

© Петрова, А.М., 2022

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-157-167

ЖАНРОВАЯ ПАНОРАМА СКРИПИЧНОГО ТВОРЧЕСТВА КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПОСЛЕ КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ

А.М. Петрова¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматривается жанровая панорама скрипичного творчества китайских композиторов XX в. Выявляются ведущие жанры и стилистические ориентиры, определившие характер скрипичного искусства страны на протяжении четырех этапов развития – с начала XX в. до настоящего времени. Установлено, что обращение к древним пластам национальной художественной культуры и поиск индивидуальных решений синтеза с западноевропейской жанровой системой становится одним из ведущих способов сохранения национальной самобытности в контексте нового музыкально-эстетического пространства, сформировавшегося после окончания Культурной революции. Определена роль программности в скрипичных сочинениях, созданных после 1976 г., – формирование новых звукоидеалов в области скрипичной музыки посредством популяризации авангардных сочинений китайских композиторов. Жанр скрипичного концерта выступает как наиболее репрезентативный в системе творчества национальных китайских композиторов. Установлена особая роль жанра струнного квартета, трио и квинтета, выполняющих функцию творческой лаборатории для отработки актуальных в XX в. композиторских приемов и техник, а также способов работы с разнородными тембрами. Выявлено, что жанры программной миниатюры, сонаты и сюиты являются ведущими в области камерной скрипичной музыки и остаются востребованными на современном этапе.

Ключевые слова: Культурная революция, жанры скрипичной музыки, концерт, квартет, европейский музыкальный романтизм, программность, музыкальный авангард

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Петрова, А.М. Жанровая панорама скрипичного творчества китайских композиторов после Культурной революции // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 157–167. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-157-167.

GENRE PANORAMA OF THE VIOLIN WORKS BY CHINESE COMPOSERS AFTER THE CULTURAL REVOLUTION

A.M. Petrova¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article examines the genre panorama of the violin works Chinese composers in the 20th century. The author identifies the leading genres and stylistic landmarks that have determined the character of the country's violin art throughout four stages of development – from the beginning of the 20th century to the present. It has been established that the appeal to the ancient layers of the national artistic culture and the search for individual solutions

of synthesis with the Western European genre system is becoming one of the leading ways to preserve national identity in the context of the new musical and aesthetic space that emerged after the end of the Cultural Revolution. The role of programmaticity in violin compositions created after 1976 is determined – the formation of new sound ideals in the field of violin music through the popularization of the avant-garde compositions of Chinese composers. The violin concerto genre is defined as the most representative in the system of creativity national Chinese composers. The special role of the genre of the string quartet, trio and quintet, which serves as a creative laboratory for working out the composer's techniques and techniques that are relevant in the twentieth century, as well as methods of working with heterogeneous timbres, has been established. It was revealed that the genres of programmed miniature, sonatas and suites are the leading genres in the field of chamber violin music and remain in demand at the present stage.

Keywords: Cultural revolution, genres of violin music, concert, quartet, European musical romanticism, programmatic, musical avant-garde

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Petrova, A.M. (2022), "Genre panorama of the violin works by Chinese composers after the Cultural revolution", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 157–167. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-157-167.

В настоящее время история становления и развития скрипичного искусства в Китае является одной из актуальных проблем китайского и российского музыкознания. Подтверждением тому служит ряд диссертаций и статей, посвященных различным аспектам скрипичного творчества национальных композиторов и педагогике скрипичного образования в Китае. В последние десятилетия одним из центральных становится вопрос о состоянии скрипичного искусства страны на современном этапе. Причиной тому послужили успехи китайских скрипачей на международных конкурсах и выход китайской композиторской школы на международную арену. Результатом явилось стремление к научному осмыслению процессов развития скрипичного искусства и подведению предварительных итогов.

К проблемам истории формирования и развития скрипичного искусства обращались многие китайские исследователи. Однако жанровые вопросы, как правило, оставались вне поля специального рассмотре-

ния и ограничивались исключительно перечислением сочинений китайских авторов в данной области творчества. Впервые в российском музыкознании к проблеме формирования национального скрипичного репертуара обратился китайский исследователь Лю Цзюньли (2009). Он предложил собственную периодизацию этапов развития скрипичного искусства в Китае, выявил главные стилевые ориентиры и ведущие жанровые модели. Му Цюаньчжи в своей диссертации, посвященной проблемам китайского скрипичного образования, отводит отдельную главу рассмотрению истории формирования репертуара для скрипки (2018б). Важное замечание по поводу особенностей взаимодействия жанровых моделей сделал Шэнь Вэй в статье «Жанры скрипичной музыки современного Китая» (2020). Автор подчеркнул ведущее значение жанра концерта в творчестве китайских композиторов XX в. и оригинальность подхода к программности.

Между тем выявление особенностей современной панорамы жанров

является ключевым для понимания путей развития скрипичной музыки в Китае XX в., что и стало целью настоящей статьи. В связи с этим необходимым представляется рассмотрение истории развития жанров скрипичной музыки, выявление среди них ведущих и определение магистральных направлений стилистических поисков китайских композиторов в данной области творчества. Методология данного исследования базируется на принципах, сформулированных в трудах российских и китайских музыковедов в рамках комплексного подхода.

Обратимся к истории развития скрипичного искусства в Китае в XX в. Лю Цзюньли в целом выделяет четыре культурно-исторических этапа. На первом¹ – с 1919 г. до образования КНР в 1949 г. – начинают свою работу первые молодые китайские композиторы, обучавшиеся в странах Европы; следующий этап – с 1949 по 1965 гг. – исследователь связывает с созданием национальной китайской скрипичной школы; третий этап охватывает временные рамки Культурной революции – с 1965 по 1976 гг.; с 1977 г. и по настоящее время – современный этап развития скрипичного искусства. Выявленные автором этапы совпадают с ключевыми веками истории страны в XX в., что обусловлено непосредственной зависимостью музыкального искусства Китая от социально-политической ситуации.

В опоре на периодизацию Лю Цзюньли Му Цюаньчжи представляет собственный взгляд на историю развития скрипичного искусства в Китае. В его трактовке начало данного процесса следует искать в XVI в.,

когда в Китай прибывают первые европейские миссионеры и знакомят жителей страны со скрипкой. Данный период исследователь назвал «прологом к истории». Собственно, первый этап развития скрипичного академического искусства европейского типа длится с середины XIX в. по 1949 г. (образование КНР), второй – с 1949 г. до 1966 г., третий этап связан с десятилетием Культурной революции – с 1966 по 1976 гг., четвертый этап – с 1977 г. по настоящее время². Содержание обозначенных этапов обусловлено у Му Цюаньчжи «общими для всех национальных школ Востока закономерностями: освоение европейской музыкальной традиции и поиск путей ее взаимодействия с традицией национальной» (2018а, с. 9).

Изучение жанровой картины творчества первых китайских композиторов в области скрипичной музыки показало, что уже на первом этапе – с 1919 г. по Лю Цзюньли, с середины XIX в. по Му Цюаньчжи и до 1949 г. – прослеживается стремление к освоению ключевых жанровых моделей западноевропейской музыки³. В связи с этим китайскими исследователями единогласно выделяется фигура одного из ведущих китайских композиторов XX в. – Ма Сыцуна, творчество которого охватывает жанры крупной формы и камерные сочинения для скрипки и фортепиано. Ма Сыцун был первым китайским композитором, кто обратился к жанру скрипичного концерта – в 1943 г. им был создан Концерт для скрипки с оркестром F-dur.

В области камерной музыки востребованными оказались жанры скрипичной миниатюры, со-

наты, квартета и сюиты, наиболее выдающиеся образцы которых представлены в творчестве Ма Сыцуна, Сан Туна, Ли Сыгуна, Сяо Юмэй, Сянь Синхая, Не Эр, Чжан Вэньган, Дин Шандэ. Знаковым сочинением данного периода является «Колыбельная» (1935) Ма Сыцуна для скрипки и фортепиано, которая признана в китайском музыкознании сочинением, ознаменовавшим рождение китайской композиторской школы.

Магистральным стилистическим направлением в области скрипичной музыки стал европейский музыкальный романтизм, чьи эстетические установки отвечали почвенным устремлениям молодых национальных китайских композиторов⁴. Выявлено, что стремление к национальной самобытности стало одной из приоритетных задач и выразилось в попытках объединения элементов традиционной китайской музыкальной культуры – народных мелодий, ритмов, ладов, а также национальных тем и сюжетов с западноевропейской тонально-гармонической системой и формой. Наиболее отчетливо это проявилось в таких сочинениях, как сюита Ма Сыцуна «Внутренняя Монголия» (1937), его же «Тибетской поэме» (1942), пьесе для скрипки и фортепиано «Красный колос» Сянь Синхая (1944)⁵ и др.

Второй этап развития скрипичного искусства в Китае – с 1949 по 1965 гг. – ознаменован расцветом творчества национальных композиторов. Му Цюаньчжи отмечает, что «За 17 лет, прошедшие до начала Культурной революции, китайские композиторы опубликовали около ста скрипичных сочинений, многие из которых основаны на народных мелодиях» (2018б, с. 47). Стиму-

лом к этому явилось образование Китайской Народной Республики 1 октября 1949 г. Новый политический курс потребовал и новых форм выражения, отразившихся в обращении к современным сюжетам социальной направленности и в целом эстетике реализма⁶. Круг жанров скрипичной музыки пополняется обработками народных китайских песен и пьесами программного содержания⁷. Как отмечает Му Цюаньчжи, данные жанры становятся ведущими в творчестве композиторов Китая. Расширяется жанровый репертуар произведений педагогической направленности – создаются сборники упражнений, этюдов и каприсов для развития скрипичной техники игры.

Продолжают свое развитие жанры, освоенные еще на первом этапе, – сонаты и концерты. Однако под влиянием актуальных тенденций композиторы все чаще обращаются к программности. В этот период Чэнь Ганом и Хэ Чжаньхао создано одно из самых известных произведений для скрипки – Концерт «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (1959) – сочинение, ставшее репрезентантом китайской академической скрипичной музыки и композиторской школы страны в целом. Резюмируя изложенное, отметим, что обозначенный период характеризуется значительным увеличением числа произведений для скрипки и расширением круга жанров.

В течение следующего десятилетия – периода Культурной революции – композиторская музыка в Китае рассматривалась как важный инструмент политической пропаганды и средство воспитания нового идеологически верного ми-

ровоззрения среди граждан страны. «В этот период запрещалось исполнение всех произведений зарубежных авторов, а также сочинений, созданных в стране до 1966 г. Единственной формой работы, обеспечивавшей композиторам возможность практики, стало участие в коллективных творческих проектах, жестко контролируемых коммунистической партией Китая» (Цюй Ва, 2015, с. 13). Все это напрямую отразилось на развитии скрипичной китайской школы периода Культурной революции⁸. Сам инструмент подвергся гонениям⁹, практически весь скрипичный репертуар оказался под запретом, в том числе сочинения китайских композиторов.

Между тем, как отмечает Лю Цзюньли, «обучение игре на скрипке не прекращалось <...> Было опубликовано много пособий, созданных учителями различных музыкальных училищ. Пособия включали в основном упражнения» (2009, с. 97). Расширение скрипичного репертуара пошло по пути создания аранжировок, переложений и транскрипций революционных песен, фольклорного материала, а также отдельных арий из «идеологически правильных» опер, созданных в десятилетие Культурной революции. Ведущим композитором данного периода становится Чэнь Ган, которому принадлежит значительный массив переложений революционных песен для скрипки. К числу наиболее известных относят такие, как «Солнце озаряет Ташбурган», «Наш вождь Мао Цзэдун», «Цветные плиты», «Красное солнце над горой Цзинганшань», «Цветущее утро», «Утро Мяолина» (или «рассвет над горой Маолин»).

Представляется, что скрипичные сочинения китайских композиторов, созданные в обозначенном культурно-политическом контексте, решили важнейшую задачу сохранения традиций скрипичного композиторского творчества и исполнительства в системе музыкального искусства страны. Именно поэтому созданным в период Культурной революции сочинениям Лю Цзюньли отводит важное место, отмечая их направленность на «распространение, развитие и популяризацию скрипки в Китае» (2009, с. 99), несмотря на крайне неблагоприятную ситуацию для искусства в стране в целом.

Мнения китайских исследователей сходятся на том, что год окончания Культурной революции является началом нового этапа развития музыкальной культуры Китая во всех ее областях. После 1977 г. китайская академическая музыкальная культура выходит из состояния стагнации. Область скрипичной музыки знаменуется ростом творческой активности китайских композиторов и активным процессом освоения новых художественных приемов и техник, ранее находившихся под запретом. Дай Юй в диссертации связывает данный этап «с политикой реформ и открытости Китая и активным усвоением от Запада новаторского опыта» (2017, с. 3).

Расширяется круг жанров, содержание скрипичных сочинений становится более разнообразным. Меняется само понимание и трактовка национального – отныне китайские композиторы стремятся воплотить черты национального мироощущения и миропонимания, что способствовало отходу от сложившегося

шаблона – использования национального музыкального материала в качестве тематической основы. Все чаще композиторы обращаются к внутреннему миру человека, образам природы, философским категориям. Апробируются новые стили – пуантилизм, минимализм. Создаются сочинения с использованием серийной, додекафонной, политональной и атональной техник. Одновременно с этим наблюдается рост интереса к древним пластам китайской художественной культуры и особенностям исполнительства на традиционных китайских инструментах. Это позволило значительно расширить круг тем и образов и определить стратегию поисков в области национального характерного. Данные тенденции в музыке Китая после Культурной революции получили название: искусство «Новой волны»¹⁰.

Снятие запретов способствовало возрождению ранее освоенных жанров западноевропейской музыки¹¹. Новую жизнь получил скрипичный концерт – начиная с 1978 г. интерес к данному жанру среди китайских композиторов растет. Характерной чертой концерта становится его программность, как необходимое условие приобщения к современному музыкальному искусству слушательской аудитории и формирования новых звукоидеологов¹² в области инструментальной, в частности, скрипичной музыки. Данную мысль подтверждает создание ряда авангардных сочинений, высокохудожественное значение которых общепризнано в китайском музыкознании. В качестве примера приведем концерты для скрипки с оркестром «Из Пекинской оперы»

(1987) Тань Дуня и «Туюнь» (1990) Го Вэньцзина¹³.

Программность большинства скрипичных концертов опирается на общеизвестные в Китае образы и темы традиционной культуры. Как пример, концерты «Родной город национальности Донг» (1980) Ху Хайлиня, «Дочь горы» (1982) Чжай Сяосуна, «Седая девушка» (1982) Лю Юйси, концерт для скрипки и камерного оркестра «В ожидании осени» (1985) Сюй Шуя, «Жертва Таншаня» (1986), Чен Цянбиня, «Лю Хулань» (1999) Ян Юнцзе, «Огненное небо» (2004) Чжао Си, «Вечная река» (2007) Ян Баочжи, «Чуаньцзян Вон» (2008) Сон Минчжу и мн. др.

Лишь с 1982 г. появляются первые непрограммные скрипичные концерты, что, как представляется, может быть результатом достижения определенных успехов в формировании нового музыкально-эстетического пространства и новых запросов слушательской аудитории (1982 год – концерты для скрипки Сюй Шуя, Е Сяогана, У Шаосюна; 1983 – Концерт для двух скрипок Ма Сыцуна; 1987 – Концерт для скрипки и камерного оркестра C-dur Чжао Гуана; 1993 – концерты Ду Миньсиня, Лу Пея; 1994 – Концерт для скрипки C-dur Фан Найси; 1995 – концерты Го Цзужуна, Ван Силяня, Цзинь Цзайцина; 1996 – Концерт Чжао Вэя, 1997 – Концерт Хуан Аньлуня, 1999 – Концерт для скрипки № 2 D-dur Чжан Лида; 2008 – Концерт для скрипки и виолончели с оркестром Лу Хуанга).

Наряду с концертом активно развиваются жанры камерной скрипичной музыки. Лю Цзюньли указывает, что для многих китайских

композиторов «периода открытости» жанр струнного квартета стал своеобразной творческой лабораторией, где оттачивался собственный стиль, осваивались современные композиторские техники и вырабатывались индивидуальные способы воплощения национального. В данном контексте важным является замечание Фань Юй о том, что процесс адаптации серийной техники к национальной почвенной культуре наиболее наглядно прослеживается на примере камерных жанров, в том числе квартета (2019). Неудивительно, что данный жанр приобрел большую популярность среди китайских композиторов – со времени окончания Культурной революции в Китае было создано более 80 квартетов. Среди наиболее выдающихся работ следует назвать Второй струнный квартет (1985) и Третий струнный квартет (1998) Ло Чжунжуна, квартеты «Фэн Я Сун» (1982) и «Восемь цветов» (1986) Тань Дуня, «Песня Цинь» (1982) Чжоу Луна, «Песня народа Мяо» (1988) Сюй Шуя, «Деревенская тризна» (1988) Мо Упина.

Аналогичную функцию «творческой лаборатории» выполняли жанры трио и квинтета, также широко представленные в творчестве китайских композиторов. В поисках новых тембровых решений, наряду со сложившимися в европейской, и в том числе русской традиции классическими составами – фортепиано, скрипка и виолончель в трио (сочинения Хуан Аньлуня (1981), Дин Шандэ (1984), Шэн Цзунляна (1990) и др.) и фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели в квинтете («Полет на ветру» (1985) Чжоу Цзиньминя, «Адажио» (1991) У Юэбэй, «Песня народа» (1999)

Чэн Шулю и др.), появляются смешанные формы ансамблей. Наиболее ярко данная тенденция проявилась в жанре квинтета, где с начала 1980-х гг. китайские композиторы начинают активно экспериментировать с тембрами западноевропейских инструментов. Как пример, Квинтет для флейты, гобоя, скрипки, альты и виолончели (1980) Чен Юнхуа, «Дзен для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано» (1990) Чжоу Луна и др.

После окончания Культурной революции вновь возрождается жанр скрипичной сонаты, практически полностью забытый на целое десятилетие. С конца 1970-х гг. было создано несколько десятков произведений в обозначенном жанре. Это скрипичные сонаты Чэнь Юйаньлинь, Ао Чанцюнь, Сюй Сунжэнь, Ма Сыцуна, Дин Шандэ, Ван Цзяньчжун, Лу Пей, У Юаньсюн и др. Тяготение к программности¹⁴, свойственное представителям китайской композиторской школы, отразилось и в данном жанре – наряду с непрограммными сочинениями появляются сонаты Ли Чжунъён «Красная шумная река» (1992), Лу Пея «Ман Цзянхун – Легенда о героях» (1999) и др.

Как показали наши исследования, область камерной скрипичной музыки становится довольно привлекательной для китайских композиторов. Это объясняет жанровое разнообразие сочинений для скрипки, созданных после 1977 г. Композиторы вновь обратились к жанрам фантазии, сюиты и вариациям, нашедшим свое воплощение в творчестве таких композиторов, как Ся Лян, Чжоу Лун, Пэн Чжи-минь. Осваиваются новые жанры, ранее не попадавшие в поле зрения

китайских композиторов – к примеру, Вэнь Дэцин сочинял в жанре баллады. Ему принадлежит одноименное сочинение для скрипки и фортепиано, написанное в 1998 г.

В рамках магистральной направленности поисков в области почвенно-национального звучания с начала 1990-х гг. наблюдается расширение трактовки ансамблевого состава – в различных жанрах появляются сочинения для неклассических инструментальных ансамблей. Китайские композиторы экспериментируют с тембрами, объединяя западноевропейские и китайские национальные инструменты в одном ансамбле. Яркими примером являются Интродукция и fuga (1984) Ян Баочжи для скрипки и саньсяня¹⁵, «Сюань» для флейты, пипы, ударных, скрипки, виолончели и «Сичжу» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и ударных (1993) Чжоу Луна, вариации «Маленькая капуста» (1997) Вэнь Дэцина для эрху, двух скрипок, альты и виолончели, «Синюнь Люшуй» (1998) Чжан Вэйлян, Гао Вэйцзе для бамбуковой флейты, струнных и фортепиано и др.

Китайский исследователь Шэнь Вэй называет данную тенденцию в области скрипичной музыки жанровой диффузией, явившейся результатом «поиска новых жанровых и языковых моделей» (2020, с. 176). Как следствие, такой классический жанр западноевропейской музыки как квартет приобретает черты камерного концерта в результате присоединения солиста. Таковыми, к примеру, являются Квартет

№ 3, ор. 32 для струнного квартета и бамбуковой флейты (1999) Го Вэньцзина, квартет Вэнь Дэцина «Ветер и снег в ночи» (2002), где в качестве солиста выступает китайский национальный инструмент пипа.

Подведем итоги рассмотрения жанровой панорамы скрипичного творчества китайских композиторов после завершения Культурной революции. Конец 1970-х гг. отмечен возрождением ранее освоенных жанров западноевропейской музыки – концерта, сонаты, квартета, и включением новых жанровых моделей и форм – баллады, фуги, трио и квинтета. Ведущее значение приобрел жанр скрипичного концерта, ставший своеобразным репрезентантом китайской скрипичной школы. Особое место занял жанр квартета, в рамках которого отрабатывались актуальные композиторские приемы и стили.

Магистральными стилевыми ориентирами в академической музыке «периода открытости» выступили актуальные в XX в. западноевропейские авангардные течения. Важным фактором сохранения национальной самобытности в условиях формирования нового музыкально-эстетического пространства стало обращение к древним пластам национальной художественной культуры и поиск индивидуальных решений синтеза с западноевропейской музыкальной системой. Характерное качество музыки «новой волны» – ее программность, позволившая сделать авангардные сочинения китайских композиторов доступными современной слушательской аудитории.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ У Лю Цзюньли он обозначен как «начальный».

² В своей диссертации Дай Юй выделяет три крупных этапа развития академического музыкального искусства Китая: первый – 1840–1949, второй – 1949–1976, третий – с 1976 г. по настоящее время (2017). Данный взгляд на историю музыкальной культуры Китая нового типа поддерживается Янь Цзянань. Между тем большинство китайских исследователей склоняются выделять десятилетие Культурной революции в самостоятельный историко-культурный этап. Ранжиром является повсеместное признание губительного влияния культурной политики тех лет на музыкальное искусство страны.

³ Данный этап также характеризуется активной концертно-просветительской и организаторской деятельностью иностранных музыкантов – Р. Харта, Ф. Крейсера, С. Хансена, Я. Хейфица, Ф. Адлера, А. Виттенберга, В.Д. Трахтенберга и многих других, созданием первых инструментальных ансамблей, оркестров и музыкальных вузов (подробнее см.: Му Цюаньчжи, 2018б).

⁴ «Если сначала это было подражание европейскому раннеклассическому стилю (квартиет Сюю Юмэя), то в дальнейшем все большее влияние на творчество китайских композиторов стал оказывать европейский романтизм» (Му Цюаньчжи, 2018б, с. 115).

⁵ Подобные тенденции также обнаруживаются в области камерно-вокальной музыки – обозначенный период ознаменован созданием большого числа обработок народных китайских песен (школьные песни Шэнь Синьгуна). Жанр оперы также становится «полигоном» для выработки методов синтеза западноевропейской формы с национальным содержанием и тематизмом посредством обращения к народным мелодиям – оперы «Буря на реке Янцзы» Не Эр, Тянь Хань (1934), «Песня земли» Цянь Жэнькан (1940), детские оперы-балеты Ли Цзиньхуэй и др. Особняком стоит коллективно сочиненная опера «Седая девушка», которая, по мнению Дай Юй, символизирует рождение «зрелой китайской оперы» (2017, с. 11). Исследователь Лю Цзинь в статье «Китайская национальная опера: 1920–1980 годы» (2009), называет это произведение этапным в истории китайской музыкальной культуры. «Седая девушка» определила на несколько десятилетий вперед содержание,

образный строй и драматургию будущих оперных полотен китайских композиторов.

⁶ В этом отношении показательно появление специфической для китайской музыкальной культуры разновидности оперного жанра – «образцовой революционной оперы» (термин Жэнь Шуай), как «результат санкционированной властью модернизации Пекинской оперы» (2019, с. 5). Лю Цзинь 1940–1960-е гг. связывает с рождением национальной китайской оперы.

⁷ «Весенний танец» Ма Сыцзуня, «Новогоднее веселье» Мао Юаня, «Летняя ночь» Тун Юнляна и мн. др.

⁸ Несомненно, губительный для скрипичной музыки период Культурной революции совпал с временем расцвета в области других жанров инструментальной музыки. Согласно изысканиям китайского исследователя Го Хао, период с 1969 по 1987 гг. явился кульминационным в истории развития жанра концерта для фортепиано с оркестром (2018). В области музыки со словом ведущее положение занимает «образцовая революционная опера», революционная песня и хоровые жанры.

⁹ Инструменты уничтожались, обучение игре на скрипке в Китае практически прекратилось.

¹⁰ См. об этом подробнее: (Янь Цзянань, 2021).

¹¹ Му Цюаньчжи отмечает: «Особая роль жанра скрипичного концерта как наиболее сложного, многомерного и концентрирующего в себе наиболее характерные тенденции каждого периода» (2018б, с. 121). Шэнь Вэй пишет, что «основными жанрами скрипичной музыки конца XX века стали масштабные концерты Е Сяогана, Ван Лигуана, Гуань Найчжуна, Чжан Наня, Чжан Лида, Го Вэньцзина, Тань Дуня» (2020, с. 175).

¹² Под звукоидеалом понимается «совокупное представление о качестве звучания, т.е. тембральных, технико-исполнительских, артикуляционно-интонационных, ладогармонических и музыкально-стилистических характеристиках» (Шулин В., 2011, с. 155).

¹³ Проблема дальнейшего пути развития современного музыкального искусства в Китае после Культурной революции стала предметом дискуссии в среде молодых китайских композиторов. Ее результаты были опубликованы в 1986 г. на страницах в 6-го выпуска «Народного музыкального журнала» в статье Тань Дуня, Ли Сианя, Цюй

Сяосуна, Е Сяогана «Диалог о тенденциях современной музыки».

¹⁴ Му Цюаньчжи считает, что тяготение к программности является ведущим каче-

ством национального скрипичного репертуара.

¹⁵ Китайский национальный струнно-щипковый инструмент.

ЛИТЕРАТУРА

Го Хао. Эволюция концерта для фортепиано с оркестром в китайской музыке: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2018. 158 с.

Дай Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости»: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2017. 24 с.

Жэнь Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: Жанрово-стилевые особенности: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2019. 25 с.

Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 117. С. 277–285.

Лю Цзюньли. Формирование национального репертуара для скрипки (Китайская Народная Республика) // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 1. С. 93–100.

Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2018а. 22 с.

Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: Дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2018б. 205 с.

Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980–1990-х годов: Дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2019. 243 с.

Цюй Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д., 2015. 26 с.

Шулин В.В. Термин «звукоидеал» и практика его применения в современном музыкознании // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2011. № 2. С. 155–160.

Шэнь Вэй. Жанры скрипичной музыки современного Китая // Музыка. Педагогика. Культура: Сб. науч. и науч.-метод. ст. СПб., 2020. С. 174–177.

Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй

REFERENCES

Dai Yui (2017), *Elementy traditsionnoi kul'tury v Novoi kitaiskoi muzyke "perioda otkrytosti"* [Elements of traditional culture in the New Chinese Music of the "period of openness"], Cand. Sc. Thesis Abstract, Nizhnii Novgorod, 24 p. (in Russ.)

Fan' Yui (2019), *Seriinaya tekhnika v kitaiskoi kamerno-instrumental'noi muzyke 1980–1990-kh godov* [Serial technique in Chinese chamber and instrumental music of the 1980s and 1990s], Cand. Sc. Thesis, Nizhnii Novgorod, 243 p. (in Russ.)

Go Khao (2018), *Evolyutsiya kontserta dlya fortepiano s orkestrom v kitaiskoi muzyke* [The evolution of the piano concerto in Chinese music], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 158 p. (in Russ.)

Lyu Tszin' (2009), "Chinese national opera: 1920–1980", *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Proceedings of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University], no. 117, pp. 277–285. (in Russ.)

Lyu Tszyun'li (2009), "Formation of the national repertoire for violin (People's Republic of China)", *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts], no. 1, pp. 93–100. (in Russ.)

Mu Tsyuan'chzhi (2018a), *Stanovlenie i razvitie skripichnogo iskusstva v Kitae: obrazovanie, ispolnitel'stvo, natsional'nyi repertuar* [Formation and development of violin art in China: education, performance, national repertoire], Cand. Sc. Thesis Abstract, Nizhnii Novgorod, 22 p. (in Russ.)

Mu Tsyuan'chzhi (2018b), *Stanovlenie i razvitie skripichnogo iskusstva v Kitae: obrazovanie, ispolnitel'stvo, natsional'nyi repertuar* [Formation and development of violin art in China: education, performance, national repertoire], Cand. Sc. Thesis, Nizhnii Novgorod, 205 p. (in Russ.)

Shen' Vei (2020), "Genres of violin music of modern China", *Muzyka. Pedagogika. Kul'tura* [Music. Pedagogy. Culture], Saint Petersburg, pp. 174–177. (in Russ.)

Shulin, V.V. (2011), "The term «sound ideal» and the practice of its application

Чанцзюня: Автореф. дис. ... канд. искусствове-
дминистра. М., 2021. 28 с.

in modern musicology”, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture], no. 2, pp. 155–160. (in Russ.)

Tsyui Va (2015), *Fortepiannoe tvorchestvo Chu Vankhua v kontekste kitaiskoi muzyki XX veka* [Piano creativity of Chu Wanhua in the context of Chinese music of the twentieth century], Cand. Sc. Thesis Abstract, Rostov-on-Don, 26 p. (in Russ.)

Yan' Tszyanan' (2021), *Natsional'nye traditsii v tvorchestve kitaiskogo kompozitora Syui Chantszyunya* [National traditions in the works of Chinese composer Xu Changjun], Cand. Sc. Thesis Abstract, Moscow, 28 p. (in Russ.)

Zhen' Shuai (2019), *Kitaiskaya "obraztsovaya revolyutsionnaya opera": Zhanrovo-stilevye osobennosti* [Chinese "exemplary Revolutionary Opera": Genre and style features], Cand. Sc. Thesis Abstract, Saint Petersburg, 25 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Петрова Анастасия Михайловна, кандидат искусствове-
дминистра Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: maxalt@mail.ru

Author information

Anastasia M. Petrova, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor of the Department of Ethnomusicology at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: maxalt@mail.ru

Поступила в редакцию 29.11.2021
После доработки 31.01.2022
Принята к публикации 06.02.2022

Received 29.11.2021
Revised 31.01.2022
Accepted for publication 06.02.2022