Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 132–146
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 1, pp. 132–146
ISSN 2308-1031

© Чжан Чэн, 2026
УДК 7.78.08
DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-132-146

ЖАНР НАРОДНОГО КОНЦЕРТА КАК ОТРАЖЕНИЕ СПЕЦИФИКИ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

Чжан Чэн[1]

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

Аннотация. Исследование посвящено китайской разновидности концертного жанра, так называемому народному концерту, весьма популярному среди национальных авторов. В статье рассматриваются вопросы этапов формирования жанра, истории его развития в творческой деятельности классиков китайской музыки. Представлен исследовательский взгляд на проблему трактовки сочинений, написанных в жанре народного концерта. Периодизация становления и развития жанра дана в опоре на исследование Чжоу Цзе, рассмотрены структурные особенности и некоторые отдельные проблемы жанровой онтологии (программность, формы-структуры, принципы формообразования и др.). Выделены ключевые характеристики жанра: 1) синтез китайских и западноевропейских музыкальных традиций; 2) вариативность форм (включая влияние структуры Тан дацюй); 3) доминирование программности, опора на культурную символику и исторические сюжеты; 4) использование национальных инструментов (пипа, эрху, гучжэн и др.) в качестве солирующих. Особое внимание уделяется сравнительному анализу жанра народный концерт с казахским симфоническим кюем и японской симфонической нагаута, что способствует выявлению собственной уникальности китайской модели. Исследование демонстрирует, как свободное формообразование и импровизационность сочетаются с сохранением национальной идентичности. На примере знаковых произведений (концертов «Степные сестры» и «Лян Чжу») раскрывается проблема бытования и трактовки жанра.

Ключевые слова: народный концерт, программность, симфонический кюй, симфоническая нагаута, национальные китайские инструменты, культурный диалог, музыкальная традиция

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чжан Чэн. Жанр народного концерта как отражение специфики китайской музыкальной традиции // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 1. С. 132–146. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-132-146.

THE FOLK CONCERT GENRE AS A REFLECTION OF THE SPECIFICS OF THE CHINESE MUSICAL TRADITION

Zhang Cheng[1]

[1] M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The study is devoted to the Chinese variety of the concert genre – the so-called "folk concert", currently very popular among national authors. The article considers the stages of the genre's formation, the history of its development in the creative work of the classics of Chinese music. A research view of the problem of interpretation of works written in the genre of folk concert is presented. The author suggests her own periodization of the formation and development of the folk concert, considers the structural features and some individual problems of genre ontology (programmatic nature, forms-structures, principles of form-building, etc.). The author highlights the key characteristics of the genre: 1) synthesis of Chinese and Western European musical traditions; 2) variabil-

ity of forms (including the influence of the Tang daqu structure); 3) dominance of programmatic nature, reliance on cultural symbolism and historical plots; 4) use of national instruments (pipa, erhu, guzheng, etc.) as soloists. Particular attention is paid to the comparative analysis of the genre folk concert with the Kazakh Symphonic Kui and Japanese symphonic Nagauta, which helps to identify the uniqueness of the Chinese model. The study demonstrates how free form-building and improvisation are combined with the preservation of national identity. The problem of existence and interpretation of the genre is revealed using the example of iconic works (concerts "Little Sisters of the grassland" and "Liang Zhu").
Keywords: folk concert, programmatic, Symphonic Kui, Symphonic Nagauta, national Chinese instruments, cultural dialogue, musical tradition
Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.
For citation: Zhang Cheng (2026), "The folk concert genre as a reflection of the specifics of the Chinese musical tradition", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 132–146. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-132-146.

Китайский народный концерт является национальным вариантом и местной разновидностью академического западноевропейского концерта. Жанр отражает наиболее существенные качества китайской композиторской школы и благодаря этому выступает в авангарде современного национального инструментально-симфонического искусства. Изучение научной литературы, изданной в России, выявило определенную тенденцию, а именно, отказ жанру в специфичности и трактовка его как части общего развития инструментальной симфонической музыки. В научной музыковедческой литературе Китая народному концерту уделено гораздо больше внимания, однако эти работы, по преимуществу, рассматривают частные вопросы, связанные с инструментальными симфоническими жанрами (труды Жао Вэньсиня (2018), Лань Си (1986), Линь Хуа (2011), Лю Чжэ (2019), Сунь Хунцзе (2015), У Цзуцян, Ван Яньцяо, Лю Дэхай (1977), Чжоу Цзе (2009), Ян Чжэнцзюня (2024), Яо Япина (2019)).

Цель настоящего исследования – выявить жанровую специфику и определить генетическую составляющую народного концерта, как одного из наиболее показательных жанров китайской академической музыки. В связи с этим, ***актуальность*** концентрируется вокруг необходимости заполнения многочисленных проблемных лакун, связанных с инструментальным музыкальным творчеством китайских композиторов. В ***задачи*** входят обобщение информации о жанре в китайской и российской музыкальной науке, выявление специфики процесса формирования и развития композиционных особенностей народного концерта, определение места данного китайского жанра среди наиболее ярких синонимичных музыкальных явлений (в частности, симфонический кюй, японская нагаута).

Рассмотрим ключевые характеристики жанра. У народного концерта весьма немного общего с концертом западноевропейским, кроме очевидных внешних моментов: наличие оркестра, солиста, дирижера. Перечислим наиболее существенные отличия:

1. *Солист.* В народном концерте в качестве солиста выступает инструмент традиционный китайский, например, *сона*, *эрху*, *пипа*, *гучжэн*, *янцинь* и др. Обозначенный жанр объединяет в акустической структуре инструменты двух различных онтологий, что и придает ему уникальную специфику, которая и послужила основой его рождения.

2. *Тип драматургии (драма и эпика).* Линь Хуа указывает следующее: «Из-за разной среды, в которой жили народы, разных исторических и социальных условий, в которых они вошли в цивилизацию, и, как следствие, разных культурных моделей, художественное мышление также сильно отличается»[1] (2011, с. 64).

В этой мысли заключается суть разности творческих подходов западного и китайского типов. В крупных жанрах инструментальной музыки это проявляется в области полярно противоположных типов симфонического развития: действенного драматического и созерцательного эпического. Наши изыскания показали, что, по аналогии с традиционным наследием, в музыке китайских композиторов все также преобладают образы гор, воды, цветов, птиц и других компонентов окружающего мира.

Отмечается обращение к образам выдающихся личностей как исторических, так и легендарных, характерен повествовательный тип изложения, картинность и избегание конфликта, контраст часто проявляется на уровне сопоставления. В целом, образы драматические не характерны для жанра концерта в Китае. В качестве примера эпического типа симфонизма со специфическим программным содержанием можно привести концерт для *пипы* и симфонического оркестра «Степные сестры» (У Цзуцян, Ван Яньцяо и Лю Дэхай, 1973), симфоническую поэму для *эрху* «Башня Лунхуа» (Хэ Чжаньхао, 1980), концерт для *гучжэна* и симфонического оркестра «Луши» (Ван Даньхун, 2011), концерт для *эрху* и симфонического оркестра «Древняя песня» (Ли Бочан, 2014) и т.д.

Народный концерт стал для китайской композиторской школы одним из тех «идеальных» жанров, который весьма гармонично соединил в себе западноевропейские и китайские элементы (то, что музыкальные ученые Китая в своих трудах именуют через оппозицию «национальное» – «интернациональное» («западное»)).

3. Вариативность структурного и формообразующего компонентов.

· *Приоритет содержания над формой.* Синтез китайских и западных структурных принципов является одним из важнейших определяющих качеств национальной композиторской школы страны. Это особенно заметно в народных концертах. Ян Чжэнцзюнь указывает, что логика развития в традиционной китайской музыке – импровизационность и вариативность – наиболее ярко проявилась в обозначенном жанре, что привело к более свободной трактовке западноевропейских масштабных композиционных принципов таких, как сонатная форма (2024, с. 33). Примером может быть концерт Гуань Найчжуна «Размышления о бурной осени» (风雨思秋), посвященного Цю Цзинь – женщине-революционерке. Это одночастное сочинение, состоящее из нескольких разделов: «Перед Штормовым павильоном» (风雨亭前), «Дух честолюбия» (壮志凌云), «Путешествие на восток к Фусану» (东渡扶桑), «Пламя маяка» (烽火连天), «Звездный огонь и огонь прерии» (星火燎原) и «Щедрое пожертвование» (慷慨就义). Все разделы призваны рассказать слушателю историю жизни героини. При этом общая форма концерта (форма второго плана) развивается в рамках одночастной сонатной структуры. Характерное содержание не позволило композитору оперировать сложившимися в музыкальной культуре Европы сонатными принципами и формулами, он использовал сюжетную линию в качестве основной идеи развития произведения.

Западноевропейский концерт как масштабный жанр инструментальной музыки часто строится на принципах сонатности, тогда как китайский его вариант в меньшей степени привязан в устоявшимся формам и видам развития материала, а также структурным закономерностям. Национальные авторы чаще прибегают к принципам вариационного развития материала, сопоставлению разнохарактерных тем, что, в свою очередь, формирует особый тип композиции, на-

ходящей аналоги в традиционной китайской музыке (театральной, придворной и др.). Именно там процесс формообразования во многом завязан на изменениях темпа между фрагментами, что в общем плане выступает средством объединения всей структуры.

· *Одночастные и циклические структуры.* Композиторы, работающие в жанре народного концерта, в последние десятилетия (начиная с 1990-х гг.) все чаще избегают классических композиционных типов, основанных на определенном принципе развития (Чжоу Цзе, 2009, с. 10). Данный процесс является результатом усердных поисков авторами собственного композиторского стиля, а также частью общей тенденции нахождения адекватных способов передачи национальной ментальности в области академической музыки. Разность типов мышления между западной и восточной формациями определили сущность их взаимоотношений и способ коммуникации.

Содержание сочинений китайских авторов часто характеризуется повествовательностью, изобразительностью и интересом к местным локальным традициям. Именно эти качества определили характер формообразования и принципы развития материала. В их основу легло стремление через собственные впечатления (как правило, восхищение / радость / оптимистический взгляд на мир) изобразить конкретный объект или настроение. На этом основываются предпочтения китайских композиторов, распространяющиеся на одночастные структуры или, напротив, многочастные циклические формы. Данная мысль подтверждается Ян Чжэнцзюнем, который пишет, что одночастная и свободная нестандартизированная композиционная структура с чертами повествовательности используется в большом количестве композиций китайских авторов, а конкретные композиционные решения весьма индивидуальны (2024, с. 31).

· *Особенности формообразования в одночастных народных концертах.* После вступления китайской композиторской школы в XXI в. масштабная одночастная структура, в границах которой объединяются условные части сочинения, все больше приобретает популярность. При этом традиционное темповое сочетание «быстро–медленно–быстро» в рамках одночастного сочинения, характерное для классицистского концерта, стало отходить на второй план. Ян Чжэнцзюнь отмечает, что «связь и единство между частями обычно усиливается различными средствами, такими как контрапункт, темповая градация, взаимодействием материала между предыдущей и последующей частями, но не подчеркиванием контраста темпов и материалов, как в случае с традиционной концертной сюитой» (2024, с. 32)[2]. Наиболее схожими с обозначенными исследователь видит темповые градации, характерные для *Тан дацюй* (唐大曲, «Большая пьеса»). О.В. Полуэктова объясняет *Тан дацюй* следующим образом: «многочастная композиция, включающая чисто инструментальные, вокально-инструментальные разделы, а также эпизоды, исполнявшиеся с участием танцоров» (1999, с. 5).

Исследования показали, что принцип *Тан дацюй* обнаруживается в концерте для *пипы* с симфоническим оркестром Цзя Гопина «Ветер поднимается над просторами» («风越苍茫», 2017), что проявилось на уровне структурной организации в функциональной трактовке частей. Это одночастный концерт, в котором выделяют десять разделов. При этом все они «вписаны» в структуру классической трехчастной структуры *Тан дацюй*. Дословно их названия переводятся как: «рассеянный порядок» (散序, Саньсюй) –

1-я часть – своеобразное вступление, которое носит импровизационный характер, используется для создания атмосферы и подготовки слушателей к последующему исполнению; «средний порядок» (中序, Чжунсюй) – 2-я часть – вокальная композиция в медленном темпе и лирическом характере; «сломаный» (破, По) – 3-я часть – заключительная основана на танцах, ритм постепенно ускоряется, именно здесь достигается кульминация[3].

4. Программность. Программность является одним из характерных качеств, обнаруживающих себя в сочинениях китайских композиторов. Об этом пишут многие китайские исследователи, среди которых Лю Чжэ (2019), Ян Чжэнцзюнь (2024), Яо Япин (2019) и др. Сунь Хунцзе отмечает: «Под влиянием традиционной китайской культуры и традиционных музыкальных эстетических привычек, а также того факта, что музыка имеет как социальные, так и практические функции, содержание концертов народной музыки <имеется в виду народный концерт> основывается на отображении настроения и сюжетной линии» (2015, с. 80)[4].

Стремление сделать идею и содержание произведения максимально понятным слушателям, а также сформировать у них устойчивый ассоциативный ряд со знакомыми культурно-историческими, философскими и другими объектами, подталкивают национальных композиторов к использованию средств программности в своих инструментальных сочинениях. Например, масштабный трио-концерт «Человек» («侠», 2017) Фан Дунцина (для *гучжэна*, виолончели, фортепиано и симфонического оркестра) длится 50 мин, состоит из восьми масштабных разделов, которым композитор дал следующие названия: 1. «Ветер и облако» (风云), 2. «Упражнение» (修行), 3. «Мастер и ученик» (师徒), 4. «Цзяньху» (江湖)[5], 5. «Вражда» (恩怨), 6. «Разум новичка» (初心), 7. «Тайная книга» (秘笈) и 8. «Конец света» (天涯)[6].

Китайские композиторы, работающие в рамках жанра, стремятся отразить как можно точнее духовное мировоззрение народа в прошлом и настоящем (восхваляются красоты природы, подвиги героев прошлого, воплощаются известные литературные и исторические сюжеты). Поэтому китайские авторы большое внимание уделяют названиям сочинений. Между тем программность в народном концерте оправдана наличием глубокой традиции, берущей свое начало в древних эпохах. В истории Китая со времен «Шести династий» (六朝, 220–589 гг. н.э.) музыка имела определенную тенденцию к именованию. После эпохи «Вёсен и Осеней» (771–476 гг. до н.э.) многие произведения для *гуциня* и *пипы* имели названия, которые были тесно связаны с литературной традицией.

Как видно, на протяжении XX–XXI вв. – периода своего существования – народный концерт воплотил в себе национальные черты трактовки западноевропейского инварианта. Концерт демонстрирует высокую степень адаптивности, широту трактовки и содержания, а также полностью отвечает эстетико-философским запросам как творческой элиты, так и слушателей-обывателей. Именно в этом состоит причина большой популярности этого жанра в Китае.

Развитие жанра прошло несколько этапов, обусловленных различными социально-культурными и политическими причинами. В настоящем исследовании, в опоре на материалы диссертационного исследования музыковеда Чжоу Цзе, мы представляем собственный взгляд на содержание этапов развития жанра. В работе обозначенного исследователя с научной точки зрения рассмотрены проблемы периодизации концертного жанра в Китае, обобщено множество сведений

и представлены новые данные по инструментальному исполнительству в стране.

Автор настоящего исследования скорректировал временные рамки первого этапа, связав дату его начала с годом создания первого народного концерта. Чжоу Цзе начало этапа связывает с 1949 г. – образованием КНР. Между тем известно, что сочинений в жанре народного концерта до 1952 г. не было. Мы выделили период с начала 1990-х гг. и до настоящего времени в качестве отдельного творческого этапа. Жанр, согласно Чжоу Цзе, развивался в рамках трех этапов, где третий этап длится с окончания Культурной революции и до настоящего времени. Мы считаем, что данный временной промежуток слишком велик и разнообразен по своим характеристикам (почти 50 лет). Поэтому следует выделить еще один период, который начинается с 1991 г. и длится по настоящее время.

I. 1952–1966 гг. (с года создания первого сочинения и до начала Культурной революции). Это время появления народного концерта в Китае. Сразу после окончания Корейской войны в 1953 г., когда все сферы жизни в Китае только вновь начали развиваться, количество концертов было еще крайне мало. Первым сочинением в этом жанре считается концерт для *сона* и симфонического оркестра «Празднование победы» («欢庆胜利»), написанный Лю Шоуи (刘守义) и Ян Цзиу (杨继武) в 1952 г. Как показал анализ, в данном сочинении композиторы наметили основные пути дальнейшего развития жанра и определили круг образов и идей.

II. 1966–1976 гг. (Культурная революция). Как известно, в это время все сферы художественной культуры страны находились под жестким контролем государственной цензуры. Сочинения создавались с большим трудом и имели всегда ориентированное на политический курс содержание. Это коснулось и народного концерта: произведений было немного и все они в основном выражали дух революции и рисовали образ народных героев. Среди них концерт для *пипы* и симфонического оркестра «Степные сестры» (У Цзуцян, Лю Дэхай, Ван Яньцяо, 1973) – наиболее успешное и художественно ценное сочинение. «Степные сестры» оказали наибольшее влияние на последующие сочинения в данном жанре.

III. 1977–1990-е гг. (период «реформ и открытости»). С конца 1970-х гг. жанр стал приобретать большую популярность. Под влиянием концерта «Степные сестры» в разных местах страны один за другим стали появляться новые сочинения. Согласно первичной статистике, проведенной в исследованиях Чжоу Цзе, Ян Чжэнцзюня и др., в этот период было создано около 30 концертов для *эрху*, более 10 концертов для *гучжэна*, а также большое количество концертов для *пипы* и флейт. Среди них отметим наиболее выдающиеся сочинения: Концерт-рондо для двух *гучженов*, одного исполнителя и симфонического оркестра (回旋协奏曲) Ван Шу (1983), концерт для *пипы* и симфонического оркестра «Ненависть к реке Уцзян» («乌江恨») Ян Лицина (1986), концерт для *моринхура* и симфонического оркестра «Поэзия звуков прерий» («草原音诗») Синь Хугуана (1983), концерт для *гучжэна* и симфонического оркестра «Фантазия о реке Мило» («汨罗江幻想曲») Ли Хуаньчжи (1980), концерт для *эрху* и симфонического оркестра «Размышления на Великой Китайской стене» («长城随想») Лю Вэньцзиня (1982), концерт для *сона* и симфонического оркестра «Небесная музыка» («天乐») Чжу Цзяньэра (1989) и др. В этот период композиторы сосредоточились на содержании и развитии приемов игры на сольном инструменте. Можно сказать, что каждый последующий концерт – это прорыв в технике, выводящий инструмент на новый уровень исполнения.

IV. С начала 1990-х гг. до настоящего времени («Современный этап»). В статье «Поколение первопроходцев, поколение перелома, поколение противоречий» («开创的一代，转折的一代，矛盾的一代»), опубликованной в четвертом номере журнала «Народная музыка» в 1986 г., Лань Си[7] писал, что «в творчестве поколения молодых композиторов, таких как Тань Дунь, Цюй Сяосун, Е Сяоган и Чжоу Лун, прослеживается тенденция к попытке интегрировать в свои произведения сущность широкой национальной культуры и китайской идеологии, а также пойти по индивидуальному пути посредством сочетания национальной музыки с западными композиторскими техниками в XX веке»[8] (1986, с. 6).

Следует уточнить. Последнее десятилетие XX в. ознаменовано завершением этапа ускоренного освоения китайскими композиторами авангардных западноевропейских техник и началом поиска собственного национального стиля. Именно 1990-е гг. отмечены первыми попытками осмысления после Культурной революции пройденного китайской композиторской школой творческого пути. В это время (1992 г.) впервые в научной литературе появилось понятие «народный концерт» (принадлежит Лян Маочуню).

В своих сочинениях китайские авторы стали обращаться к широкому кругу средств и методов, техника перестала быть самоцелью, а превратилась в средство передачи содержания и формирования образа. Поиски новых форм высказывания потребовали от композиторов исследований в области темброакустики, пространственно-временных доминант музыкального творчества. Главной целью выступило нахождение актуальных форм передачи национальной китайской ментальности посредством современных форм высказывания.

Наиболее удачные композиторские опыты на данном пути позволили выйти китайской композиторской школе на мировую сцену и занять достойное место в общем музыкальном академическом пространстве. В результате, сочинения современных китайских композиторов весьма гармонично вписались в пространство национального музыкального творчества, не потеряв связь с народной традицией. Ярким примером являются такие сочинения, как концерт для *эрху* и симфонического оркестра «Впечатления от белой лошади» («白马印象») Гао Вэйцзе (1991), концерт для *эрху* и симфонического оркестра «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» («卧虎藏龙») Тань Дунь (1993) и др.

Начало XXI в. ознаменовано созданием большого количества произведений в жанре народного концерта. Только Цинь Вэньчэнь[9] написал семь концертов для китайских народных инструментов с симфоническими оркестрами: это «Единство» («合一») для *гучжэна* и камерного симфонического оркестра (1999), «Чередование звуков ветра и луны» («风月迭响») для *шэна*, арфы и симфонического оркестра (2004), «Зов Феникса» («唤凤») для *сона* с симфоническим оркестром (2010), «Бег по воздуху» («行空») для *пипы* и струнного оркестра (2012), «Эхо с другого берега» («彼岸的回声») для *гучжэна* и симфонического оркестра (2015), «Поэма звуков земли» («大地音诗») для *шэна*, *гучжэна* и камерного оркестра (2016), «Облачная река» («云川») для *шэна* и симфонического оркестра (2018). Помимо него в данном жанре работали и многие другие китайские композиторы.

Китайский народный концерт, безусловно, явление уникальное и требующее полноценного изучения как отдельного, так и в контексте национальной композиторской школы. Между тем понятие «народный концерт» может быть трактовано

весьма широко. Как видно из истории развития концертных сочинений в Китае, под категорию народного концерта попадали как произведения, написанные специально для национального инструмента и симфонического оркестра, так и произведения, являющиеся переложениями (к примеру, в Китае есть ряд народных концертов, написанных изначально для западноевропейских солистов и оркестра, но впоследствии переложенных для традиционных китайских инструментов с оркестром).

Возникает закономерный вопрос: что из себя представляет народный концерт – это жанр или определенный исполнительский состав? Для выяснения этого обстоятельства разберем два наиболее ярких примера: концерт для *пипы* с симфоническим оркестром «Степные сестры» У Цзуцяна, Ван Яньцяо и Лю Дэхая (1973) и переложение скрипичного концерта для *эрху* и симфонического оркестра «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (далее «Лян Чжу») Чэнь Гана, Хэ Чжаньхао (1959).

Концерт «Лян Чжу» – знаковое произведение для китайской академической музыки. Оно оказало значительное влияние на развитие национального типа жанра. Основная тема сочинения является цитатой мелодии, взятой композиторами из *юэчжу* (越剧)[10]. Содержание концерта связано с романтической историей двух влюбленных. Ввиду большой популярности «Лян Чжу» многие национальные композиторы впоследствии адаптировали его для исполнения на народных китайских инструментах таких, как *гучжэн*, *пипа*, *эрху* и т.д. В результате, сочинение «живет» в нескольких вариантах, различающихся партией солиста. При этом, «Лян Чжу» для народных инструментов – солистов именуется народным концертом.

Если «Лян Чжу» – это переложение, то концерт для *пипы* и симфонического оркестра «Степные сестры» У Цзуцяна, Ван Яньцяо и Лю Дэхая – произведение оригинальное и принадлежит к жанру народного концерта. Сочетание тембров *пипы* и западноевропейского оркестра еще никогда не реализовывалось ранее. Выбор инструмента-солиста был обусловлен уникальностью тембра инструмента, техники игры на нем, особой выразительностью и смысловым контекстом данного вида исполнительства национальной китайской культуре. Между тем это была довольно сложная задача – изложить избранную для содержания историю[11] в жанровых границах концерта. В сочинении также используются темы-цитаты: монгольская песня «Желаем Председателю Мао долгих лет жизни» («敬祝毛主席万寿无疆»)[12], песня из мультфильма «Степные сестры».

Оба сочинения в Китае однозначно относят к одному жанру, не учитывая их онтологию и условия создания. Если взглянуть на западноевропейский образец жанра[13], то можно увидеть, что понятие концерта имеет две плоскости трактовки и понимания:

1. Это конкретные жанровые структурно-тематические признаки (трехчастность, конкретные формы работы с тематическим материалом, диалогическая форма развертывания и др.);

2. Состав исполнителей (солист и оркестр). В этом отношении китайский народный концерт – это национальный вариант западноевропейского типа жанра (о чем было сказано ранее), в котором не сохранились характерные жанровые структурно-тематические признаки. Напротив, стилистической особенностью народного концерта стала свобода в выборе средств выражения, трактовке формы, структурных и тематических компонентов, полярно противоположных вариантов форм-структур (от сложной одночастности до циклической многочастно-

сти), а также опора на национальный по духу тематизм и традиционные сюжеты.

Что касается состава исполнителей, то здесь народный концерт имеет ярко выраженный признак: его солист – это исполнитель на народном китайском инструменте. И этот признак часто становится определяющим при обозначении жанровой принадлежности. В результате, в Китае народным концертом могут назвать любое сочинение, имеющее в качестве солиста исполнителя на народном китайском инструменте, играющего совместно с симфоническим оркестром. Собственно, к концертному жанру в таком случае следует относить многочастные или крупные одночастные (циклические) сочинения, развитие в которых осуществляется на всех уровнях музыкального текста.

Можно с уверенностью говорить о том, что оба представленные выше сочинения относятся к народному концерту. И «Степные сестры», и «Лян Чжу» демонстрируют индивидуальный подход в прочтении формы-структуры (5 частей и 1 часть), опираются на народные темы (героический подвиг китайских девочек и древняя китайская легенда), в качестве солистов выступают исполнители на народных инструментах (*пипа* и *гучжэн* / *эрху* / *шэн* и др.).

Народный концерт, как художественный феномен, бытующий в рамках китайской академической музыкальной культуры, является, между тем, результатом естественного процесса развития академической музыки в странах Дальневосточного региона и Центральной Азии. Эти процессы актуализировались в контексте поисков собственного художественного облика, отличного от культур-соседей – для Китая это Япония и Республика Корея. Именно фактор определения собственного пути и художественной доминанты, как правило, свидетельствует о завершении процесса формирования национальной композиторской школы в конкретной стране. Основными здесь являются социально-политические, историко-культурологические и художественно-эстетические факторы, которые как маркеры национальной ментальности в значительной степени корректируют путь развития конкретной композиторской школы, создавая ее уникальный концепт.

В контексте обозначенных национально характерных поисков и появился народный концерт, однако, подобные (но не идентичные) явления нами были обнаружены в рамках культур-соседей. Аналитическое исследование и сравнение ключевых моментов в сходных феноменах позволит выявить специфику каждого из них, а также определить место интересующей нас жанровой разновидности в азиатско-дальневосточной академической музыкальной культуре. В качестве объектов сравнения мы избрали жанр казахской композиторской школы – симфонический кюй и уникальный в своем роде образец симфонической нагаута, принадлежащий японской композиторской школе. Выбор данных жанров неслучаен: симфонический кюй – наиболее представительный концертный жанр, соединяющий в себе черты традиции и новаторства, из Центральной Азии. Симфоническая нагаута – также уникальный образец индивидуальной композиторской трактовки концертного жанра из культуры-соседа[14].

1. Программность. Программность – качество, которое характерно не только для китайской музыки. В казахской национальной композиторской традиции программность играет одну из главных ролей, так как является важным компонентом отражения содержания. А.К. Абдинуров в диссертации пишет: «Одним из архетипических качеств жанра *кюй* является обязательное наличие в инстру-

ментальных пьесах программных образов и сюжетов, в которых выражены впечатления от окружающего природного и животного мира, а также быт, мифология, история казахов, личные размышления музыканта» (2016, с. 13). Довольно часто программность ограничивается названием, которым композитор озаглавливает свое сочинение («Дайрабай» (1961), «Серпер» (1968), «Кудаша думай» (1973) Е. Рахмадиева, «Погоня за девушкой» (1988) Т. Кажгалиева, «Саки» (2007) С. Абдинурова, «Красивая» (2008) А. Токсанбаева и др.).

Симфоническая нагаута «Цурукамэ»[15] представляет собой циклическое сочинение, в основу которого положен синтез тембров западноевропейского оркестра и японского *сямисэна*[16]. В качестве солиста выступает ансамбль исполнителей на *сямисэнах*, симфонический оркестр создает фон для их звучания. Главным отличием от народного концерта является превалирующая роль солиста-ансамбля в то время, как в китайском жанре солист и оркестр выступают на паритетных ролях. Программность в симфонической нагаута связана с японской художественной традицией, где феномен Цурукамэ (журавль и черепаха) являются культурными символами[17].

Исполнители на *сямисэнах* в характерной для жанра манере рассказывают древнюю историю – точно воспроизведенное на сцене произведение жанра нагаута. А.М. Максимова (Петрова) именует данный опыт как «трансплантация», что понимается исследователем как «перенесение элемента одной системы в другую с сохранением его онтологических качеств» (2016, с. 60). Для японских слушателей данное сочинение представляется, в первую очередь, сугубо традиционным (это подтверждается подчиненной ролью оркестра), для западноевропейских слушателей – это яркий образец индивидуального авторского прочтения жанра, формы и отражения содержания в контексте поисков национального характерного. Общим является то, что нагаута предстает в качестве символа японской традиционной культуры.

В рамках жанра китайского народного концерта программность, как было указано ранее, реализуется, как правило, на всех уровнях музыкального текста. Среди них заглавие является наиболее доступным и понятным ориентиром для слушателей. Музыкальный образ произведения конкретно отражает объективный предмет или явление, напоминает о знакомых слушателю объектах, что способствует более точному пониманию художественного замысла всего сочинения[18] независимо от типа программности.

Как видно, программность – важный фактор актуализации сочинений национальных авторов в контексте Азиатско-Тихоокеанского художественного пространства. Программность таким образом выступает как одно из онтологических качеств музыкальной культуры, выполняя несколько важных художественных функций: коммуникативную (доступность для слушателей), репрезентативную (маркер культуры), актуализирующую (современное прочтение традиции).

2. Тип инструмента. Выбор музыкальных инструментов, которые могут взять на себя функции солистов, как правило, определяется значением и ролью самого инструмента в музыкальной культуре конкретной страны. В этом отношении следует обратить внимание на то, что национальные авторы, особенно на первых этапах формирования МНКШ (аббревиатура, введенная доктором искусствоведения М.Н. Дрожжиной), обращаются лишь к наиболее репрезентативным инструментам, которые символические для музыкальной традиции. Например, пер-

вое сочинение в данном жанре было написано в 1952 г. для *сона* и симфонического оркестра Лю Шоуи и Ян Цзиу. И здесь возникает проблема определения происхождения, распространения и бытования инструментов.

Жао Вэньсинь в книге «Мировые этнические музыкальные инструменты» выдвинул теорию «*экологического культурного круга народных музыкальных инструментов мира*» («世界民族乐器生态文化圈») (2018, с. 6). Он выявил так называемые «экологический» и «культурный»[19] круги бытования музыкальных инструментов, которые не связаны с географическими зонами и сформировавшейся национальной государственностью.

Другими словами типы, формы, производство и материалы, из которых изготавливают музыкальные инструменты, зависят от природной среды и национальной культуры в определенном регионе. После многовековой истории органологической эволюции музыкальные инструменты сформировали относительно стабильные «экологические» и «культурные» круги. Многие народы, живущие на территории нескольких государств, используют музыкальные инструменты одного и того же рода, что связано с культурным контекстом и крепкими историко-политическими и художественными связями. Родство музыкальных инструментов вышло за рамки стран и этносов, что и сформировало уникальные экокультурные круги.

В результате своих исследований Жао Вэньсинь условно выделяет 11 основных экокультурных кругов: Восточная Азия (Дальний Восток), Юго-Восточная Азия, Южная Азия, Центральная Азия, Западная Азия, Северная Африка, Африка южнее Сахары, Европа, Латинская Америка, Северная Америка, Океания. Как видно, это довольно широкое деление, определяемое музыкальными традициями обширных регионов. Экокультурные круги регионов очерчиваются самими типами инструментов, которые имеют общие атрибуты. Исследователь не отрицает того факта, что каждый инструментальный экокультурный круг может быть поделен на более мелкие области в зависимости от своей специфичности (2008, с. 5).

Распространение музыкальных инструментов можно разделить на три типа: *родные, производные и гибридные*. «Родные» музыкальные инструменты – те, что являются оригинальными – появились в рамках конкретной культуры и ей полностью принадлежат, например, китайский *гуцинь*. К «производным» музыкальным инструментам относятся те, что появились в одной географической и культурной области, но закрепились в контексте другой культуры, например, китайская *пипа*, которая является местной (ханьской) адаптацией западноазиатского *уда*. «Гибридные» музыкальные инструменты соединяют в себе два или более типа музыкальных инструментов, или музыкальные инструменты разных этнических культур, которые бытовали рядом на протяжении длительного времени. Примером может служить японский *кокю* – музыкальный инструмент, собравший в себе черты *эрху*, *хуциня* и *сямисэна*.

Вполне закономерным представляется особое отношение композиторов Казахстана к инструментам, на которых исполняют традиционный кюй – жанр сам по себе знаковый для казахской музыкальной традиции. У казахов есть несколько музыкальных инструментов, «представляющих» музыкальную традицию региона. Это *сыбызгы*, *кобыз* и домбра. Последний инструмент, хоть и известен всему миру как представитель казахской культуры, его использование началось только в начале XX в. Немного более чем за один век домбра постепенно превратилась в национальный культурный символ. Традиционный инструментальный ре-

пертуар домбры насчитывает более 7 000 композиций в жанре кюй.

В Японии инструментальная музыка представляет собой самостоятельную систему. *Сякухати*, *бива*, *кото* и *сямисэн* являются знаковыми и репрезентирующими. Несмотря на то что японские национальные инструменты, согласно классификации Жао Вэньсинь, относятся к производным, за многие века непосредственной исполнительской практики они стали важной частью традиционной японской культуры. Поэтому на пути поиска национальных звучаний, японский классик Ямада Косаку обратился к жанру нагаута, так как его исполнение всегда относилось к сфере *сямисэна* – одного из знаковых инструментов японской музыки. Китайские композиторы предпочитают *эрху*, *гучжэн*, *пипа*, *сона*, ярче всего представляющие народную музыку.

3. Свобода формообразования. Представленные для рассмотрения примеры – народный концерт, симфонический кюй и симфоническая нагаута – являются образцами индивидуального толкования принципов формообразования. Народный концерт имеет весьма размытые представления о структуре – она часто определяется исключительно содержанием. А.К. Абдинуров также отмечает свободу в трактовке форм-структур, что связывает с импровизационным характером народного жанра кюй. Лишь симфоническая нагаута «Цурукамэ» Ямады Косаку представляет собой произведение, которое скреплено конкретными законами развития тематизма, определяемыми структурой традиционного жанра. Другими словами, нагаута в ее традиционном облике определила принципы формообразования оркестровой партии. Чтобы актуализировать свое сочинение в реалиях композиторской школы, Ямада Косаку привнес в партию оркестра элементы трехчастности, что, однако, не ослабило дух национального звучания. Таким образом, формообразование как процесс создания сочинения становится частью творческого действа и целиком работает на содержание.

Мы выявили лишь наиболее существенные и очевидные качества, которые роднят народный концерт с подобными жанрами из других стран. Следует отметить, что китайский концерт, несмотря на обнаруженные сходные качества, все же является уникальным явлением музыкальной художественной культуры Китая и достойно представляет его на мировой арене.

Народный концерт развивался десятилетиями. За это время появилось множество прекрасных репрезентативных произведений. Основные художественные характеристики данной разновидности жанра: ориентация на традицию, ее слияние с современными творческими тенденциями, превалирование идеи и содержания над устоявшимися формообразующими принципами и структурными конструкциями. Жанр продолжает развиваться посредством расширения композиционного содержания, обогащения художественных приемов, способов взаимодействия солирующего инструмента и оркестра, выразительности музыкального языка, новаторства исполнительских приемов, поиска национальных элементов и других средств. Народный концерт в широком смысле – наиболее репрезентативная форма многолетнего диалога между «национальным» и «западным», «традиционным» и «современным», «своим» и «чужим». С начала этого процесса прошло уже более 100 лет, когда Лю Тяньхуа первым привнес элементы западной техники в процесс создания сочинений для *эрху*.

Между тем существует ряд исследовательских проблем, которые заслуживают отдельных размышлений. К приме-

ру, проблема баланса между солирующим инструментом и оркестром в тембровом отношении, вопросы соотношения национального и западного, адаптация элементов традиционной китайской музыки к условиям западноевропейского жанра, проблемы корреляции народного концерта с другими подобными жанрами стран Дальневосточного и Центрально-азиатского регионов и многие другие. Все эти вопросы требуют отдельного исследовательского внимания. Их решение будет способствовать в будущем расширению представлений о китайской композиторской школе.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] 林华 (Линь Хуа): «由于各民族的原始生存环境不同，进入文明之后的历史社会背景不同，由此形成的文化模式不同，因此艺术思维也有着很大不同». Все переводы с китайского выполнены автором.

[2] «大量由三四个乐章，甚至五个以上乐章组成的多乐章协奏套曲，通常也会以连贯演奏、速度渐变，以及前后乐章之间材料互用等各种非断分性手段，加强各乐章之间的关联和统一性，而不再像传统协奏套曲那样强调各乐章之间速度、材料的对比».

[3] Более подробно о *Тан дацюй* см. в исследовании О.В. Полуэктовой (1999).

[4] Это еще одна из причин, по которой народный концерт в меньшей степени, чем другие, склонен к строгой сонатной форме или традиционной сюитной структуре.

[5] *Цзянху* (буквально «боевые искусства») – обобщенный термин для описания *уся* (武侠) – вымышленного мира, наполненного боевыми искусствами. Часто фигурирует в продуктах массовой медийной культуры. *Цзянху* является символом вольной, гармоничной жизни среди природы, вдали от больших городов, придворных интриг и власти коррумпированной бюрократии. Какое-то время слово использовалось для описания свободных, бесцельных странствий по просторам родной земли. Потом его взяли на вооружение авторы китайских аналогов рыцарских романов, и мир отшельнического умиротворения превратился в арену состязаний. *Цзянху* населили мастера восточных единоборств, часто объединенные в различные секты, кланы и школы. Странствующие философы «переучились» на бродячих героев, которые защищают простой народ от разнообразных злодеев и стоят на страже правопорядка, так как законы и судьи в этом мире по определению несостоятельны.

[6] В данном концерте нет общей линии повествования. Здесь правильнее говорить о художественной атмосфере, идее и особом пространстве. Каждый раздел представляет собой одну из известных сцен или демонстрирует место легендарных событий.

[7] Лань Си (Lang Xi) – китайский музыковед.

[8] «谭盾、 瞿小松、 叶小钢、 周龙等一代青年作曲家的创作都表现出一种倾向， 即力图融广博的民族文化和中华思想精华于创作中， 在民族音乐与二十世纪西方作曲技法结合中走个性化道路».

[9] Цинь Вэньчэнь – профессор композиции, доктор философии, вице-президент Центральной консерватории.

[10] *Юэчжу* – музыкальная театрально-сценическая драма.

[11] В основу положена история двух девочек – Южун и Лунмэй из Внутренней Монголии. Они, рискуя своими жизнями, защитили отару овец во время снежной бури, таким образом, уберегли коллективное имущество от потери.

[12] Данная песня была создана в период Культурной революции и распространена на территории монгольской части Китая.

[13] Имеется в виду классико-романтический образец.

[14] В настоящем исследовании мы не обращаемся к композиторскому опыту Республики Корея, так как изучение синхронных процессов становления китайской и корейской композиторских школ является отдельной научной проблемой.

[15] Композитор Ямада Косаку – основоположник японской композиторской школы. Симфоническая нагаута написана в 1934 г.

[16] Уникальность симфонической нагаута (помимо специфических художественных характеристик) заключается в единичном факте обращения академического композитора к данному жанру традиционной музыкальной культуры в его целостной трактовке.

[17] Подробнее о жанре Нагаута см. в статье А.М. Максимовой (Петровой) (2016).

[18] Проблема программности в китайской композиторской школе является отдельной темой для исследований и, что закономерно, не может быть охарактеризована целиком в рамках настоящей работы. Мы лишь отметили наиболее существенные моменты. Программность трактована нами как целостное явление, характерное для национальной композиторской школы.

[19] «Экологический круг» – область потенциального распространения, изготовления и бытования

инструментов (например, все регионы, где растет бамбук, потенциально могут быть местами исполнительства на бамбуковых флейтах). «Культурный круг» – область действия человека и результат его творческой деятельности (конкретные регионы, где существует исполнительство на бамбуковых флейтах). Как видно, круги могут (и как правило) не совпадать.

ЛИТЕРАТУРА

Абдинуров А.К. Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях композиторов Казахстана: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2016. 25 с.

Максимова (Петрова) А.М. Феномен трансплантации в системе японского художественного творчества (на примере Симфонической Нагаута «Цурукамэ») // Вестник КемГУКИ. 2016. № 34. С. 56–64.

Полуэктова О.В. Китайская дворцовая музыка эпохи Тан из японских источников (структурно-аналитический аспект): Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Новосибирск, 1999. 20 с.

饶文心. 世界民族乐器. 上海音乐出版社，2018. 1. 596 (Жао Вэньсинь. Мировые этнические музыкальные инструменты. Шанхай: Шанхай. муз. изд-во. 2018. 596 с.).

烺晰.　开创的一代，转折的一代，矛盾的一代，人民音乐. 1986. 4. 6–8 (Лань Си. Поколение творчества, поколение трансформации, поколение противоречий // Народная музыка. 1986. № 6. С. 6–8.).

林华.　音乐审美与民族心理，上海音乐学院出版社，2011. 1. 396 (Линь Хуа. Музыкальная эстетика и национальная психология. Шанхай: Изд-во Шанхай. консерватории музыки. 2011. 396 с.).

刘喆.　当代民族管弦乐创作研究，博士学位论文，中国音乐学院，　2019. 9. 291 (Лю Чжэ. Исследование современной национальной оркестровой композиции: Докт. дис. / Китайская музыкальная консерватория, 2019. 291 с.).

孙红杰.　试论协奏曲在中国经历的“本土化”转型—以琵琶作品为例管窥民乐协奏曲的六个创作倾向，音乐研究. 2015. 5. 76–87 (Сунь Хунцзе. «О локализационной» трансформации концертов в Китае – на примере произведений для пипа исследуются шесть творческих тенденций в народных концертах // Музыкальные исследования. 2015. № 5. С. 76–87).

吴祖强, 王燕樵, 刘德海. 谈琵琶协奏曲 草原小姐妹 . 人民音乐，1977，4. 31–36 (У Цзуцян, Ван Яньцяо, Лю Дэхай. Беседы о концерте для пипы «Степные сестры» // Народная музыка. 1977. № 4. С. 31–36).

周婕.　民族器乐协奏曲创作实践研究.　学位论文，上海音乐学院，2009. 6，79 (Чжоу Цзе. Исследование композиторской практики национальных инструментальных концертов: Магистер. дис. Шанхай: Шанхай. консерватория музыки, 2009. 79 с.).

REFERENCES

Abdinurov, A.K. (2016), *Printsipy formoobrazovaniya i orkestrovogo pis'ma v simfonicheskikh kyuyakh kompozitorov Kazakhstana* [Principles of formation and orchestral writing in symphonic cues of Composers of Kazakhstan], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 25 p. (in Russ.)

Lang Xi (1986), Kāichuàng de yidài, zhuǎnzhe de yidài, máodùn de yidài [The pioneering generation, the turning generation, the paradoxical generation], *People's Music*, 1986, vol. 4, pp. 6–8. (in Chin.)

Lin Hua (2011), *Yīnyuè shěnmeǐ yǔ mínzú xīnlǐ* [Music Aesthetics and Ethnic Psychology], Shanghai Conservatory of Music Press, 1st ed., January, 396 p. (in Chin.)

Liu Zhe (2019), *Dāngdaì mínzú guǎnxiányuè chuàngzuò yánjiū* [Contemporary research on ethnic orchestral composition], D. Sc. Thesis, China Conservatory, 291 p. (in Chin.)

Maksimova (Petrova), A.M. (2016), “Phenomenon of transplantation in the system of Japanese artistic creation (on the example of Symphonic Nagauta «Tsurukame»)”, *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of KemGUKI], no. 34, pp. 56–64. (in Russ.)

Poluektova, O.V. (1999), *Kitaiskaya dvortsovaya muzyka epokhi Tan iz yaponskikh istochnikov (strukturno-analiticheskii aspekt)* [Chinese palace music of the Tang epoch from Japanese sources (structural-analytical aspect)], Abstract of Cand. Sc. Thesis. Novosibirsk, 20 p. (in Russ.)

Rao Wenxin (2018), *Shìjiè mínzú yuèqì* [Folk instruments of the world], Shanghai Music Press, January, 596 p. (in Chin.)

Sun Hongjie (2015), Shìlùn xiézoǔqǔ zaì zhōngguó jīnglì de běntǔhuà zhuǎnxíng—yǐ pípa zuòpǐng wéilì guǎnkuì mínyuè xiézòuqǔ de liùgè chuàngzuò qīngxiàng [An experimental study of the ‘localised’ transformation of the concerto in China: a look at six compositional tendencies of the folk music Concerto Taking Pipa works as an example], *Music Research*, no. 5, pp. 76–87. (in Chin.)

Wu Zuqiang, Wan Yanqiao, Liu Dehai (1977), Tán pípa xiézòuqǔ 《Cǎoyuán xiǎojiěmèi》[Talks about the pipa concerto “Little Sisters of the Grassland”], *People's Music*, vol. 4. pp. 31–36. (in Chin.)

Yang Zhengjun (2024), 21 shìjì zhōngguō mínzú qìyuè xiézòuqǔ de bēntǔhuà tèzhēng [Localised characteristics of Chinese national instrumental concerto writing in the 21st century], *Music Research*, 09, pp. 31–40. (in Chin.)

Yao Yaping (2019), Zhōngguó mínzú qìyuè chuàngzuò de bǎinián zhuīqiú [The centennial pursuit

杨正君. 21世纪中国民族器乐协奏曲创作的本土化特征，音乐研究，2024.09，31–40 (Ян Чжэнцзюнь. Локальные особенности китайской национальной инструментальной концертной композиции в 21 веке // Музыкальные исследования. 2024. № 9. С. 31–40).

姚亚平.中国民族器乐创作的百年追求，音乐艺术，2019年第3期，67-78 (Яо Япин. Век исканий в области китайской национальной инструментальной музыки // Музыкальное искусство. 2019. № 3. С. 67–78).

of chinese folk instrumental music composition], *Musical Arts*, Vol. 3, pp. 67–78. (in Chin.)

Zhou Jie (2009), Mínzú qìyuè xiézòuqǔ chuàngzuò shíjiàn yánjiū [Research on the composition practice of ethnic instrumental concerto], D. Sc. Thesis, Shanghai Conservatory of Music, 79 p. (in Chin.)

Сведения об авторе

Чжан Чэн, аспирант II курса кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А.М. Петрова)

E-mail: zhang243845@gmail.com

Author Information

Zhang Cheng, second-year postgraduate at the Department of Ethnomusicology of M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent A.M. Petrova)

E-mail: zhang243845@gmail.com

Поступила в редакцию 29.09.2025
После доработки 05.02.2026
Принята к публикации 12.02.2026

Received 29.09.2025
Revised 05.02.2026
Accepted for publication 12.02.2026