: Greater China, str. 907–925.

¹⁰ Tu gre za zlorabo besede piratstvo, ki je v času, ko so kot nosilci zvoka prevladovali vinilne plošče in kasete, označevala ljudi, ki glasbo presnemavali in jo prodajali. Danes s tem izrazom glasbene založbe označujejo tudi ljudi, ki si presnemavajo glasbo z interneta zastonj in jo zastonj širijo naprej. Kot pa vemo iz zgodovine, pirati kakršnekoli vrste niso delali zastonj, ampak za lastni dobiček. Zloraba besede za zastonjsko dejavnost je tu več kot očitna. Ne glede na to pa je »piratstvo« zgolj posledica nekvalitetne glasbe, ki jo proizvajajo velike založbe. Vedno manj je ljudi, ki so pripravljeni kupiti drag CD z nekvalitetno glasbo.

- Gong, Hongyu 宫宏宇 (2006) *Missionaries, Reformers and the Beginnings of Western Music in Late Imperial China (1839–1911)* [doktorat], Auckland: University of Auckland.
- Ho, Wai-chung (2000) 'The Political Meaning of Hong Kong Popular Music: A Review of Sociopolitical Relations between Hong Kong and the People's Republic of China Since the 1980s.' *Popular Music* 19(3), str. 341–353.
- Kluger, Jeffrey (2008) 'Bernstein in Beijing: China's Classical Music Explosion.' *Time* 6.11.2008. <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1855684,00.html>. (privzeto 19. 10.2010).
- Melvin, Sheila in Cai, Jindong (2004) *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. New York: Aurora Publishing.
- Perris, Arnold (1983) 'Music as Propaganda: Art at the Command of Doctrine in the People's Republic of China.' *Ethnomusicology* 27(1), str. 1–28.
- Ross, Alex (2008) 'Symphony of Millions.' *The New Yorker*, 7.7.2008. http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2008/07/07/080707crat_atlarge_ross (privzeto 19.10.2010).
- Urbanija, Matic (2003) 'Razvoj jezuitske metode prilagajanja.' V: *Mandarin Hallerstein, Kranjec na kitajskem dvoru*. Viljem Marjan Hribar, ur. Radovljica: Didakta.
- Yan, Jun 颜峻 (2007) 中国“电子乐”小史. (*Kratka zgodovina kitajske »elektronske glasbe«*) <http://www.yanjun.org/archives/192>. (privzeto 19.10.2010).
- Yang, Hou-lun (2007) 'Power, Politics, and Musical Commemoration: Western Musical Figures in the People's Republic of China 1949–1964.' *Music and Politics* 1(2), str. 1–16.