

## ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КИТАЯ: О РАЗВИТИИ ДИАЛОГА МУЗЫКИ ВОСТОКА И ЗАПАДА

Чэнь Чэньцзы<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191086, Российская Федерация

**Аннотация.** Китайская музыка на протяжении всей истории своего развития обнаруживала, с одной стороны, чрезвычайную внутреннюю ресурсность в вопросе самообновления, что делало ее крайне устойчивой и самодостаточной, с другой – продемонстрировала мягкую адаптивность и способность к эволюции и совершенствованию через освоение «иных» культур. В статье рассматриваются основные направления культурного влияния Запада на музыку Китая, обеспечившие к XXI столетию гигантскую волну интереса китайского населения к разнообразным направлениям музыкального искусства. Главная проблема, изучаемая в статье, связана с выявлением путей, через которые осуществилась эффективная интеграция «западного» и «восточного» в музыку, что ускорило эволюцию китайского музыкального искусства. Цель исследования – анализ эволюции музыкального искусства Китая в контексте развития диалога музыки Востока и Запада. Эта работа осуществляется на основе широкого круга теоретических источников по данному вопросу. Статья опирается на такие методы, как анализ и синтез источников по проблематике эволюции музыкального искусства в Китае. В результате исследования были выявлены пути в области культуры, образования и религии Китая, позволившие осуществить влияние музыкального искусства Запада на китайскую музыку. Очерчены перспективы изучения вопроса развития европейско-китайского диалога в данной сфере.

**Ключевые слова:** музыкальное искусство Китая, вокальная музыка, инструментальная музыка, концертная деятельность

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Чэнь Чэньцзы. Эволюция музыкального искусства Китая: О развитии диалога музыки Востока и Запада // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 164–175 . DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-164-175.

## THE EVOLUTION OF THE MUSICAL ART OF CHINA: ON THE QUESTION OF THE PECULIARITIES OF THE DEVELOPMENT OF THE DIALOGUE BETWEEN THE MUSIC OF THE EAST AND THE WEST

Chen Chenzi<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, 191086, Russian Federation

**Abstract.** Chinese music culture throughout the history of its development has revealed, on the one hand, an extraordinary internal resource in the matter of self-renewal, which made it extremely stable and self-sufficient. On the other hand, it has demonstrated a rather mild adaptability and the ability to evolve and improve through the development of "other" cultures. The article examines the main directions of the cultural influence of the West on the music of China, which eventually provoked by the present century a giant wave of interest of the Chinese population in vocal, instrumental and other areas of musical art. The main problem raised in the article is related to the identification of ways through which the effective integration of

"Western" and "eastern" in music was realized, which ensured the evolution of Chinese musical art. The purpose of the study is to analyze a wide range of theoretical sources on this issue. The article is based on such methods as analysis, synthesis, and the study of scientific sources on the problems of the evolution of musical art in China. As a result of the research, the ways in the field of culture, education and religion of China were identified, which made it possible to influence the musical art of the West on Chinese music and ensure its development.

**Keywords:** musical art of China, vocal music, instrumental music, concert activity

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

**For citation:** Chen Chenzi (2023), "The evolution of the musical art of China: on the question of the peculiarities of the development of the dialogue between the music of the East and the West", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 164–175. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-164-175.

Как известно, древнейшая культура Китая всегда характеризовалась, с одной стороны, существенной изолированностью, с другой – таинственной притягательностью. Европейцам она всегда представлялась экзотическим и уникальным явлением. Китайцы на протяжении многих веков и даже тысячелетий очень бережно относились к своим традициям, не принимали слишком чуждые иностранные влияния и инородные культурные «насаждения», что способствовало долгой изоляции Китая от Запада. Фернан Бродель высказал достаточно общее мнение историков и культурологов по данному вопросу: «Дальневосточные цивилизации очень рано достигли зрелости, но это произошло в среде, которая сделала почти неподвижными их основные структуры. По этой причине они оказались на удивление сплоченными и однородными. Но в то же время им было чрезвычайно трудно меняться, стремиться к переменам, что создавало впечатление, что они систематически сами себе отказывают в прогрессе» (2008, с. 182).

Одним из первоначальных направлений влияния Запада на культуру Китая стало миссионерство. Рассмотрим пути влияния миссионеров на музыкальное искусство Китая.

Прежде чем осмысливать пути миссионерско-европейского влияния на культуру Китая, отметим, что первоначальным стержнем межкультурных контактов далеких друг от друга западной и восточной цивилизаций являлась религия. Известно, что первые контакты между европейцами и Китаем связаны с активной миссионерской деятельностью западных христиан. Свиток с несторианским гимном VII в., попавший в страну во время династии唐朝 Тан (618–907 гг.), был обнаружен в провинции Ганьсу в пещере Могао в 1889 г. Миссионеры, отправляя свои обряды, исполняли гимны и григорианские хоралы. Но в целом вплоть до XVI в. Китай мало контактировал с Западом.

В общем движении миссионеров в Китай с точки зрения историко-хронологического взгляда исследователь С.А. Айзенштадт отмечает существование католического и протестантского этапов влияния. Католический этап – с 1661 г. до конца XVIII в. (в это время в Китай приезжали миссионеры из Испании, Португалии, Франции) и протестантский этап – с середины XIX по первое десятилетие XX в. (связан с деятельностью миссионеров из Великобритании и США) (Айзенштадт С., 2015, с. 59).

В 1516 г. в порт Гуанчжоу прибыла организованная группа европейцев. Это были христианские миссионеры из Португалии. В 1640 г. в Китай по указу Папы Римского была направлена еще одна миссионерская группа. И уже только после этого последовали другие: испанцы, немцы, англичане, голландцы, французы. Во главе прибывших в страну христиан стоял иезуит – француз Иоахим Буве. Кроме того, в Китай приехали многие просвещенные европейцы: иезуит, знаток музыки и математики Томас Перейра, переводчик и математик Маттео Риччи, монах и астроном Адам фон Белль, французский ученый Жозеф Амио, итальянский композитор Теодорико Педрини.

Иностранцы размещались преимущественно в провинции Гуандун (город Чжаоцин). Отсюда западная музыка распространилась по другим китайским провинциям. Миссионеры познакомили китайцев с западной церковной музыкой – духовными хоровыми сочинениями в сопровождении инструментальных ансамблей (органов в то время в Китае не было). Известно, что христианские песнопения звучали в Китае в храмах и в императорском дворце с X по начало XX в., т.е. во времена правления династий 宋 Сун (960–1279), 元朝 Юань<sup>1</sup> (1271–1368), 大明帝國 Мин (1368–1644), 大清國 Цин (1644–1912) (Тао Ябин, 1994, с. 97–104).

В храмах, которые построили миссионеры-католики в Китае в XVI и XVII вв., существовали различные виды клавишных инструментов, а именно простые органы, клавишины и клавикорды. Позднее в богослужебной практике использо-

вались фисгармония и фортепиано. В Пекине был установлен большой орган, привлекавший огромную массу слушателей. Известно, что в начале XVII в. итальянский иезуит Маттео Риччи преподнес императору Ваньли клавикорд. До этого, изучая культуру страны, Маттео Риччи убедился, что в целом музыкальный инструментарий в Китае весьма разнообразен, но нет клавишных инструментов.

В составе миссии также был испанец Диего де Пантойя, который умел обучать игре на клавикорде. Высочайший интерес к данному музыкальному инструменту в итоге обусловил следующее: во-первых, император организовал обучение придворных евнухов, вследствие чего был освоен инструмент (в групповом формате); во-вторых, уже вскоре состоялся концерт в дворцовских покоях, для которого Маттео Риччи специально написал «Песни для клавикорда» с философско-духовным текстом на китайском языке. В этой связи необходимо отметить, что Риччи фактически стал первым композитором-европейцем, интегрировавшим в авторском камерно-вокальном творчестве западные и китайские элементы музыкального языка (Melvin S., 2004, p. 153).

«Золотой век» клавикорда в Китае относится к периоду долгого правления императора Канси (1662–1722). Правитель проявлял особый интерес к западной культуре. Игре на клавикорде училась вся императорская семья и приближенные. Обучал императорский двор игре на клавикорде Томас Перейра, который стремился связать западные традиции исполнения и китайские

национальные. Под руководством Томаса Перейры ученики играли на клавиноде не только европейские произведения, но и китайские песни. Кроме того, музыкант читал лекции по истории западной музыки.

Преемником Томаса Перейры при китайском дворе с 1711 г. был Теодорико Педрини (китайское имя 德理格 Де Лиге) – первый европейский профессиональный композитор, начавший деятельность в Китае. В 1717 г. для работы во дворце приехали и другие миссионеры-музыканты (Айзенштадт С., 2015, с. 64). И уже в 1778 г. при дворе императора Цяньлуна была поставлена опера Н. Пиччини «Добрая дочка» («La Cecchina»). Певцам аккомпанировал ансамбль из струнных, клавирина и нескольких европейских духовых инструментов (Melvin S., 2004, p. 75). Первые же фортепиано появились в Китае лишь в конце XVIII в.

Миссионеры, распространяя западную культуру, также изучали китайскую музыку, искали точки соприкосновения во вкусах европейцев и китайцев. Миссионеры оставили ценные сведения о том, как китайцы воспринимали западные музыкальные произведения. Было отмечено, что китайцам больше нравится спокойная, медленная европейская музыка, они ценят не сложность, а простоту композиции, любят нежное звучание флейты и клавирина (Ж. Амио, Ф. де Грамон) (Harrison F., 1973, p. 72).

Переломное значение во взаимодействии Запада и Китая в культурном плане имели «опиумные войны» (в 1840–1842 и 1856–1860-х гг.). Вследствие поражения Китая

в Первой опиумной войне правящая элита осознала вред изоляционизма, ведущий к отставанию страны во всех сферах. По Нанкинскому договору Китай должен был открыть для иностранной торговли пять крупных портов. Через эти порты западная культура стала активно проникать в Китай. Исследователь А.В. Новосёлова пишет: «Элементы европейской музыкальной культуры начали проникать в Китай после 1840 года, т.е. во время событий Первой опиумной войны между британцами и цинскими войсками. Эти элементы были посеяны на почву собственно китайской музыки, имеющей свою многовековую историю, и в силу целого ряда объективных факторов породили уже новый слой культуры. С одной стороны, именно эта музыка на какое-то время стала знаком социального престижа, с другой – для китайского слуха она обладала притягательной экзотичностью звучаний» (2012, с. 187).

В 1861 г. сформировалось 自强运动 («Движение самоусиления» – «Движение по усвоению заморских дел»). Оно было направлено на развитие промышленности, транспорта, а также занималось вопросами переводов западной литературы, освоением новаций западной науки, изучением китайцами иностранных языков. «Движение самоусиления» разделило китайское образованное сословие на сторонников и противников вестернизации, что стимулировало продолжительные активные дискуссии по поводу восприятия западных музыкальных традиций в течение XX в. (Непомнин О., 2005, с. 134–135).

Во второй половине XIX в. (особенно после Второй опиумной вой-

ны, 1860), в Китай хлынул поток миссионеров-протестантов. В массовом распространении западной музыки они продвинулись значительно быстрее и успешнее миссионеров-католиков. Практика совместного исполнения духовных гимнов, нередко с аккомпанементом на фисгармонии, фортепиано, органе, оказалась очень действенной.

Стала набирать обороты издательская деятельность в области музыкального просветительства. Здесь стоит отметить, что изданный Робертом Моррисоном (1818) первый китайский сборник протестантских гимнов содержал всего 30 произведений. Если анализировать дальнейшую тенденцию развития подобных музыкальных сборников, переведенных на китайский язык, то необходимо констатировать, что к 1877 г. их было уже более 60. Они были легки для запоминания и характеризовались возможностью хорового исполнения под руководством священника (Непомнин О., 2005, с.130).

Через распространение пения хоралов китайцами возрастало и влияние самой католической церкви в Китае. Часто хоралы адаптировали, соединяли с народными китайскими мелодиями и записывали в европейской пятилинейной нотации. Один из таких сборников был составлен миссионером Тимоти Ричардом и опубликован в 1883 г. Исполнялись в Китае и оратории европейских классиков – «Мессия» Г.Ф. Генделя и «Сотворение мира» Й. Гайдна (Чжао Фэйлун, 2017, с. 196).

Кроме того, к 1850 г. в Шанхае началась продажа европейских инструментов, открылся первый музы-

кальный магазин. Покупали инструменты европейцы и священники, и китайцы – любители музыки. Росла популярность учебников, самоучителей, руководств к игре на европейских инструментах, особенно активизировалась продажа в 1860-е гг., и к началу XX в. инструменты уже прочно внедрились в музыкальный быт верхней прослойки китайского общества (Тао Ябин, 1994, с. 104).

Ключевой момент влияния Запада на музыку Китая связан с развитием «Движения самоусиления», которое идейно подготовило «Движение школьных песен» (学堂乐歌, с 1898 г.). Так появились уроки музыки нового типа, а также песни 乐歌 юэгэ. Первые юэгэ – мелодии европейских, японских, американских песен, к которым сочинялись китайские слова. Эти тексты фактически стали предпосылкой создания «новой поэзии», вследствие кропотливой трансформации метра «старого стиха», его переложения из тоновой специфики традиционного китайского стихосложения в новый, непривычный размеренный и регламентированный строй. Это соответствовало китайской традиции, в которой велико значение поэтического текста, тогда как мелодии часто не фиксировались. Наиболее известные представители «движения школьных песен» – Шэнь Синьгун, Ли Шутун, Цэн Чживэнь, Фэн Ясионг, Гао Шоутянь и др. Большинство из них получили композиторское образование европейского типа (в Японии и Европе).

Песни юэгэ сочинялись в европейском стиле с соответствующей гармонизацией. «Собрание материалов по пению для школ» (автор – Чэнь

Синьгун, 1904 г.) является первым сборником музыкальных материалов в истории Китая, состоящим из юэга. К периоду 15-го г. XX столетия было издано не менее 70 подобных пособий, состоящих уже из 1300 песен, для использования в школьном музыкальном обучении. Среди юэга преобладали песни, отражающие жизнь и чувства школьников и студентов («Гимнастика» Чэнь Синьгуна, «Проводы» Ли Шутуна и др.). Юэге «Весеннее путешествие» на мелодию китайского композитора Ли Шутуна стало первым многоголосным (на три голоса) вокальным произведением в истории Китая (Ху И Цзюань, 2009, с. 111).

Влияние юэга на воспитание подрастающего поколения китайцев возрастало из-за того, что с 1912 г. в Китае ввели обязательное музыкальное образование. Часть песен создавалась на основе известных китайских мелодий. При этом композиторы уделяли большое внимание связи интонаций китайской речи и мелодического рисунка, полагая, что мелодия песни должна развиваться на основе ритма и интонации при декламации стихов. Это и приближало юэга к традиционному пониманию песенного жанра (Чэнь Гуаньлинь, 2020, с. 128).

Продолжая осмысление широкой популярности «школьных песен» 李叔同 Ли Шутуна (1880–1942) в контексте общего влияния западной культуры на китайскую, необходимо зафиксировать следующее. Композитор первым в истории музыки Китая использовал фортепианный аккомпанемент, трехчастную форму, а также пятилинейную европейскую нотацию для записи произведений (Цзоу Ся, 2012, с. 73).

В целом, «школьные песни», воспевающие еще и красоту родной природы, жизнь простых людей и их повседневные занятия, стали важной частью эстетического воспитания китайцев, приучали подрастающее поколение к европейскому музыкальному языку.

Массовую переориентацию Китая с традиционной культурной направленности на вестернизацию провозгласило «Движение 4 мая 1919 года (五四運動)». Это затронуло фактически все сферы жизни Китая: были восприняты новые политические теории (социализм и др.), распространился разговорный язык «байхуа», сформировались новые требования к образованию и др. Данное движение за новую культуру спровоцировало небывалый всплеск социальных и политических изменений: студенты выходили на демонстрации под лозунгами «Демократия и наука!». Во многом благодаря «Движению 4 мая 1919 года» в Китае стало развиваться высшее музыкальное и педагогическое образование европейского типа (Гайдай П., 2019, с. 122).

Если говорить о создании оркестров в Китае, как об одном из направлений интеграции культур Запада и Востока, то необходимо отметить, что в 1920-е гг. в Китае образовалась мощная диаспора из русских эмигрантов, способствующая развитию вокального и инструментального искусства. В Харбине был открыт первый оперный театр (1927), названный «Русская опера». Учреждение характеризовалось очень высоким уровнем исполнения и сложным репертуаром. В Харбинской опере дирижер А.М. Павловский поставил более 30 оперных спектаклей, а С.Я. Лемешев пел

в 1927–1929 гг. (Дрожжина М., 2020, с. 78).

Европейская музыкальная культура вплоть до 1940-х гг. была более всего востребована в крупнейшем городе на востоке Китая – Шанхае. Здесь на протяжении сотен лет работали миссионеры-христиане, жила большая колония выходцев из стран Европы. В середине 1920-х гг. Шанхай наравне с японским Токио – музыкальная столица Азии. Концертная жизнь в Шанхае по своей интенсивности сравнима с европейскими столицами. В начале 1930-х гг. из Харбина в Шанхай в связи с обострением политической обстановки на северной границе переехало много русских эмигрантов, что активизировало европеизацию концертной жизни города. Шанхайский городской симфонический оркестр, организованный в 1919 г. первым профессиональным музыкантом-европейцем после музыкантов-миссионеров Марио Пачи (руководил оркестром до 1942 г.), играл на уровне коллективов из Европы (Melvin S., 2004, p. 27).

В целом в начале прошлого столетия в Китае были созданы три крупных симфонических оркестра, знакомивших публику с европейской музыкой (Пекинский, Шанхайский и Харбинский). Сюда входили европейские музыканты и небольшое число местных китайских исполнителей. Оркестры выступали на концертах, торжественных вечерах. О том, что интерес к европейской музыке был чрезвычайно высок, говорит тот факт, что Пекинский оркестр давал концерты каждую среду весной, и почти ежедневно зимой.

Репертуар оркестров первой половины XX в. показывал преи-

мущественный интерес китайцев к европейской музыке классического и романтического стиля. Так, Шанхайский оркестр наиболее часто исполнял произведения Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта. Свободное посещение симфонических концертов было разрешено китайцам в 1925 г. во многом благодаря требованию дирижера Шанхайского оркестра Марио Пачи. Первым китайским музыкантом в этом оркестре в то время являлся Тань Шучжэнь (скрипка). Далее количество китайцев в симфоническом оркестре постепенно и неуклонно росло (Айзенштадт С., 2015, с. 15). В исполнении Шанхайского оркестра аудитория слышала Высокую мессу И.С. Баха, увертюры Р. Вагнера, реквием Дж. Верди, Девятую симфонию Л. ван Бетховена. Наряду с классикой исполнялась музыка композиторов европейских национальных школ – английской (Г. Банток), шведской (Х. Альвен) и др. Очень популярна была также музыка А. Дворжака и Э. Грига. Большое место занимала музыка и русской школы – П. Чайковского, А. Лядова, С. Рахманинова. Оркестр исполнял музыку и китайских композиторов, получивших западное музыкальное образование (Хуан Цзы и др.).

Особая роль принадлежит Харбинскому симфоническому оркестру в вопросе трансляции образцов европейского и русского искусства. В 1930–1940-е гг. оркестр отличался тем, что исполнял множество произведений Л. ван Бетховена (фактически все симфонии), русских композиторов (П. Чайковского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова), композиторов-романтиков

(Ф. Мендельсона, И. Брамса, Э. Грига). Выступал оркестр не только в концертных залах, но и на открытых парковых и садовых площадках. Оркестр эффективно развивался под управлением китайских дирижеров Ба Тэ и Цзюнь Цзели.

Кроме того, интерес к европейской музыке и инструментам стимулировался концертами исполнителей-виртуозов (в основном в прибрежных городах). В начале XX в. в Китае гастролируют А. Рубинштейн (фортепиано), Я. Хейфец, Ф. Крейслер (скрипка). Судя по программам, на концертах исполняли музыку композиторов-классиков, романтиков, оригинальные сочинения и переложения. Пользовались гигантским успехом гастрологи итальянских оперных трупп с операми Дж. Верди, Г. Доницетти, Дж. Пуччини. Русская оперная труппа привозила в Китай «Риголетто» и «Аиду» Дж. Верди, «Кармен» Ж. Бизе, «Тоску» Дж. Пуччини, «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского. В 1929 г. в Пекине пела итальянская певица – колоратурное сопрано Амелита Галли-Курчи. В 1931 г. в Шанхае гастролеровали испанские певцы – Мигель Флета и Фолэ Феррари (Чжао Фэйлун, 2017, с. 197). В 1936 г. в Харбине, Шанхае и Пекине пел Ф.И. Шаляпин. Он также давал уроки китайским певцам (например, Шень Сян, Лан Юйсю и др.). Яркое проявление себя в Китае в качестве концертирующего певца В.Г. Шушлин. Во второй половине XX в. с концертами в Китай приезжали Л. Паваротти, П. Доминго, М. Каллас и др. С лекциями и мастер-классами выступала певица-сопрано, мастер немецкой романтической песни Элли Амелинг (Голландия) (Ли Эрюн, 2019, с. 99).

В рамках темы исследования интересно проследить процесс формирования культуры камерно-вокального исполнительства в Китае. Этот процесс тесно связан с именами наиболее выдающихся певцов, вокальных педагогов, развитием учебных заведений страны. Одна из наиболее авторитетных организаций, много сделавшая для формирования новой концертной традиции, – вокальная ассоциация Пекинского университета (была создана в 1919 г.). Согласно уставу данной структуры, концерты проводились регулярно, и основной задачей ассоциация ставила «объединение китайской и западной исполнительских практик» (Сунь Цзинань, 1935, с. 34).

Определим и видных организаторов китайского вокального исполнительства. Во-первых, это хормейстер Ли Баочень. Маэстро объединил студентов из нескольких учебных заведений в большой хор (400 человек). Выступление этого хора в 1927 г. в Пекине перед Залом высшей гармонии (внешний двор Запретного города) стало ярким событием в культурной жизни Китая. Кроме него активными просветителями были вокалистка, педагог и композитор Чжоу Шуань (周淑安), певец, педагог и композитор Ин Шаннэн (应尚能). Именно Ин Шаннэн первым в Китае (Шанхай, начало 1930-х гг.) стал устраивать сольные концерты по европейскому образцу. Его примеру в середине 1930-х гг. последовали другие вокальные педагоги (Хуан Юкуй, Лан Юйсю). Ин Шаннэн также организовывал выступления студентов-вокалистов в различных городах Китая. Это являлось показателем того, что китайские слушатели были готовы



к восприятию развернутых сольных выступлений (в китайской традиции были приняты синтетические представления с декламацией, танцами, пением и т.д.) (Чжао Фэйлун, 2017, с. 197).

Таким образом, китайские слушатели, выросшие в условиях традиционной культуры (преимущественно монодийной), постепенно учились воспринимать многоголосие. Благодаря деятельности христианских миссионеров и европейских музыкантов, социокультурным тенденциям в направлении вестернизации, гастролям европейских и русских артистов, развитию концертной жизни европейского образца, широкому распространению «школьной песни» в Китай проникает и начинает усваиваться «европейский этнотип музыкального интонирования» (Иофис Б., 2020, с. 93). Изначально он укрепляется в крупных портовых городах, в столице, но постепенно проникает в различные и многочисленные слои китайского населения. Люди постепенно принимают европейские музыкальные инструменты, формы и жанры европейской музыки. Без воспитания новой формации китайских слушателей плодотворное взаимодействие традиционной и европейской музыкальных культур было бы невозможным.

Вместе с тем формирование новой традиции камерно-вокального исполнительства шло медленно и постепенно, чему был ряд важных причин. Во-первых, эта традиция была совершенно новой с точки зрения культуры Китая. Во-вторых, в ней интегрировались различные культурные модели (европейская, русская, американская) (Чжао Фэйлун, 2017, с. 197). В-третьих, для

ее культивирования были необходимы система профессионального музыкального образования и произведение композиторов национальной школы. Заметим, что столь же медленно прививалось в Китае европейское оперное пение. Лишь в 1956 г. на основе Китайского театра оперы и балета в Пекине образовалась структура с европейским и русским оперным репертуаром. Долгое время основными исполнителями были гастролирующие труппы и певцы. Требовалась значительная перестройка слуха, вокальной и актерской подготовки с одновременным сохранением связей с традиционной китайской культурой (Дрожжина М., 2020, с. 80).

Подводя итог, необходимо отметить, что вот уже более 30 лет в Китае наблюдается общий «культурный взрыв в области музыкального искусства» – родители массово отдают детей учиться академической музыке (вокал, европейские музыкальные инструменты). Это считается в современном китайском обществе очень престижным направлением образования. Появляется множество новых молодых талантов в области инструментальной музыки, востребованы различные формы обучения, развиваются творческие организации и коллективы.

В этой связи очерчиваются новые возможные перспективы исследования вопроса анализа развития европейско-китайского диалога в области музыкального искусства в наше время. В процессе поиска теоретического материала обнаружилась необходимость дополнительного изучения, например, вопроса влияния западного музыкального языка на интерпретацию китайских обрядовых жанров.

В значительной степени возрастает необходимость анализа развития российско-китайского межкультурного взаимодействия в сфере музыкального искусства. Например, вопросом исследования современных китайских искусствоведов все больше становится программность и символика произведений российских композиторов, сопряженных с темой христианства. Дело в том, что в Китае в значительной степени усилился интерес к христианской культуре именно со стороны ученых.

Речь идет о деятелях искусства и интеллектуалах, стремящихся к глубокому осмыслению эволюции

китайской музыкальной культуры. В качестве наиважнейшего ресурса ими рассматривается христианский мир, который трактуется широко и многоуровнево: туда включается все богатство христианской мысли России и Запада, в том числе светских мыслителей, культурологов, искусствоведов. По мнению китайских искусствоведов, исследование глубинных смыслов таких музыкальных произведений вносит важный теоретический вклад в вопрос анализа российско-китайских культурных отношений в первой четверти XXI в. и раскрывает дополнительный потенциал для развития теории современной музыки в Китае.

#### ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Она образовалась в 1271 г. параллельно с Сун, а в 1279 г., уже после победы над Юж-

ной Сун в битве при Ямене, династия Юань воссоединила Китай под своей властью.

#### ЛИТЕРАТУРА

Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: Дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2015. 228 с.

Бродель Ф. Грамматика цивилизаций / пер. с фр. М.: Весь мир, 2008. 545 с.

Гайдай П.В. Межкультурные коммуникации в развитии профессионального музыкального образования Китая // Сибирский педагогический журнал. 2019. № 2. С. 120–127.

Дрожжина М.Н., Ли К. Оперное вокальное исполнительство в Китае (в контексте проблемы Восток – Запад) // Россия – Япония – КНР – Республика Корея: История, теория, практика и современные перспективы культурного сотрудничества: Сб. материалов Междунар. конф., Новосибирск, 25–26 сент. 2020 г. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2020. С. 75–83.

Иофис Б.Р., Цю Сяона. Становление методической системы преподавания классической гармонии в Китайской Народной Республике // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т. 8, № 2. С. 87–108.

Ли Эрюн. Распространение и влияние бельканто в китайской вокальной музыке

#### REFERENCES

Aisenstadt, S.A. (2015), *Fortepiannye shkoly stran Dal'nevostochnogo regiona (Kitai, Koreya, Yaponiya). Problemy teorii, istorii, ispolnitel'skoi praktiki* [Piano schools of the countries of the Far Eastern region (China, Korea, Japan). Problems of theory, history, performing practice], D. Sc. Thesis, Novosibirsk, 228 p. (in Russ.)

Braudel, F. (2008), *Grammatika tsivilizatsii* [Grammar of civilizations], Ves' mir, Moscow, 545 p. (in Russ.)

Chen Guanlin (2020), “Educational activities of Li Shutun, a representative of the song culture «xuetan yuege»”, *Kartina mira cherez prizmu kitaiskoi i belorusskoi kul'tur* [A picture of the world through the prism of Chinese and Belarusian cultures], BGEU, Minsk, pp. 126–129. (in Russ.)

Drozhhina, M.N., Lee, K. (2020), “Opera vocal performance in China (in the context of the East–West problem)”, *Rossiya – Yaponiya – KNR – Respublika Koreya: Istoriya, teoriya, praktika i sovremennye perspektivy kul'turnogo sotrudnichestva* [Russia – Japan – China – Republic of Korea: History, theory, practice and modern prospects of cultural cooperation], Novosibirskaya

XX века // Этносоциум. 2019. № 2. С. 99–105.

Непомнин О.Е. История Китая: Эпоха Цин. XVII – начало XX века. М.: Вост. лит., 2005. 712 с.

Новосёлова А.В. Китайская музыка в структуре музыкальной культуры современного Китая // Музыкальная культура Беларуси: На путях исследований: Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 28. Серия 6. Вопросы современного музыкознания в трудах молодых ученых. Минск, 2012. С. 182–190.

Ху И Цзюань. Музыкальное образование в Китае конца XIX и начала XX века // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. 2009. № 4. С. 111–118.

Цзоу Ся. Развитие жанра «школьной песни» в китайской музыкальной культуре начала XX в. // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2012. № 1. С. 70–74.

Чжао Фэйлун. Становление концертного вокального исполнительства в Китае в 20–30-е годы XX века // Грамота. 2017. № 12, ч. 1. С. 196–198.

Чэнь Гуаньлинь. Просветительская деятельность Ли Шутуна – представителя песенной культуры «сюэтан юэгэ» // Картина мира через призму китайской и белорусской культур: Сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 06 декабря 2019 года / гл. ред. М.В. Мишкевич. Минск: БГЭУ, 2020. С. 126–129.

孙继南 《中国音乐通史简编》 // 山东教育出版社, 山东. 1935. 5 (Сунь Цзинань. Китайская музыкальная летопись. Шаньдун, 1935. Вып. 5. 669 с.)

陶亚兵 《中西音乐交流史篇》中国大百科全书出版社 北京: 1994 年 97–104 页 (Тао Ябин. История музыкальных контактов Китая и Европы // Большая китайская энциклопедия. Пекин, 1994. С. 97–104).

Harrison F. Time, place and music: An anthology of ethnomusicological observation c1550 to c1800. Amsterdam, 1973. 221 p.

Melvin S., Jindong Cai. Rhapsody in red: How western classical music became Chinese. New York: Algora, 2004. 480 p.

gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, pp. 75–83. (in Russ.)

Gaidai, P.V. (2019), “Intercultural communications in the development of professional music education in China”, *Sibirskii pedagogicheskii zhurnal* [Siberian pedagogical journal], no. 2, pp. 120–127. (in Russ.)

Harrison, F. (1973), *Time, place and music: An anthology of ethnomusicological observation c1550 to c1800*, Amsterdam, 221 p. (in Eng.)

Hu And Juan (2009), “Music education in China of the late XIX and early XX century”, *Vesnik Vitebskaga dzyarzhaj'naga universiteta* [Bulletin of Vitebsk State University], no. 4, pp. 111–118. (in Russ.)

Iofis, B.R., Qiu Xiaona (2020), “Formation of the methodological system of teaching classical harmony in the People's Republic of China”, *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* [Musical art and education], Vol. 8, no. 2, pp. 87–108. (in Russ.)

Lee Eryun (2019), “The spread and influence of Bel Canto in Chinese vocal music of the twentieth century”, *Etnosotsium* [Ethnosocium], no. 2, pp. 99–105. (in Russ.)

Melvin, S., Jindong Cai (2004), *Rhapsody in red: how western classical music became Chinese*, Algora, New York, 480 p. (in Eng.)

Nepomnin, O.E. (2005), *Istoriya Kitaya: Epokha Tsin. XVII – nachalo XX veka* [The history of China: The Qing Epoch. XVII – the beginning of the XX century], Vostochnaya literature, Moscow, 712 p. (in Russ.)

Novoselova, A.V. (2012), “Chinese music in the structure of the musical culture of modern China”, *Muzykal'naya kul'tura Belarusi: Na putyakh issledovaniy: Nauchnye trudy Belorusskoi gosudarstvennoi akademii muzyki. Vyp. 28. Seriya 6. Voprosy sovremennogo muzykoznaniiya v trudakh molodykh uchenykh* [Musical culture of Belarus: On the ways of research: Scientific works of the Belarusian State Academy of Music. Issue 28. Series 6. Issues of modern musicology in the works of young scientists], Minsk, pp. 182–190. (in Russ.)

Sun Jinan (1935), *Zhōng guó yīn lè tōng shǐ jiǎn biān* [Compendium of the general history of Chinese music], Issue 5, Shandong Education Publishing House, Shandong, 669 p. (in Chinese)

Tao Yabing (1994), *Zhōng xī yīn lè jiāo liú shǐ piān* [The History of Chinese and Western music exchanges], China University Press, Beijing, pp. 97–104. (in Chinese)

Zhao Feilong (2017), “The formation of concert vocal performance in China in the 20–30s of the twentieth century”, *Gramota* [Diploma], part 1, no. 12, pp. 196–198. (in Russ.)

Zou Xia (2012), “The development of the genre of «school song» in Chinese musical culture of the early twentieth century”, *Vesnik Belaruskaga dzyarzhajŭnaga universiteta kul'tury i mastatstvaŭ* [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts], no. 1, pp. 70–74. (in Russ.)

---

### **Сведения об авторе**

Чэнь Чэньцзы, аспирант II курса кафедры музыкального образования и воспитания Российской государственной педагогической университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)  
E-mail: chen.chentsz@bk.ru

### **Author Information**

Chen Chenzi, post-graduate student of the II course of the Department of Music Education and Upbringing at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)  
E-mail: chen.chentsz@bk.ru

Поступила в редакцию 20.09.2022

После доработки 25.02.2023

Принята к публикации 05.03.2023

Received 20.09.2022

Revised 25.02.2023

Accepted for publication 05.03.2023