

Российская академия музыки имени Гнесиных

*На правах рукописи*

**Юй Вэньхан**

**ИССЛЕДОВАНИЕ ТВОРЧЕСТВА РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ  
В КИТАЙСКОМ МУЗЫКОВЕДЕНИИ 1990 – 2020-х ГОДОВ**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)  
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
кандидат искусствоведения, доцент

**А. С. Алпатова**

**ТОМ I**

Москва – 2026

## Оглавление

### Том I

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава 1. Изучение русской музыки в контексте современного китайского музыковедения</b> .....	20
§1.1. Становление и развитие музыковедения в современном Китае.....	21
§1.2. Периодизация изучения русской музыки в современном китайском музыковедении.....	37
§1.3. Методология исследования русской музыки в Китае: Пекинская, Шанхайская и Харбинская научные школы.....	53
<b>Глава 2. Проблемы стиля в русской музыке в трудах китайских музыковедов 1990 – 2020-х годов</b> .....	78
§2.1. Неоклассицизм и музыкально-эстетические концепции в творчестве И. Ф. Стравинского (публикации Цзи Лу).....	78
§2.2. Традиции и современность в русской духовной музыке: произведения С. А. Губайдулиной в контексте религиозного содержания (труды Мин Хун).....	98
§2.3. Особенность стиля А. Г. Шнитке: полистилистика как композиционный метод (работы Се Фуюань и Ху Сяочжэн).....	118
<b>Глава 3. Анализ средств музыкальной выразительности в произведениях русских композиторов в китайском музыковедении 1990 – 2020-х годов</b> .....	141
§3.1. Модели музыкальной формы Одиннадцатой симфонии Д. Д. Шостаковича в творчестве китайских симфонистов конца 1950-х – начала 1960-х годов (труды Лян Маочунь и Цянь Жэньпин).....	141
§3.2. Музыкальная фактура в произведениях Э. В. Денисова (работы Лянь	

Цзюнь).....	164
§3.3. Мелодия, лад, ритм и форма традиционной китайской музыки в творчестве А. Н. Черепнина и Цзо Чжэн-Гуаня (публикации Сюн Сяюй, Ван Сяодун, Юй Вэньхан, Гань Бихуа).....	187
<b>Заключение</b> .....	207
<b>Список литературы</b> .....	215
<b>Список нотных примеров</b> .....	238
<b>Список таблиц</b> .....	240

## Том II

<b>Приложение А.</b> История распространения русской музыки в Китае в XVII–XX веках (очерк).....	3
<b>Приложение Б.</b> Список переводных публикаций учебников и монографий по теории музыки русских и советских авторов, изданных в Китае в 1950 – 1980-х годах.....	27
<b>Приложение В.</b> Таблица. Научные труды китайских музыковедов о творчестве русских композиторов, изданных в Китае в период с 1990 по 2023 год (статистический анализ).....	67
<b>Приложение Г.</b> Список научных трудов китайских музыковедов по проблемам творчества русских композиторов, изданных в Китае в 1990 – 2020-х годах.....	69

## Введение

**Актуальность темы исследования.** Русская академическая музыка получает мировое признание уже в XIX веке. В XX и XXI столетиях творчество П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, Б. А. Чайковского, Э. В. Денисова, А. Г. Шнитке, Б. И. Тищенко, С. М. Слонимского, С. А. Губайдулиной, Р. К. Щедрина и многих других русских, советских и современных российских композиторов становится предметом изучения музыковедов и культурологов в рамках деятельности научных центров исследования русской культуры и музыки при университетах многих стран, относящихся в направлениям славистики (славяноведения) и русистики. Данная тема является весьма важной для научных исследований китайских музыковедов<sup>1</sup>.

Начало изучения музыки в Китае относится к периоду Древности, который насчитывает более двух с половиной тысячелетий, и связан с эпохами правления династий. Известны самые ранние записи о ритуальной системе музыки, музыкальной философии и эстетике, в том числе с фиксацией температуры, в трактатах «Юэ цзи» («Записки о музыке», «乐记»), «Люйши чуньцю» («吕氏春秋»), «Шэн у ай лэ лунь» («声无哀乐论») и других.

Современное китайское музыковедение стало формироваться под европейским влиянием в первой трети XX века<sup>2</sup>, новая наука о музыке возникла прежде всего на основе знаний по истории, археологии, философии и социологии. В это время китайские ученые начали переводить труды западноевропейских исследователей и знакомиться с текстами, посвященными европейской музыкальной культуре, используя этот опыт для совершенствования знаний о

---

<sup>1</sup> Предпосылкой таких исследований служит распространение русской музыкальной культуры в Китае на протяжении XVII–XX веков (подробнее см.: *Приложение А*. История распространения русской музыки в Китае в XVII–XX веках).

<sup>2</sup> Импульсом к его развитию послужила научная деятельность с успешной защитой докторских диссертаций в Германии музыковедов Сяо Юмэя (Лейпцигский университет, 1916) и Ван Гуаньци (Боннский университет, 1934).

национальной музыкальной культуре.

С образованием КНР в 1949 году китайская музыкальная система вступила в новый этап, характеризующийся доминированием советской музыкальной теории и практики. Советская музыкально-культурная система использовалась в качестве основной модели для создания национального профессионального музыкального образования и научной теоретической базы музыковедения.

В 1950-е годы в Китае было переведено и опубликовано значительное количество теоретических музыковедческих трудов и музыкальных учебных пособий советских авторов, которые и до сих пор оказывают значительное влияние на развитие китайской музыкальной науки и образования. Основываясь на теориях и методах ведущих советских ученых и педагогов, китайские музыковеды начали исследовать и анализировать произведения представителей музыкального классицизма и романтизма из России и других стран, а китайские композиторы стали создавать музыкальные произведения, следуя концепциям советской культуры и искусства.

В 1980-е годы значительно усилился культурный обмен Китая с различными странами, и это не только открыло новые научные горизонты, но и повысило внимание к методологическим аспектам в научных исследованиях, усилило систематизацию музыкальных дисциплин и укрепило междисциплинарные подходы.

Начиная с 1990-х годов существенным достижением китайского музыковедения становится область диссертационных исследований, значительно расширивших научную проблематику. Особое место в ней занимает русская (советская, российская) музыка. Интерес китайского музыковедения к этой теме нашел отражение в таких областях, как теория и история музыки (включая биографии и творчество композиторов), философия, культурология, эстетика, педагогика, психология, этномузыкология, музыкальная антропология и междисциплинарные направления, связанные с искусством и литературой. В данных направлениях исследований творчество русских композиторов является

наиболее репрезентативным.

Комплексное исследование трудов китайских авторов о творчестве русских композиторов в контексте современного музыковедения КНР демонстрирует изменения в подходах к изучению данной проблематики старшим и молодым поколениями музыковедов, находящихся под влиянием советского музыкального наследия. Более того, такое исследование выявляет специфичность данных подходов в рамках и контекстах китайской культуры, менталитета и научных взглядов, что в течение долгого времени игнорировалось как китайскими, так и российскими учеными. В результате, несмотря на всю свою очевидную остроту, указанная проблематика в научном плане до настоящего времени исследована фрагментарно, преимущественно как параллельная на уровне научных статей.

Это определяет **актуальность** темы данной диссертации. Предпосылкой и основой работы являются сбор, систематизация и обобщение результатов научных исследований китайских музыковедов, проведенных за последние тридцать лет. По сути в китайском музыковедении 1990 – 2020-х годов проблема исследования творчества русских композиторов приводит к образованию целого научного направления.

Труды о творчестве русских композиторов можно распределить в соответствии со следующими группами музыковедческих проблем: стиль, жанр, средства музыкальной выразительности, музыкальные семиотика и семантика, композиционные техники XX века, музыкальное мышление и другие. В данной диссертации мы сосредоточимся на двух группах – проблемы стиля и проблемы средств музыкальной выразительности.

**Целью исследования** является рассмотрение проблем изучения творчества русских композиторов в китайском музыковедении 1990–2020-х годов, проводимое от общего контекста к конкретным аспектам с учетом их особенностей (стили и жанры, средства музыкальной выразительности).

Исходя из данной **цели**, в исследовании решается ряд **задач**:

- Представить становление и развитие современной научной традиции в

китайском музыковедении с XX века до настоящего времени и выявить роль наследия советской музыкальной науки в этом процессе.

- Показать целостную картину научных исследований русской музыки в контексте современного китайского музыковедения, выделив три основные научные школы и их методы.
- Выявить и интерпретировать ключевые музыковедческие проблемы (стиль, средства музыкальной выразительности) в трудах современных китайских исследователей.
- Изложить точки зрения различных авторов по конкретным проблемам исследования русской музыки.
- Собрать, суммировать, систематизировать информацию для создания базы данных научной музыковедческой литературы по основным направлениям исследования русской музыки.

**Объектом диссертационного исследования** является научная традиция изучения творчества русских композиторов в современном китайском музыковедении за период с 1990-х по 2020-е годы.

**Предмет исследования** – музыковедческие проблемы исследования творчества русских композиторов, включая проблемы стиля и средств музыкальной выразительности, в контексте современного китайского музыковедения.

**Материал диссертации.** Основу данного исследования составляют научные труды (тексты монографий, диссертаций, статей) по проблемам творчества русских композиторов в современном китайском музыковедении за последние тридцать лет (1990-е – 2020-е годы). В обсуждении некоторых вопросов также использованы научные труды российских музыковедов.

При обращении к группам проблем стиля в целом и отдельных композиторских стилей мы опирались на труды о творчестве:

И. Ф. Стравинского и неоклассицизме – И. Ф. Стравинского, М. С. Друскина, С. И. Савенко, Цзи Лу (纪露), Е Сыминь (叶思敏), Ян Яньди (杨燕迪), Хао Вэйя (郝维亚), Ван Юнчжэнь (王永振), Гао Цзяцзя (高佳佳), Ван Шо (王硕), Ли Ян (李洋),

Линь Хан (林杭), Лян Баочжун (梁宝忠) и других;

С. А. Губайдулиной и русской духовной музыке – Н. С. Гуляницкой, В. Н. Холоповой, В. С. Ценовой, Мин Хун (明虹), Хуан Бэйбэй (黄蓓蓓), Лян Хунци (梁红旗), Э Цзин (鄂婧) и других;

А. Г. Шнитке и феномене полистилистики – В. Н. Холоповой, Е. И. Чигаревой, Т. С. Урбах, Е. В. Бараш, Се Фуюань (谢福源), Ху Сяожэн (胡筱铮), Ван Цю (王球), Мин Хун (明虹), Шао Сяюнь (邵晓勇), Чэн Чучу (程楚楚) и других.

При изучении проблем средств музыкальной выразительности – основывались на исследованиях о творчестве:

Д. Д. Шостаковича и его Одиннадцатой симфонии – С. М. Хентовой, М. Д. Сабининой, Л. О. Акопяна, Лян Маочунь (梁茂春), Гун Хуньюй (宫宏宇), Цянь Жэньпин (钱仁平), Хуан Сяохэ (黄晓和), Ян Яньди (杨燕迪) и других.

Э. В. Денисова и проблемах фактуры в его произведениях – С. С. Скребкова, Ю. Н. Холопова, В. С. Ценовой, В. Н. Холоповой, Лян Цзюнь (梁军), Цзэн Ян (曾岩), Линь Хуа (林华), Е Сыминь (叶思敏), Яо Хэнлу (姚恒璐) и Сюй Юань (徐源);

А. Н. Черепнина и Цзо Чжэн-Гуаня и использовании в их произведениях традиционных китайских музыкальных элементов – Л. З. Корабельниковой, Н. Л. Рубан, Цзо Чжэн-Гуань (左贞观), Ван Сяотун (王晓佟), Гань Бихуа (甘璧华), Гун Хуньюй (宫宏宇), Ван Вэнь (王文), Сюнь Сяюй (熊小玉), Янь Баолин (阎宝林), Чжоу Вэньчжун (周文中), Цинь Сюань (秦旋), Ван Сяоси (王小夕), Бао Лифань (包麗凡), Юй Вэньхан (于文杭) и других.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Начиная с 1950-х годов и по настоящее время ключевую роль среди всех зарубежных культур в процессе формирования и развития современного китайского музыковедения играет советское музыкальное научное наследие.

2. Влияние советской и российской музыкальной науки на музыковедение КНР в первую очередь осуществляется через систему музыкального образования. Теоретическую и технологическую поддержку музыковедов и композиторов

обеспечивают усовершенствованные учебные программы по теории и истории музыки.

3. Благодаря переводам трудов русских и советских авторов на китайский язык расширяются представления о содержании и эстетических идеях русской музыки, новых методах ее анализа<sup>3</sup>.

4. Изучение русской музыки в китайском музыковедении ведется на базе трех основных научных школ с соответствующими направлениями исследований: Пекинской (история русской музыки, анализ творчества русских композиторов), Шанхайской (анализ творчества русских композиторов, теория русской музыки) и Харбинской (исследование истории русской музыки и истории музыкальной деятельности в России в контексте социологии, этнографии и культуры).

5. В каждой научной школе современного китайского музыковедения на методы и характеристики исследований музыковедов старшего поколения, большинство из которых получили музыкальное образование в Советском Союзе, прямое влияние оказало советское музыкознание, а на особенности исследований музыковедов младшего поколения косвенно влияет научное наследие советского и европейского музыкознания в сочетании с традиционным китайским мышлением.

6. Неоклассицизм И. Ф. Стравинского и полистилистика А. Г. Шнитке рассматриваются китайскими исследователями как стилистические, композиционно-технические и философско-эстетические проблемы одновременно.

7. Творчество С. А. Губайдулиной исследуются в трудах китайских музыковедов с позиций различных научных концепций о пространстве и времени, а проблемы фактуры в музыке Э. В. Денисова трактуются как выражение сущности синтетического художественно-музыкального мышления.

8. Одиннадцатая симфония Д. Д. Шостаковича анализируется китайскими авторами в качестве модели для создания жанра историко-революционных симфоний в Китае в период конца 1950-х – начала 1960-х годов.

---

<sup>3</sup> Подробнее см.: *Приложение Б*. Список переводных публикаций учебников и монографий по теории музыки русских и советских авторов в Китае в 1950–1980-х годах).

9. В исследованиях китайских музыковедов, посвященных творчеству А. Н. Черепнина и Цзо Чжэн-Гуаня, выявлено, что их сочинения, основанные на европейской композиционной технике, отличаются использованием элементов традиционной и классической китайской музыки, которые проявляются в сфере мелодии, лада, ритма и формы.

**Методология и методы исследования.** Основой диссертационного исследования является работа с научными текстами современного китайского музыковедения. При этом на основе системного подхода используются следующие методы:

- *культурно-исторический метод* – в обзоре проблем формирования и развития китайского музыковедения, а также истории исследования русской музыки в Китае;
- *теоретические и практические методы – статистический анализ, сравнительный анализ, классификация,* – для исследования научных текстов и их проблематики;
- *методы музыкального источниковедения* – при исследовании научных трудов китайских музыковедов по проблемам русской музыки;
- *герменевтический метод* – для интерпретации проблем творчества русских композиторов в целом, а также связанных с ними концепций, понятий и терминов в контексте российской и китайской музыкальных культур.

*Методологическая основа диссертации,* в первую очередь, опирается на труды ведущих российских музыковедов, среди которых выделяются две монографии: «Методы науки о музыке» Н. С. Гуляницкой (2009)<sup>4</sup> и «Текстология музыкальной науки» Т. И. Науменко (2013)<sup>5</sup>. В работе также применяются методы научного исследования, использованные в коллективной монографии китайских авторов, членов научной группы Нанкинского университета искусств, «Современное китайское музыковедение» (2006)<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке. М.: Музыка, 2009. 256 с.

<sup>5</sup> Науменко Т. И. Текстология музыкальной науки: монография. М.: Памятники исторической мысли, 2013. 584 с.

<sup>6</sup> Научная группа «Современное китайское музыковедение» при Нанкинском университете искусств. Современное

### Степень разработанности темы исследования.

Изучение русской музыки в китайском музыковедении сформировалось в качестве одного из ключевых научных направлений, обладающего собственной исследовательской традицией. В целом в этом процессе можно выделить четыре периода: 1937–1949 годы – подготовительный этап, характеризующийся переводами статей о советской музыке и первыми размышлениями о ее идейном содержании; 1949–1966 годы – наиболее плодотворный период массовых переводов трудов советских музыковедов (монографий, учебников, энциклопедий), внедрения советских образовательных программ и трансляции музыкально-эстетических идей; 1960–1980-е годы – перерыв в исследованиях, обусловленный историческими причинами; с 1980-х годов – возобновление исследований, перевод концептуальных монографий и активная разработка китайскими учеными собственных научных направлений по истории, эстетике, образованию, теории музыки и творчеству композиторов, преимущественно в журнальных публикациях. В центре внимания китайских музыковедов находилось творчество русских композиторов XIX века М. И. Глинки<sup>7</sup> и П. И. Чайковского<sup>8</sup>. Особую проблему составила экспрессия музыкальных произведений представителей «Могучей кучки»<sup>9</sup>. Стоит отметить, что в этот период китайские музыковеды начинают

---

китайское музыковедение. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2006. 514 с. (на кит. яз.)

<sup>7</sup> Бянь Ляоша. А. Пушкин и М. Глинка // Советская литература. 1981. № 1. С. 144; Ло Вэнь. Михаил Глинка: Отец русской музыки // Культурные переводы. 1991. № 2. С. 48. (на кит. яз.)

<sup>8</sup> У Шэньгу. П. Чайковский: Первый концерт для фортепиано с оркестром си-бемоль минор // Музыкальное искусство. 1981. № 1. С. 85–86; У Шэньгу. П. Чайковский: Концерт для скрипки с оркестром ре мажор // Музыкальное искусство. 1981. № 2. С. 121–122; Тань Бинжоу, Вэй Ли. «Эклектизм» и «пессимизм» П. Чайковского // Народная музыка. 1981. № 12. С. 35–39; Цянь Ипин. Представление симфонической фантазии П. Чайковского «Франческа да Римини» // Любитель музыки. 1981. № 3. С. 23–24; Ту Манина, Цзян Чжигао. «Абсолютная красота» балетной музыки П. Чайковского // Музыкальное искусство. 1982. № 1. С. 81–85; Мэн Вэньтао. Новое исследование формы и содержания финала Четвертой симфонии П. Чайковского // Музыкальные исследования. 1983. № 1. С. 94–101; Цзу Чжэньшэн. Славянская рефлексия и радость: Концерт для скрипки с оркестром ре мажор П. Чайковского // Любитель музыки. 1983. № 3. С. 36–37; Чэнь Шулань. П. Чайковский «Манфред»: Симфония из четырех музыкальных картин // Музыкальные поиски. 1988. № 2. С. 80–85; Сюй Линь. Анализ «Июня» (Баркаролы) из фортепианного цикла «Времена года» П. Чайковского // Искусствоведение. 1988. № 2. С. 69–74; У Цин. «Баркарولا» П. Чайковского. Музыкальное образование Китая. 1989. № 1. С. 27–29; Хуан Сяохэ. В память о П. Чайковском // Народная музыка. 1990. № 4. С. 94–101; Ван Цзунцзянь. Величественные страницы: Размышления о последних трех симфониях П. Чайковского // Юэфу Синьшэн (Журнал Шеньянской консерватории). 1991. № 1. С. 8–13. (на кит. яз.)

<sup>9</sup> Хуан Линь. Ценность в инновации: Критический обзор композиционной техники «Картинки с выставки» // Музыкальные исследования. 1986. № 4. С. 71–73; Цяо Вэйцзинь. Колористические гармонические техники и их образное воплощение в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Хуанчжун. 1987. № 2. С. 42–43; Чэнь Цзядзюй. М. Балакирев и Могучая кучка // Музыкальный любитель. 1987. № 1. С. 6–7; Чэнь Богэн. Двойная карьера, двойная идентичность: Вековая годовщина со дня смерти русского композитора А. Бородина // Музыкальный любитель. 1987.

интересоваться и творчеством русских композиторов XX века. В их числе С. В. Рахманинов<sup>10</sup>, И. Ф. Стравинский<sup>11</sup>, С. С. Прокофьев<sup>12</sup>, Д. Д. Шостакович<sup>13</sup>, участники «Московской тройки»<sup>14</sup>, Р. К. Шедрин<sup>15</sup> и другие.

С 1991 года в российско-китайском музыкальном взаимодействии открылись новые перспективы: помимо переводов, китайские музыковеды начали публиковать собственные труды (монографии, статьи, диссертации) по истории русской музыки и творчеству композиторов, чему способствовали молодые ученые, воспитанные в системе образования, сложившейся под влиянием советской модели. Назовем такие труды, как «История советской музыки 1917–1953» Хуан Сяохэ (1988)<sup>16</sup>; «Душа русской музыки: П. И. Чайковский» Мао Юйкуан (2003)<sup>17</sup>; «Сравнительное исследование развития образования и преподавания в китайских и российских музыкальных вузах» Чжан Бэйли (2006)<sup>18</sup>; «Русские музыканты в Шанхае» Ван Чжичэн (2007)<sup>19</sup>; «Русские музыканты в Китае» Цзо Чжэнь-Гуаня (2017)<sup>20</sup>; «Музыкальное искупление: исследование творчества русской духовной музыки в

---

№ 1. С. 2–3; Ван Сыпинь. Мелодии с Востока: Анализ Восточная фантазия для фортепиано «Исламей» // Музыкальный любитель. 1987. № 1. С. 7–8; Чжу Цзянь. Песнь воина: Вторая симфония А. Бородина // Музыкальный любитель. 1987. № 1. С. 4–5; Цяо Вэйцзинь. Колористические гармонические техники и их образное воплощение в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Журнал Нанкинского университета искусств (Музыка и исполнительство). 1988. № 1. С. 21–27; Чжан Сянь. Жизнь и творчество М. Мусоргского // Музыкальное искусство. 1988. № 1. С. 64–71; Ван Янь, Чжоу И. Последний портрет М. Мусоргского // Культурные переводы. 1990. № 2. С. 34–36; Вэй Мо. Милий Балакирев: Центральная фигура русской национальной школы // Культурные переводы. 1991. № 3. С. 48. (на кит. яз.)

<sup>10</sup> Чжао Синь. О теме смерти в музыке С. Рахманинова // Хуанчжун. 1990. № 3. С. 76–81. (на кит. яз.)

<sup>11</sup> Фан Чжывэнь. Сравнительное исследование А. Шенберга и И. Стравинского // Китайская музыковедческая наука. 1990. № 3. С. 99–108; Бэйли Чжан. Скрипичный концерт И. Стравинского // Музыкальное обучение и исследования. 1990. № 3. С. 33–41. (на кит. яз.)

<sup>12</sup> Сянь Фан. Симфоническая сказка «Петя и волк», которая помогает запомнить тембры инструментов // Инструменты. 1990. № 3. С. 47; Ло Цичао. Особенности написания хоровой работы «Александр Невский» С. Прокофьева // Музыкальное обучение и исследования. 1990. № 4. С. 59–64. (на кит. яз.)

<sup>13</sup> Го Чжаохун. Письмо Д. Шостаковича китайским музыкантам // Музыкальное искусство. 1988. № 2. С. 70–71; Люй Цзиньцао, Чжэн Сяньцун. Творческая жизнь Д. Шостаковича // Ипуй (Журнал Цилиньского института искусств). 1990. № 2. С. 82–85. (на кит. яз.)

<sup>14</sup> Чжан Хунму. Современный советский композитор А. Шнитке // Юэфу Синьшэн (Журнал Шэньянской консерватории). 1989. № 3. С. 44–47; Денисов Э. Я не люблю шаблонное искусство / пер. на кит. яз. Ло Бинкан // Музыкальное обучение и исследования. 1990. № 4. С. 53–58. (на кит. яз.)

<sup>15</sup> Ли Дин. Исследование гармонии сонат для фортепиано Р. Щедрина // Музыкальное обучение и исследования. 1991. № 2. С. 48–52. (на кит. яз.)

<sup>16</sup> Хуан Сяохэ. История советской музыки 1917–1953. Фучжоу: Издательство Гайхайского искусства, 1998. Том 1. 553 с. (на кит. яз.)

<sup>17</sup> Мао Юйкуань. Душа российской музыки: П. Чайковский. Пекин: Издательство народной музыки, 2003. 464 с. (на кит. яз.)

<sup>18</sup> Чжан Бэйли. Сравнительное исследование развития образования и преподавания в китайских и российских музыкальных вузах. Чанчунь: Издательство народа провинции Цилинь, 2006. 359 с. (на кит. яз.)

<sup>19</sup> Ван Чжичэн. Русские музыканты в Шанхае. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2007. (на кит. яз.)

<sup>20</sup> Цзо Чжэнь-Гуань. Русские музыканты в Китае. Пекин: Издательство народной музыки, 2017. 361 с. (на кит. яз.)

XX веке» Мин Хун (2020)<sup>21</sup> и другие.

Важным итогом исследования русской музыки в китайском музыкознании данного периода стали диссертационные исследования: общее количество магистерских и кандидатских диссертаций, защищенных в китайских вузах с 1990 по 2023 год, составило около 1352, из них 53 кандидатских<sup>22</sup>.

Однако лишь три актуальных публикации оказались посвящены систематическому обобщению изучению научной литературы по проблеме исследования русской музыки. Автор статьи «Обзор литературы по исследованию русской музыки: темы композиции и теории композиционной техники» (2004)<sup>23</sup> Чжан Лэй привел перечень статей из 16 китайских музыкальных журналов за 1949 – 2004 годы, классифицируя и систематизируя публикации по аспектам композиционных техник, гармонии, полифонии, музыкальных форм и анализа произведений, но не проанализировал конкретные музыковедческие проблемы. Сунь Чжаожунь в статье «Обзор литературы по исследованию советско-русской музыки» (2010)<sup>24</sup> представил краткий обзор трудов, опубликованных в Китае в 1999 – 2009 годах, но практически не рассмотрел музыковедческую проблематику. Ван Дэцун в статье «Изучение русской музыкальной литературы» (2023)<sup>25</sup> использовал в качестве материала статьи, опубликованные в журналах девяти консерваторий с 1989 по 2019 годы. В своей статье он подсчитал количество публикаций по различным музыкальным дисциплинам и творчеству разных композиторов, охарактеризовал степень распространения литературы, указал на ее рост и тенденции развития, но не затронул проблемы, прямо связанные с музыкой

<sup>21</sup> Мин Хун. Музыкальное искупление: исследование творчества русской духовной музыки в XX веке. Шанхай: Издательство Шанхайского образования, 2020. 299 с. (на кит. яз.)

<sup>22</sup> Вся библиографическая информация была лично собрана и систематизирована автором. Поиск необходимых материалов осуществлялся с использованием баз данных китайских книжных ресурсов, таких как «Duxiu» (读秀), China National Knowledge Infrastructure (中国知网, CNKI) и «Национальная библиотека Китая» (中国国家图书馆).

<sup>23</sup> Чжан Лэй. Обзор литературы по исследованию русской музыки: темы композиции и теории композиционной техники // Обзор истории и современные размышления о музыкальном обмене между Китаем и Россией: сборник материалов Международной научной конференции по российско-китайскому музыкальному обмену (Харбин, Китай, 2009) / под ред. Тао Ябин. Пекин: Издательство народной музыки, 2011. С. 483–499. (на кит. яз.)

<sup>24</sup> Сунь Чжаожунь. Обзор литературы по исследованию советско-российской музыки // Ежегодник китайской музыки 2010. Пекин: Издательство культуры и искусства, 2017. С. 394–441. (на кит. яз.)

<sup>25</sup> Ван Дэцун. Изучение русской музыкальной литературы: на примере статей, опубликованных в журналах девяти консерваторий (1989–2019). Исследования музыкальной культуры, 2023. № 1. С. 120–131. (на кит. яз.)

и музыковедением, поскольку подошел к теме только с позиции анализа библиографии. Кроме того, его исследование оказалось ограничено статьями в журналах и не отличается репрезентативностью.

Таким образом, очевидно, что комплексное исследование проблематики творчества русских композиторов в рамках современного китайского музыковедения в данной диссертации является первым в своем роде в Китае, России и в целом в мировом музыкознании.

### **Научная новизна исследования.**

1. В диссертационном исследовании впервые представлена обширная панорама изучения русской музыки в современном китайском музыковедении.

2. Проведены сравнение и интерпретация ряда исследовательских проблем, концепций и музыкальной терминологии в контексте российского и китайского музыковедения.

3. Представлены концепции анализа русской и советской музыки китайских музыковедов, представителей трех основных научных школ – Пекинской, Шанхайской и Харбинской.

4. Проанализированы труды современных китайских музыковедов по проблемам творчества русских, советских и российских композиторов: И. Ф. Стравинского, А. Н. Черепнина, Д. Д. Шостаковича, А. Г. Шнитке, Э. В. Денисова, С. А. Губайдулиной, Цзо Чжэнь-Гуаня.

5. Составлены списки научных публикаций по проблемам исследования русской музыки в целом и творчества отдельных русских и современных российских композиторов в китайском музыковедении.

6. Создана база данных научной музыковедческой литературы по указанной проблематике на китайском языке с переводом на русский язык.

### **Теоретическая значимость исследования заключается:**

1. В представлении и научной интерпретации роли наследия советской музыкальной науки в развитии китайского музыковедения с середины XX века по настоящее время;

2. В аналитическом обзоре текущего состояния исследований русской музыки в современной китайской музыкальной науке, что до сих пор является неизученной областью;

3. В разьяснении мнений по музыковедческим вопросам, связанным с произведениями русских композиторов в контексте современного китайского музыковедения;

4. В раскрытии методов и особенностей анализа произведений русских композиторов китайскими авторами;

5. В систематизации научных трудов, посвященных музыковедческим проблемам исследования творчества русских композиторов в китайском музыковедении периода 1990 – 2020-х годов;

6. В целом в настоящем исследовании представлен значительный массив материалов, который указывает на новые направления для академического диалога и взаимодействия между российской и китайской музыкальными науками.

**Практическая значимость исследования.** Материалы диссертации могут быть использованы в вузовских лекционных курсах в России и Китае по дисциплинам «История зарубежной музыки», «Теория музыки», «Музыкально-теоретические системы», ««Основы научных исследований», «Анализ музыковедческой литературы», «Методология музыкознания», «Методология современного музыкознания», «Методология научного исследования», «Аналитические методы», «История неевропейских музыкальных культур», «Теория музыкального содержания», «Современное китайское музыковедение», «Исследование русской музыкальной культуры в Китае». Они также могут применяться при проведении публичных лекций, мастер-классов, научных конференций, вебинаров и семинаров по проблемам китайского и российского музыкального искусства и музыки.

**Степень достоверности и апробация результатов исследования.** Достоверность исследования обеспечивается использованием автором большого диапазона научной литературы и соответствующей современной научной

методологии. Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных (протокол № 7 от 29 января 2025 года).

Основные положения работы обсуждались в докладах на Международных научных конференциях: «Пути к исследованию современной русской музыки в Китае» (XV Международная научная конференция аспирантов и студентов «Исследования молодых музыковедов», 12.04.2022, РАМ имени Гнесиных, г. Москва), «Распространение русских музыкальных традиций в Китае в период XVII – XX веков (постановка проблемы)» (Международная научная конференция «Музыкальная наука в контексте культуры», секция «Исследования молодых музыковедов», 27.10.2022, РАМ имени Гнесиных, г. Москва), «Древнекитайская философская концепция Единства Неба и Человека в тембровой драматургии Сонаты для виолончели соло Цзо Чжэнь-Гуаня» (Международная научная конференция «Китайская музыкальная культура и Россия», 27.09.2023, МГК имени П. И. Чайковского, г. Москва), «Воздействие Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича на творчество китайских композиторов в конце 1950-х – начале 1960-х годов» (X Международная научная конференция «Музыка в современном мире: Культура, искусство, образование», 15.11.2023, РАМ имени Гнесиных, г. Москва), «Творчество современных российских композиторов как проблема диссертационных исследований в Китае в 1990–2020 годах» (Международная научная конференция «Современная музыка как научная проблема», 30.11.2023, РАМ имени Гнесиных г. Москва), «Музыковедение в Китае в XX – XXI веках: проблема периодизации» (XVII Всероссийская научная конференция студентов и аспирантов «Исследования молодых музыковедов», 09.04.2024, РАМ имени Гнесиных, г. Москва), «Проблемы исследования творчества Альфреда Шнитке в современном китайском музыковедении (период конца XX – начала XXI веков)» (XI международная научная студенческая конференция «Музыка в современном мире: культура, искусство, образование», 13–14.11.2024, РАМ имени Гнесиных, г. Москва), «Обзор изучения русской музыки в современном китайском

музыковедении: Проблема периодизации» (Форум национальных музыкальных культур «Путешествие на Восток» в рамках Международной научной конференции «Музыкальная наука в контексте культуры», 25–29.11.2024, РАМ имени Гнесиных, г. Москва), «Традиции советского музыкознания в музыкальном образовании Китая в середине XX столетия» (XVIII Международная научная конференция студентов и аспирантов «Исследования молодых музыковедов», 7–8.04.2025, РАМ имени Гнесиных, г. Москва), «Значение Одиннадцатой симфонии Д. Д. Шостаковича для становления симфонического жанра в китайской музыке второй половины XX века» (VI Международная научная конференция «Техника музыкальной композиции: теория и практика»: памяти Д. Д. Шостаковича», 14–18.04.2025, РАМ имени Гнесиных, г. Москва; в соавторстве с А. С. Алпатовой), «Феномен личности композитора в традиционной музыкальной культуре Южной и Восточной Азии XVIII–XIX веков» (Международный научно-творческий симпозиум «Музыка. История. Личность», 13–16.10.2025, РАМ имени Гнесиных, г. Москва; в соавторстве с А. С. Алпатовой), «Исследование творчества П. И. Чайковского в современном китайском музыковедении: подходы и методы» (Научные чтения «Учительство в судьбе России. Великие педагоги и великие ученики: Чайковский – Танеев – Рахманинов – Гнесина», 19–20.10.2025, РАМ имени Гнесиных, г. Москва), «Тембр традиционного китайского инструмента циня в творчестве Цзо Чжэн-Гуаня: концепция и воплощение» (XII международная научная студенческая конференция «Музыка в современном мире: культура, искусство, образование», 19–20.10.2025, РАМ имени Гнесиных, г. Москва).

**Структура исследования.** Диссертация состоит из Введения, трех глав, девяти параграфов, Заключения, Списка литературы (всего 158 позиций, в том числе 38 на русском, 2 на английском и 118 на китайском языках) и четырех Приложений.

Первая глава («Изучение русской музыки в контексте современного китайского музыковедения») посвящена общему контексту. В первом параграфе рассмотрен процесс становления и развития музыковедения в современном Китае.

Во втором параграфе дана периодизация изучения русской музыки в китайском музыковедении. В третьем параграфе представлена методология исследования русской музыки в Китае: Пекинская, Шанхайская и Харбинская научные школы

Главы вторая и третья сосредоточены на актуальной музыковедческой проблематике, а именно проблемам стиля и средствам музыкальной выразительности, сформировавшейся в рамках контекста, установленного в первой главе.

Вторая глава («Проблемы стиля в русской музыке в трудах китайских музыковедов 1990 – 2020-х годов») посвящена систематизации состояния исследования в Китае творчества И. Ф. Стравинского, С. А. Губайдулиной и А. Г. Шнитке. На основе трудов музыковедов Цзи Лу, Мин Хун, Се Фуюань, Ху Сяочжэн в главе проанализированы конкретные проблемы стиля: Неоклассицизм и музыкально-эстетические концепции в творчестве И. Ф. Стравинского; Традиции и современность в русской духовной музыке: произведения С. А. Губайдулиной в контексте религиозного содержания; Особенность стиля А. Г. Шнитке: полистилистика как композиционный метод.

Третья глава («Анализ средств музыкальной выразительности в произведениях русских композиторов в китайском музыковедении 1990 – 2020-х годов») посвящена систематизации состояния исследования в Китае творчества Д. Д. Шостаковича, Э. В. Денисова, А. Н. Черепнина, Цзо Чжэн-Гуаня. На основе публикаций музыковедов Лян Маочунь, Цянь Жэньпин, Лянь Цзюнь, Сюн Сяюй, Ван Сяодун, Юй Вэньхан, Гань Бихуа в главе проанализированы актуальные проблемы средств музыкальной выразительности: Модели музыкальной формы Одиннадцатой симфонии Д. Д. Шостаковича в творчестве китайских симфонистов конца 1950-х – начала 1960-х годов; Музыкальная фактура в произведениях Э. В. Денисова; Мелодия, лад, ритм и форма традиционной китайской музыки в творчестве А. Н. Черепнина и Цзо Чжэн-Гуаня.

В Заключении подведены итоги исследования.

В *Приложении А* представлен очерк истории распространения русской музыки в Китае в XVII – XX веках, служащий необходимым предварительным условием для исследования; в *Приложении Б* приведен список переводных учебников и монографий по теории музыки русских и советских авторов в Китае в 1950–1980-х годах, составляющий основу для исследований китайских ученых; в *Приложении В* дана статистика научных трудов китайских музыковедов по каждому композитору; *Приложении Г* содержит систематизированный список научных трудов по проблемам творчества русских композиторов в 1990–2020-х годах.

## ГЛАВА 1. ИЗУЧЕНИЕ РУССКОЙ МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

Понятия «наука о музыке», «музыковедение» («музыкология») имеет различные интерпретации. Н. С. Гуляницкая определяет музыковедение как науку, исследующую музыку как искусство (физическое, психологическое, эстетическое и культурное), а также музыкантов в их социальном контексте, акцентируя внимание на триаде «композитор – исполнитель – слушатель» и используя методы анализа из смежных наук<sup>26</sup>. Т. И. Науменко полагает, что современное музыковедение представляет собой авторитетную систему научного знания, охватывающую чрезвычайно широкий и глубокий спектр интересов<sup>27</sup>.

Во второй половине XIX – первых десятилетиях XX века представителями теоретического и исторического направлений российского музыковедения были подготовлены и выпущены в свет сотни учебников и пособий по теории музыки, гармонии, форме, контрапункту, оркестровке и истории музыки. Следует также отметить такой важный фактор развития российского музыкознания, как переводы западных научных трудов<sup>28</sup>.

Независимо от того, как определяется концепция науки о музыке, современное музыковедение основывается и развивается на базе других общественных наук. Этот факт признан в западных странах, России и Китае. Другим неоспоримым фактом является то, что развитие и становление современного музыковедения в России и Китае происходило под влиянием западной музыкологии.

Путь развития современного китайского музыковедения под влиянием западной науки начался несколько позже, чем в России, но из-за различий в исторических условиях этот путь имеет свои особенности. Чтобы понять предпосылки исследования данного феномена, необходимо в общих чертах ознакомиться с особенностями становления и развития современного китайского музыковедения.

---

<sup>26</sup> Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке: Исследование. М.: Музыка, 2009. С. 3.

<sup>27</sup> Науменко Т. И. Текстология музыкальной науки. М: Памятники исторической мысли, 2013. С. 8.

<sup>28</sup> Там же. С. 8–9.

## §1.1. Становление и развитие музыковедения в современном Китае

Начало изучения музыки в Китае относится к периоду Древности, но основы современного китайского музыковедения стали формироваться в начале двадцатого века. С конца XIX до начала XX века, благодаря культурному обмену между Китаем и Западом и влиянием современного западного научного знания, в Китае одна за другой появились различные «новые науки», и на основе истории, археологии, социологии и философии возникла наука о музыке.

В предисловии к сборнику «Антология столетия китайского музыковедения: Введение и комментарии» (2019) китайский музыковед Цяо Цзяньчжун (乔建中, род. 1941) разделяет становление и развитие современного китайского музыковедения на три основных этапа<sup>29</sup>:

- с начала XX века до 1949 года – этап зарождения китайского музыковедения;
- с 1949 по 1996 год – этап дальнейшего становления;
- с 1980 года по настоящее время – период углубленного развития, характеризующийся эволюцией.

Мы представим общий обзор характеристик и содержания каждого из этих трех временных этапов.

### *Этап зарождения: начало XX века – 1949 год*

В начале XX века отчетливо проявилась тенденция проникновения западной науки на Восток. В Китае в 1906 году Ли Шутун (李叔同, 1880–1942) опубликовал «Малый музыкальный журнал»<sup>30</sup>, который можно считать началом знакомства

<sup>29</sup> Люй Цзайшэн, Сы Биньлинь. Антология столетия китайского музыковедения: Введение и комментарии. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2019. С. 1. (на кит. яз.)

<sup>30</sup> «Малый музыкальный журнал» («音乐小杂志», 1906) – первый музыкальный журнал Китая, занимающий уникальное историческое место в истории новейшей китайской музыки. В 1905 году Ли Шутун (李叔同) прибыл в Японию, где поступил в Токийскую школу изящных искусств (東京美術学校, ныне Токийский университет искусств) для изучения изобразительного искусства, одновременно занимаясь фортепиано и теорией композиции в музыкальной школе. В 1906 году он отредактировал и издал «Малый музыкальный журнал». Журнал был отпечатан в Токио 8 февраля, а 13 февраля отправлен в Китай для распространения в Шанхае. Объем журнала составил 37 страниц. Он включал девять разделов: титульная обложка, картины, иллюстрации, редакционная статья, история музыки, теория музыки, песни (нотная запись), смешанные материалы и поэтический раздел. Всего в нем были опубликованы: одна акварель, один рисунок углем, две гравюры на дереве, семь статей, три песни и пять

современного китайского музыкознания с западной музыкой. В этот период большая часть исследований была сосредоточена на биографиях европейских композиторов, их произведениях, теории композиции, музыкальной эстетике, отдельных элементах музыкальной теории, нотации и исполнении на музыкальных инструментах, что носило просветительский характер. Этот этап исследований можно рассматривать как период зарождения современного китайского музыковедения.

Однако официальное становление современного китайского музыковедения невозможно без двух важных основоположников – это Сяо Юмэй (萧友梅, 1884–1940) и Ван Гуанци (王光祈, 1892–1936). Их вклад заложил прочный научный фундамент для развития современного китайского музыковедения.

В июле 1916 года педагог, теоретик музыки и композитор, основоположник новой китайской музыки Сяо Юмэй защитил докторскую диссертацию «Историческое исследование китайского оркестра до XVII века» (нем. «*Eine geschichtliche Untersuchung über das chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert*», «17 世纪以前中国管弦乐队历史的研究»)<sup>31</sup>, в которой он подробно рассмотрел историю развития музыкальных инструментов и оркестров в древнем Китае и которая стала первой докторской диссертацией в китайском музыкознании в XX веке, имеющей особый статус. В 1919 году Сяо Юмэй получил диплом доктора

---

стихотворных произведений. Большая часть содержания была создана или переведена Ли Шутуном. Наиболее примечательной является работа, занимавшая почти половину объема журнала, — перевод Ли Шутуном труда Тамуры Торозо «Основные положения современной музыкальной теории» (田村虎藏《近世乐典大意》). Эта статья впервые систематически познакомила китайских читателей с теоретическими основами пятилинейной нотной записи. В журнале также были опубликованы рисунок углем Ли Шутуна «Портрет Бетховена» и его перевод «Биографии Бетховена». Эти работы являются «самыми ранними произведениями, в которых китайский ученый представил Бетховена», причем рисунок считается «первым опубликованным в китайском музыкальном издании изображением западноевропейского музыканта». См.: Чжан Цяньцян. К вопросу о влиянии опыта учебы в Японии на музыкальные взгляды Ли Шутуна: на примере «Малого музыкального журнала» // Журнал Нанкинского университета искусств (Музыка и исполнительство). 2025. № 2. С. 34; Ян Хэпин. Следы провидца: Исследование музыкально-педагогической мысли и практики Ли Шутуна и его учеников. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2010. С. 16. (на кит. яз.)

<sup>31</sup> Диссертация была успешно защищена под руководством профессора Хуго Риман (нем. *Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann*). В 1988 году по просьбе ректора Шанхайской консерватории Хэ Лутина профессор Ляо Фушу выполнил ее полный перевод на китайский язык. Впоследствии данный перевод был опубликован: сначала в журнале «Музыкальное искусство» (№ 2–4, 1989), а затем вошел в состав «Собрания музыкальных статей Сяо Юмэя», изданного Шанхайским музыкальным издательством в 1990 году.

искусствоведения<sup>32</sup>. Кроме того, Сяо Юмэй создал основную классификационную систему<sup>33</sup> современного китайского музыковедения, опираясь на музыкальную систему своего научного руководителя немецкого музыковеда Хуго Римана (1849–1919)<sup>34</sup>, что имеет большое значение на этапе зарождения музыковедческой дисциплины в Китае.

С 1920-х годов множество музыкантов и культурологов посвятили себя изучению китайского музыковедения, и появилось значительное число музыковедческих трудов<sup>35</sup>. В этот период учеными, вернувшимися из Японии и Европы для получения образования, а также преподавателями и студентами университетов было основано несколько обществ народной музыки и научные журналы по музыке с целью ее исполнения и исследования.

В Пекине это Ассоциация музыкальных исследований Пекинского университета (北京大学音乐研究会, 1916) и ее «Музыкальный журнал» (1920)<sup>36</sup>,

<sup>32</sup> Чжао Таотао. Истоки современной китайской музыки: Сяо юмэй и консерватория пекинского университета. Манускрипт, 16. № 1. С. 68.

<sup>33</sup> Классификационная система музыковедения Сяо Юмэя: 1) акустика; 2) акустическая физиология; 3) музыкальная эстетика; 4) теория музыки; 5) история музыки. См.: Чэнь Линьцзюнь. Музыкально-теоретический вклад Сяо Юмэя. Китайская музыковедение, 1993. № 2. С. 6. (на кит. яз.)

<sup>34</sup> Система музыковедения Х. Римана: 1) акустика, изучающая физическую природу звука; 2) акустическая физиология (акустическая психология), изучающая восприятие звука человеческим ухом; 3) музыкальная эстетика и чисто рациональная теория музыки, основанная на логической функции динамического способа слушания; 4) конкретные теории музыки, такие как теория гармонии и контрапункта; 5) история музыки, изучающая музыкальные объекты, оставшиеся в наследство и иллюстрирующие процесс исторического развития; 6) история музыки, включающая в себя хронологическое изложение нотной записи, теории музыки и музыкальных партитур; 7) сравнительное музыковедение как дополнение к истории старинной музыки. Риман, Гуго (1849–1919). Музыкальный словарь. О-Я / Г. Риман; пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона, доп. русским отделом, сост. при сотрудничестве П. Веймарна и др.; пер. и все доп. под ред. Ю. Энгеля. М.; Лейпциг: Юргенсон, [1901–1904]. С. 1184.

<sup>35</sup> В области истории китайской музыки основополагающими стали монографии Е Бохэ «История китайской музыки» (叶伯和 «中国音乐史», 1922) и Чжэн Цзиньвэня «История китайской музыки» (郑觐文 «中国音乐史», 1929), заложившие основы ее научного изучения. Развитие же современной музыкальной эстетики в Китае началось с трудов Цинчжу (青主, настоящее имя – Ляо Шанго 廖尚果) – «Беседы о музыке» («乐话», 1930) и «Общая теория музыки» («音乐通论», 1933).

<sup>36</sup> «Музыкальный журнал» («音乐杂志», Пекин, 1920): основан в Пекине 21 марта 1920 года, относился к категории литературно-художественных изданий, выходил ежемесячно, редактировался Обществом музыкальных исследований Пекинского университета и распространялся его Издательским отделом. Содержание журнала включало теоретические аспекты, в основном представленные китайскими и зарубежными теориями, трудами и переводами о музыке. В нем также обсуждались методы преподавания музыки, связь между музыкой и поэзией, а также теоретические концепции и знания о музыке и музыковедении; практические же разделы знакомили читателей с использованием различных музыкальных инструментов и нотными записями для исполнения. Помимо этого, в журнале публиковались ноты китайской народной музыки, биографии и описания творческих достижений китайских и зарубежных музыкантов. Также освещались развитие музыкальных исследований в Пекинском университете и текущая деятельность упомянутого Общества. Национальная поисковая система газет и журналов (Китай): <https://ifhhi4a6dcb051bd0497fspxhbc66k6w6ub6kqbffhz.res.gxlib.org.cn/literature/literature/4e037a7c4e9e5e9a947d2e8a232eb69d?skipVersion=v1> (дата обращения: 12.03.2023)

Пекинское музыкальное общество Аймэй (北京爱美乐社, 1927) и журнал «Новая музыкальная волна» («新乐潮», 1927)<sup>37</sup>. В Шанхайской государственной консерватории было организовано Общество искусства музыки (乐艺社, 1927) и журналы «Искусство музыки» («乐艺», 1930)<sup>38</sup> и «Линь Чжун» («林钟», 1939)<sup>39</sup>. Были также основаны Западное музыкальное общество (西乐社, 1924) Пекинского педагогического университета, Общество пропаганды национальной музыки (国乐改进社, 1927)<sup>40</sup> и его «Музыкальный журнал» (1928).

<sup>37</sup> «Новая музыкальная волна» («新乐潮» – «The New Musical Tide», 1927): журнал, издававшийся Пекинским обществом «Аймэй», выпускался с июля 1927 по июль 1929 год, всего вышло 10 номеров. Журнал придерживался цели общества, заключавшейся в продвижении западной музыки, и ставил своей основной задачей ее представление и исследование. Его содержание включало статьи о творчестве выдающихся западных музыкантов и основах теории композиции, знакоило читателей с известными западными нотными рукописями и содержало анализ музыкальных произведений. Кроме того, «Новая музыкальная волна» освещала различные музыкальные концерты и вокальные конкурсы, проводившиеся в Пекине и Тяньцзине, а также сообщала о новейших музыкальных новостях, предоставляя своевременные отчеты. Журнал был весьма влиятельным в Пекине того времени. В отличие от других музыкальных журналов, издававшихся в тот же период, «Новая музыкальная волна» отличался тем, что был полностью посвящен западной музыке, демонстрируя китайскому обществу формы исполнения западной музыки, ее теории и тенденции развития в XX веке, что способствовало пониманию и глубокому изучению западной музыки в Китае. Среди основных статей были «Новая музыка» Кэ Чжэнхэ, «Торжественная месса Бетховена», «Теория и практика гармонии» Лю Тяньхуа, «Исследование мировых музыкальных школ» Ли Шуихуа, «Различные черты Шуберта» Ли Вэйнина, «Школы древней китайской музыки и современные музыкальные направления» Мяо Тяньжуй, «Связь музыки и эволюции человечества» Чжан Хундао и «Рассуждения о симфоническом оркестре» Ван Дэжао. См.: Лю Ди. Исследование причин тенденций в публикациях журнала «Новая музыкальная волна» («Синьюэчао») Пекинского музыкального общества «Аймэй». Журнал Ланьчжоуского института литературы и науки (социальные науки), 2024. 40. № 2. С. 99, 101. DOI:10.13805/j.cnki.2095-7009.2024.02.017 (на кит. яз.)

<sup>38</sup> «Искусство музыки» («乐艺», 1930): научный музыкальный журнал, основанный в апреле 1930 года Обществом музыки и искусства Шанхайской консерватории. Главным редактором был Цинчжу (青主) (настоящее имя: Лю Шанго 廖尚果). В журнале публиковалось большое количество материалов, посвященных западноевропейской музыке и китайскому музыкальному образованию, а также новые музыкальные произведения, созданные Цинчжу, Сяо Юмэем и другими. Всего к июлю 1931 года вышло шесть номеров. См.: Сунь Цзинань. Хронология истории музыкального образования в Китае: 1840–2000». Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2012. С. 91. (на кит. яз.)

<sup>39</sup> «Линь Чжун» («林钟», 1939): журнал, основанный в июне 1939 года в Шанхае и издававшийся Шанхайской консерваторией. Главным редактором был Чэнь Хун (陈洪). Цели создания журнала были двойными: во-первых, «внести вклад в музыкальное сообщество Китая с помощью статей и песен», а во-вторых, «служить отчетом о работе некоторых коллег и студентов консерватории». В журнале была опубликована научная статья Цянь Жэнькана (钱仁康) – первого в Китае научного руководителя аспирантов по специальности «музыковедение» – под названием «Объяснение музыки импрессионизма», которая представляет значительную исследовательскую ценность. Национальная поисковая система газет и журналов (Китай):

<https://>

[ifffi4a6dcb051bd0497fsk9wwb6p6owxw655wffhz.res.gxlib.org.cn/literature/literature/8961e33971b2f2e78a101eeca4c2914d?skipVersion=v1](https://ifffi4a6dcb051bd0497fsk9wwb6p6owxw655wffhz.res.gxlib.org.cn/literature/literature/8961e33971b2f2e78a101eeca4c2914d?skipVersion=v1) (дата обращения: 12.03.2023)

<sup>40</sup> «Общество пропаганды национальной музыки» («国乐改进社», 1927) было основано в мае 1927 года в Пекине по инициативе Лю Тяньхуа (刘天华) и других деятелей культуры, которые осуществляли его повседневную работу. Основными направлениями деятельности общества являлись: организация сбора, систематизации и исследования произведений национальной музыки; совершенствование национальных музыкальных инструментов; создание новых музыкальных сочинений, а также редактирование и издание музыкальных журналов. С 1928 по 1934 год общество выпустило 10 номеров «Музыкального журнала». Общество способствовало развитию новой культуры через реализацию различных проектов и издательскую деятельность, сыграв в этом важную роль. Одновременно оно

Ван Гуанци<sup>41</sup> получил звание доктора искусствоведения в 1934 году в Боннском университете<sup>42</sup>, защитив диссертацию на тему «Дискуссия о китайской классической опере» («Die chinesische Klassische Oper, Orient er Occident», «论中国古典歌剧»)<sup>43</sup>. Он обучался в Германии в течение шестнадцати лет (1920 – 1936), и за это время написал ряд выдающихся трудов по музыковедению: «Эволюция европейской музыки» («欧洲音乐进化论», 1923)<sup>44</sup>, «Исследование музыкальных систем Востока и Запада» («东西乐制之研究», 1924)<sup>45</sup>, «Музыка восточных народов» («东方民族之音乐», 1925)<sup>46</sup>, «Акустика» («音学», 1926)<sup>47</sup>, «Исследование перевода нотной записи для циня» («翻译琴谱之研究», 1929)<sup>48</sup>, «Метр и ритм в китайской поэзии (ши, цы, цюй)» («中国诗词曲之轻重律», 1929)<sup>49</sup>,

---

заложило основы для современных исследований национальной музыки и становления соответствующего музыкального образования. Энциклопедии Байду (Китай): [https://baike.baidu.com/item/国乐改进社?fromModule=lemma\\_search-box](https://baike.baidu.com/item/国乐改进社?fromModule=lemma_search-box) (дата обращения: 12.03.2023)

<sup>41</sup> Ван Гуанци (王光祈, 1892–1936): музыковед, социолог, основоположник дисциплины современной китайской музыкальной науки. Он родился 15 августа 1892 года в Вэньцзяне, провинция Сычуань, и в 1914 году приехал в Пекин. Пройдя через эпоху Движения Четвертого мая, он в апреле 1920 года отправился на учебу в Германию. После шестнадцати лет напряженной учебы и написания многочисленных трудов он скончался 12 января 1936 года в Бонне, Германия.

<sup>42</sup> Му Цюаньжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Нижний Новгород, 2018. С. 26.

<sup>43</sup> Данная диссертация была опубликована в 1934 году в Международной китайской библиотеке в Женеве, после чего была переправлена в Китай и переведена на китайский язык профессором Ляо Фушу (廖辅叔), однако во время войны данный перевод был утерян. В 1981 году Исследовательский институт музыки при Китайской академии искусств получил от японского музыковеда Кисибэ Сигэо (岸边成雄) оригинальный немецкий текст, который впоследствии был заново переведен Цзинь Цзиньянем (金经言) на китайский язык и включен в сборник «Избранные статьи по музыке Ван Гуанци». Полный текст состоит из 12 глав: развитие китайской традиционной драмы (сицуй); тематика; либретто (текст); система Люй (乐律); лад и модуляция; нотная запись; музыка; оркестр; сцена; костюмы (行头) и грим (脸谱); актеры и их движения; эстетика китайской музыки. В диссертации также рассматриваются несколько опер: историческая драма «Сказание о пипе» («Пипа цзи», 《琵琶记》); трагедия «Редкая нефритовая чаша» («И пэн сюэ», 《一捧雪》); комедия «Недоразумение с воздушным змеем» («Фэнчжэн у», 《风筝误》) и трагедия «Дворец вечной жизни» («Чаншэн дянь», 《长生殿》). См.: Ван Гуанци. Избранные труды по музыке Ван Гуанци. Пекин: Издательство Народная Музыка, 2009. С. 122. (на кит. яз.)

<sup>44</sup> Завершено в 1923 году и опубликовано в апреле 1924 года в издательстве «Чжунхуа шуцзюй» (中华书局). (на кит. яз.)

<sup>45</sup> Завершено в Берлине 16 декабря 1924 года, первое издание выпущено в январе 1926 года издательством «Чжунхуа шуцзюй» (中华书局). В основу работы положено сравнительное исследование музыкальных систем ведущих музыкальных культур мира, позволившее выделить «три музыкальные системы»: китайскую, греческую и персидско-арабскую. (на кит. яз.)

<sup>46</sup> Завершено в Берлине в январе 1925 года, а его первое издание вышло в июле 1929 года в издательстве «Чжунхуа шуцзюй» (中华书局). (на кит. яз.)

<sup>47</sup> Завершено в Берлине 17 марта 1926 года, переработано в 1927 году; первое издание выпущено в 1929 году шанхайским издательством «Чи чжи» (启智书局). (на кит. яз.)

<sup>48</sup> Завершено в Берлине в июле 1929 года, первое издание выпущено в октябре 1931 года издательством «Чжунхуа шуцзюй» (中华书局). (на кит. яз.)

<sup>49</sup> Завершено в Берлинской библиотеке 13 марта 1929 года, опубликовано в 1933 году издательством «Чжунхуа

«Очерки истории западной музыки» («西洋音乐史纲要», 1930)<sup>50</sup>, «История китайской музыки» («中国音乐史», 1931)<sup>51</sup>, «Музыкальный обмен между Китаем и Западом на протяжении тысячелетия» («千百年间中国与西方的音乐交流», 1935)<sup>52</sup> и другие. Труды Ван Гуанци изучаются в связи с проблемами разных областей музыковедения: истории музыки, музыкальной критики, музыкальной социологии, музыкальной педагогики, музыкальной эстетики, музыкальной психологии, музыкальной акустики и другие<sup>53</sup>. Ван Гуанци, безусловно, был великим пионером в представлении европейской музыки и в изучении китайской музыки с помощью методов сравнительного музыковедения.

Благодаря тому, что Сяо Юмэй заложил основы китайской современной музыковедческой дисциплины, предложив базовую структуру, основанную на передовых мировых исследованиях, развитие китайского музыковедения с самого начала сделало огромный шаг вперед. В то же время, благодаря выдающимся научным идеям и методам исследования Ван Гуанци, китайская музыкальная наука достигла значительных успехов в последующей практике музыкально-теоретических исследований. Труды основоположников современной китайской музыковедческой науки Сяо Юмэй и Ван Гуанци имеют неоспоримое новаторское значение и занимают особое место на этапе ранних исследований.

В это же время началось изучение китайской традиционной и народной музыки. Преподаватели и студенты музыкального факультета Академии искусств имени Лу Синя (鲁迅艺术学院), основанной в 1938 году в период Войны сопротивления японским захватчикам, придерживаясь принципа «идти в народ», собирали и записывали народную музыку и песни в регионе Шэньси – Ганьсу – Нинся (陕甘宁地区), а также создали Исследовательское общество китайской

---

шущюй» (中华书局). (на кит. яз.)

<sup>50</sup> Завершено в Берлинской библиотеке 10 ноября 1930 года, опубликовано в декабре 1937 года издательством «Чжунхуа шущюй» (中华书局). (на кит. яз.)

<sup>51</sup> Завершено в Берлинской библиотеке 26 февраля 1931 года, первое издание выпущено в сентябре 1934 года издательством «Чжунхуа шущюй» (中华书局). (на кит. яз.)

<sup>52</sup> Данная статья была завершена 26 августа 1935 года в Бонне. (на нем. яз.)

<sup>53</sup> Лу Шэнсинь. Междисциплинарные основания компаративного музыковедения Ван Гуанци // Человек. Культура. Образование. 2022. № 2. С. 89. (на кит. яз.)

народной музыки (中国民间音乐研究会, 1939). В течение семи–восьми лет ими было собрано более 2000 народных песен и написаны такие работы, как «Программа исследований китайской народной музыки» Люй Цзи (吕骥 «中国民间音乐研究提纲», 1941), «Музыка Циньцян» Ань Бо (安波 «秦腔音乐», 1945) и другие монографии по исследованию народных песен. Другим важным учреждением стал основанный в 1940 году при Национальной консерватории в Цинмугуане (Чунцин) (重庆青木关国立音乐院, одна из предшественниц Центральной консерватории)<sup>54</sup>. В этот период консерватория активно поощряла студентов к созданию музыкальных обществ и проведению фольклорных мероприятий. Наиболее представительным студенческим объединением было Общество горных песен (山歌社, 1945), которое также занималось сбором, исследованием и аранжировкой народных песен, создав множество классических произведений народной музыки<sup>55</sup>.

Таким образом, период с начала XX века по 1949 год можно рассматривать в качестве первого этапа музыковедческих исследований в Китае<sup>56</sup>. Начало современного китайского музыковедения неразрывно связано с влиянием западных научных методов: через знакомство с западной музыкой и ее изучения происходило сравнение, исследование и осмысление музыки китайской. Для этого этапа были

---

<sup>54</sup> Национальная консерватория (Цинмугуан 青木关, Чунцин 重庆): основана в 1940 году по инициативе Чэнь Лифу (陈立夫). В период Войны сопротивления японским захватчикам, для защиты от бомбардировок японской армии, местом для размещения учебного заведения была выбрана удаленная и тихая местность Цинмугуань. Более 60 известных музыкальных деятелей, включая Цзян Динсяня (江定仙), Ян Инъю (杨荫浏) и Лю Сюэяня (刘雪庵), преподавали здесь. Более 100 выдающихся композиторов, дирижеров, вокалистов, инструменталистов, теоретиков, педагогов, переводчиков и редакторов, таких как Янь Лянькунь (严良堃), Чжан Цюань (张权), Го Найань (郭乃安), У Цзюцян (吴祖强), Цюй Сисянь (瞿希贤) и Ли Хайин (黎海英), являются ее выпускниками. Институт приобрел репутацию «колыбели китайской симфонической музыки» после проведения здесь одного из первых в Китае симфонических концертов. В годы войны он стал ведущим музыкальным учебным заведением страны. Многие из его воспитанников и сегодня активно концертируют в Китае и за рубежом, оказывая значительное влияние на музыкальную и культурную жизнь. После образования КНР в 1949 году консерватория была переведена на север и в ходе реорганизации объединена с рядом других музыкальных учебных заведений, положив начало Центральной консерватории. См.: Гао Фэйли. Исследование системы подготовки кадров в «Национальную консерваторию музыки» в контексте устной истории. Магистерская диссертация Шаньсийского педагогического университета, 2021. С. 1–3. (на кит. яз.)

<sup>55</sup> Такие, как «Аламухан» («阿拉木汗»), «Любовная песня из Кангдина» («康定情歌») и «Подарите мне розу» («送我一枝玫瑰花»), и так далее.

<sup>56</sup> Цяо Цзяньчжун. Три этапа китайского музыковедения за сто лет // Музыкальные исследования. 2019(05). С. 35. (на кит. яз.)

характерны начальные, поисковые изыскания в области истории музыки и традиционной музыки. Ученые проводили свои исследования индивидуально и в рамках небольших научных объединений, а результаты их исследований были относительно фрагментарными и разнонаправленными в выборе тем. Тем не менее, данный период уже продемонстрировал свои собственные академические черты: опираясь на значительные культурные ресурсы, он отличался высоким исходным уровнем, практической ориентированностью и четкой целевой установкой, что позволяет определить его как подготовительный и начальный период китайского музыкознания XX века.

### *Этап развертывания и строительства: 1949 – 1966 годы*

С образованием КНР в 1949 году институциональные изменения обеспечили относительно стабильные условия для академических исследований, а обширность и богатство китайской музыки впервые предстали перед музыковедами в полном и целостном виде, и современное китайское музыковедение стало первым всеобъемлющим достижением нового периода, а китайское музыковедение начало систематизироваться.

Систематизация современного китайского музыкознания в первую очередь отразилась в исследовательских институтах. До этого исследования часто были предметом академического самосознания (неофициально возглавляемого) ученых или академических обществ, но в 1949 году государство и правительство начали создавать официальные академические исследовательские учреждения в области музыки. В Китае был создан национальный исследовательский институт – Исследовательский кабинет музыки при Центральной консерватории (1949)<sup>57</sup>,

---

<sup>57</sup> Несмотря на многочисленные изменения названия, вызванные переходом в подчинение различным организациям, «Исследовательский институт музыки» неизменно продолжал свою деятельность как научное учреждение и стал широко известен в академическом сообществе благодаря своему «научному символу». История изменения названий следующая: Исследовательский кабинет музыки при Центральной консерватории (中央音乐学院音乐研究室, 1949), Исследовательский отдел музыки при Центральной консерватории (中央音乐学院音乐研究部, 1950), Исследовательский институт национальной музыки при Центральной консерватории (中央音乐学院民族音乐研究所, 1963), Исследовательский институт китайской музыки (中国音乐研究所, 1959), Исследовательский институт китайской музыки при Центральной консерватории (中央音乐学院中国音乐研究所, 1961), Исследовательский институт китайской музыки при Китайской консерватории (中国音乐学院中国音乐研究所, 1964), Музыкальная

девять профессиональных консерваторий – от центральных до местных, провинциальные и региональные профессиональные организации, основной функцией которых был сбор и обобщение народного творчества, а также общенациональные представления опер, музыки и танцев с целью их обобщения и изучения. Исследования в области музыковедения, музыкальной композиции, музыкального образования и музыкального исполнительства были очень активными и динамичными.

В этот период последовательно появились труды различных отраслей музыковедения. В области музыкальной истории были опубликованы такие монографии, как «Попытка исследования музыки первобытного периода в Китае» Ли Чуньи (李纯一 «我国原始时期音乐试探», 1957)<sup>58</sup> и «История древней китайской музыки» Ян Инъю (杨荫浏 «中国古代音乐史稿», 1964<sup>59</sup>; 1966<sup>60</sup>). Среди монографий о музыке национальных меньшинств выделяется работа «Хоровые песни народности Дун» Сяо Цзяцзю (萧家驹 «侗族大歌», 1958)<sup>61</sup>. В области изучения музыкальных инструментов был опубликован труд «Собрание сохранившихся нотной записи для циня» Чжа Фуси (查阜西 «存见古琴曲谱辑览», 1958)<sup>62</sup>. С 1958 по 1960 год под руководством Института национальной музыки при Центральной консерватории шестьдесят ученых и преподавателей работали над составлением серии трудов «История современной и новейшей китайской музыки» и «Введение в народную музыку», проводя коллективные обсуждения и групповые

---

исследовательская группа Отдела исследований музыки и танца Учреждения исследования искусства Министерства культуры (文化部艺术研究机构音乐舞蹈研究室音乐组, 1973), Музыкальная исследовательская группа Отдела исследований музыки и танца Института искусства и литературы Министерства культуры (文化部文学艺术研究所音乐舞蹈研究室音乐组, 1975), Исследовательский институт музыки при Академии искусства и литературы Министерства культуры (文化部文学艺术研究院音乐研究所, 1978), Исследовательский институт музыки при Китайской академии искусств (中国艺术研究院音乐研究所, 1980 – настоящее время). См.: Го Вэй. К вопросу об изменениях и влиянии исследовательских парадигм в китайском музыкознании // Музыкальные исследования, 2018. № 1. С. 31. (на кит. яз.)

<sup>58</sup> Ли Чуньи. Попытка исследования музыки первобытного периода в Китае. Музыкальное издательство, 1957. 25 с. (на кит. яз.)

<sup>59</sup> Ян Инъю. История древней китайской музыки. Музыкальное издательство, 1964. Том 1. 319 с. (на кит. яз.)

<sup>60</sup> Ян Инъю. История древней китайской музыки. Музыкальное издательство, 1966. Том 2. 526 с. (на кит. яз.)

<sup>61</sup> Сяо Цзяцзю. Хоровые песни народности Дун. Гуйян: Издательство народа Гуйчжоу, 1958. (на кит. яз.)

<sup>62</sup> Ча Фуси. Собрание сохранившихся нотной записи для циня. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1958. 1155 с. (на кит. яз.)

исследования<sup>63</sup>.

Другой особенностью китайского музыковедения 1950-х годов было внедрение и широкое распространение советских моделей и концепций музыкальной культуры, почти в виде своего рода «трансплантации». В начальный период становления КНР советские музыковеды приезжали в Китай с внушительным объемом знаний по теории музыки. В этот период китайские ученые перевели большое количество статей, монографий и учебников по теории музыки советских музыковедов и создали на их основе систему профессионального музыкального образования. Эти советские переводы в значительной степени восполнили недостаток учебных материалов для специального музыкального образования в Китае и заложили прочный фундамент для зарождающейся китайской музыкальной индустрии.

Прежние переводы трудов о западной музыке европейских авторов, а также методы, концепции и достижения западноевропейского музыковедения постепенно заменялись советскими. Одновременно советская теория литературы и искусства отвечала потребностям музыкальной практики в Китае военного времени и становилась основным направлением зарубежных музыковедческих исследований того периода. Другая часть китайского музыкознания по-прежнему была сосредоточена на изучении традиционной китайской музыки.

---

<sup>63</sup> Группа по составлению истории современной и новейшей музыки завершила работу над пятитомной «История современной и новейшей китайской музыки» («中国近现代音乐史») и сопутствующими справочными материалами, общий объем которых составил около 3, 4 миллиона иероглифов. Параллельно Группа по подготовке «Введения в народную музыку» организовала работу по подгруппам, в ходе которой было подготовлено десять томов внутренних (служебных) материалов. В их число вошли: «Избранные трактаты по древнекитайской музыкальной теории» («中国古代乐论选辑»), «Народные песни» («民间歌曲»), «Песни- танцы и танцевальную музыку» («歌舞与舞蹈音乐»), «Музыка традиционной оперы» («戏曲音乐»), «Введение в виды шочан-музыки (китайского повествовательного пения)» («说唱音乐曲种介绍»), «Шочан-музыка (китайское повествовательное пение)» («说唱音乐»), «Городские песни – сяодяо» («城市小调歌曲»), «Древние песни» («古代歌曲»), «К вопросам народной музыки: Из высказываний современных и новейших китайских музыкантов» («中国近现代民族音乐家论民族音乐») и «Этническая инструментальная музыка» («民族器乐»). На основе этих материалов в 1964 году была составлена и опубликована итоговая обобщающая работа «Введение в народную музыку» («民族音乐概论»). См.: Исследовательский институт музыки при Китайской академии искусств. Памятный сборник к 60-летию Исследовательского института музыки при Китайской академии искусств: 1954 – 2014. Пекин: Издательство культуры и искусства, 2017. С. 65–75. (на кит. яз.)

### *Этап углубленного развития: 1980 – 2020-е годы<sup>64</sup>*

После реформы и открытия Китая в 1980 году начался новый этап развития китайского музыковедения. По словам музыковеда Цяо Цзяньчжуна, «с 1980 года в Китае установилась более свободная научная и академическая обстановка, и музыковедение вступило в новую эпоху. Для его описания мы можем использовать слова “развивающийся” и “процветающий”»<sup>65</sup>.

Поэтому мне кажется, что данный этап в музыковедении также можно назвать «этапом процветания научной традиции». Причина этого заключается в том, что на этом этапе в Китае было осуществлено множество политических мер и изменений.

*Во-первых*, активно принимались и впитывались иностранные культуры. С открытием дверей страны и раскрепощением идей в Китай стали проникать ранее запрещенные труды по теории музыки, передовые произведения, их концепции и техники написания, а также музыкальные тенденции Запада, Гонконга и Тайваня. Наконец-то в Китае появилась очень важная справочная система для расширения академических горизонтов и обширных обменов.

*Во-вторых*, началось систематическое воспитание специалистов в музыковедении. С 1978 года на обучение по программе музыковедения поступают магистранты и аспиранты, что позволяет готовить высокообразованных и высокоуровневых специалистов для китайской музыковедческой науки, и не только создает научные резервы для развития музыковедческой дисциплины в Китае, но и укрепляет научную силу для расширения международных горизонтов.

*В-третьих*, государство стало оказывать соответствующую экономическую поддержку научным организациям. Для обеспечения устойчивости академической науки правительство создало Фонд исследований в области социальных наук, который гарантировал рациональное внедрение академической науки и качество результатов с помощью системы проектов.

---

<sup>64</sup> В течение двенадцати лет, с 1966 по 1978 год, Китай переживал особый исторический период, когда все исследования в области гуманитарных наук были вынуждены прекратиться, поэтому этот период можно назвать редким в истории «периодом ненаучных исследований».

<sup>65</sup> Лю Цзайшэн, Сы Биньлинь. Антология столетия китайской музыковедения: Введение и комментарии. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2019. С. 1. (на кит. яз.)

*В-четвертых*, создавались специализированные общественные научные учреждения, таких как Общество музыкальной эстетики (1979), Общество традиционной китайской музыки (1980), Общество музыки этнических меньшинств Китая (1984), Общество истории музыки в Китае (1985), Общество музыкального образования в Китае (1990), Общество западной музыки (2004) и другие. Только в рамках этих четырех новых исторических контекстов китайское музыковедение добилось исторического прогресса и прорывов.

В этот период музыковедение в Китае также приобрело характерные и новые черты:

*Во-первых*, это отразилось в разграничении музыкальных дисциплин; до 1950 года понятие «музыкальная дисциплина» в области музыки в Китае практически не упоминалось. После 1980 года, с развитием профессионального музыкального образования и созданием общественных музыкальных организаций, на первый план вышла проблема разделения музыкальных дисциплин в соответствии с научной проблематикой.

Среди традиционных дисциплин музыковедения сохранились такие, как: музыкальная историография, зарубежная историография, традиционное музыковедение, музыкальная морфология, этномузыкология, музыкальная эстетика, музыкальная педагогика и так далее. Кроме того, появились дисциплины, взаимодействующие друг с другом, такие как: музыкальная психология, археология музыки, антропология музыки, социология музыки, география музыки, музыкальная коммуникация, музыкальная терапия, музыкальная генетика, музыкальная документация и так далее. В процессе непрерывного развития и расширения музыковедческой науки она естественным образом вступает в контакт и симбиоз с другими социальными и гуманитарными дисциплинами, формируя тем самым характеристики, подчеркивающие «пересечение», «симбиоз» и «слияние» различных дисциплин. Это привело к формированию многомерного мышления исследователя-музыковеда.

*Во-вторых*, одним из ключевых вопросов в процессе развития дисциплин

стал вопрос научной методологии. Около 1950 года музыкальные исследования преимущественно основывались на собственных накоплениях и опыте ученых, и поэтому имели сильный личный эмпирический «привкус»<sup>66</sup>. С 1980 года, с появлением и развитием различных музыкальных дисциплин в области музыкознания в Китае, китайское музыковедение стало гуманистической наукой с четкой целью, более строгой теоретической системой и способностью в полной мере продемонстрировать свои многочисленные научные ценности.

В процессе своего развития китайское музыковедение выступает за многомерность мышления, применяя различные методы исследования в зависимости от их конкретных целей и задач в рамках соответствующих научных дисциплин, подчеркивая при этом взаимодействие, взаимопроникновение и интеграцию между дисциплинами. С быстрым развитием науки и техники и постоянным углублением исследовательской деятельности, музыковедение также в большей степени отражает пути дисциплинарных, пограничных и междисциплинарных исследований, в то время как чисто независимые музыковедческие исследования ушли в прошлое. Трехмерное изучение музыковедения (история – теория / методология – практика) выдвинуло более высокие требования к исследователям, и изучение научной методологии в музыковедческих исследованиях имеет сегодня жизненно важное значение.

В настоящее время многие китайские музыковеды уделяют внимание изучению методологии музыкознания, появился целый ряд монографий по методологии исследования в различных дисциплинах, что свидетельствует о том, что в условиях чрезвычайно быстрого и энергичного развития музыковедческих исследований китайское музыковедческое сообщество и музыковеды уделяют большое внимание методологии исследования музыкознания.

*В-третьих*, происходит постепенное расширение горизонтов в изучении истории западной музыки. В ходе «методологического бума» 1980-х годов ученые

---

<sup>66</sup> Цяо Цзяньчжун. Три этапа китайского музыковедения за сто лет // Музыкальные исследования. 2019. № 5. С. 37. (на кит. яз.)

всерьез задумались и обсудили позиционирование китайскими учеными истории западной музыки, цель ее исследования, объект и методы исследования<sup>67</sup>. Для объективного изучения западной музыки, а также для правильного развития дисциплины и восполнения многочисленных недостатков теории музыки ученые познакомили китайских читателей с западными учеными (в том числе из Советского Союза и стран Восточной Европы), переведя историю западной музыки с соответствующими ей философией, эстетикой и теорией музыки, которые также включают в себя введение и осмысление методов исследования<sup>68</sup>. Профессор Центральной консерватории Юй Жуньян (于润洋). выдвигает идею о том, что «основательная теоретическая подготовка и глубокие исторические знания являются краеугольными камнями изучения музыки во всех дисциплинах», и взял на себя инициативу по углубленному изучению марксистских теорий и трудов многих западных философов, эстетиков и историков XIX и XX веков<sup>69</sup>.

Синтез отечественных и зарубежных достижений в области гуманитарных наук и различных музыковедческих дисциплин, расширение горизонтов западных музыковедческих исследований и культивирование многомерных

---

<sup>67</sup> Научная группа «Современное китайское музыковедение» при Нанкинском университете искусств. Современное китайское музыковедение. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2006. С.196. (на кит. яз.)

<sup>68</sup> Цзян Иминь, Эстетизация музыкальной историографии (журнал Центральной консерватории, 1998); Цай Ляньюй, «История западных музыкальных стилей» (журнал Народная музыка, 1988); Гу Вэньсянь, «Несколько возражений против эстетики музыкальной историографии» (журнал Китайская музыка, 1990); Гу Вэньсянь, «Обзор Основ истории музыки Далхаузи» (журнал Музыкальная наука и информация, 1991), Ян Яньди, «Позитивизм и его упадок: развитие музыковедения в Великобритании и США после Второй мировой войны» (журнал Китайская Музыковедения, 1990); Цай Ляньюй, «Западное размышление об истории музыкальной историографии и несколько вопросов в нашем исследовании» (журнал Центральной консерватории, 1990); Шэнь Сюань, «Обзор и различные мысли по истории западной музыкальной историографии» (журнал Изучение и исследование музыки, 1991); Чжоу Яоцунь, «Ценный подход к истории музыки: введение в социальную историю музыки Анри Ренара» (журнал Центральной консерватории, 1991); Лю Цзиншу, «Проблемы и размышления об историографии музыки» (журнал Центральной консерватории, 1995); Ли Инхуа и Чжэн Хуа, «Историография западной музыки» (журнал Центральной музыкальной консерватории, 1995); Ян Яньди «Обзор западных теорий музыкального анализа XX века» (журнал Музыкальное искусство, 1995) и другие статьи. См.: Факультет музыковедения Центральной консерватории. История и современное состояние музыковедения. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2016. С. 246. (на кит. яз.)

<sup>69</sup> Юй Жуньян «Анатомия автономной теории музыкальной красоты – обзор книги Ганслика "О музыкальной красоте» (Народное музыкальное издательство, 1986), «Обзор феноменологической философии музыки Романа Инглтона» (Фуцзяньское образовательное издательство, 1997), «Интерпретация и современная музыкальная эстетика» (Журнал Центральной консерватории. 1989. № 4; 1990. № 1), «Исследование социологической школы философии музыки» (Китайское музыковедение. 1995. № 1–2), «Историческое и логическое – два краеугольных камня развития теории музыки» (Фуцзяньское образовательное издательство, 1997) и так далее. См.: Факультет музыковедения Центральной консерватории. История и современное состояние музыковедения. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2016. С. 246. (на кит. яз.)

исследовательских концепций, несомненно, сыграют положительную роль для китайских ученых. «Эстетизация историографии музыки», «история музыкальных стилей», «критика стилей», «история музыкальной культуры» и представили различные типы исследований. Социология музыки, антропология музыки, сравнительное музыковедение открыли иные академические горизонты в рамках дисциплины музыковедения: лингвистику, структурализм, деконструктивизм, герменевтику, феноменологию, семиотику, постмодернизм. Отдельные гуманитарные дисциплины и целые направления дали музыковедению новые способы мышления и новое содержание, на которое ученые должны были опираться при проведении исследований<sup>70</sup>. Западная теория музыки с ее опорой на духовные ценности благодаря переводу трудов западных исследователей на китайский язык привлекла к себе особое внимание и постепенно стала основой научного мышления.

*В-четвертых*, в современных китайских музыковедческих исследованиях прослеживается тенденция к научной систематизации. В дополнение к процессу систематизации музыкальных исследовательских институтов, о котором мы упоминали в связи со вторым этапом, исследования китайского музыковедения также начали систематизироваться в данный период. Начиная с 1980-х годов, с непрерывным расширением исследований в области китайского музыковедения и появлением большого количества материалов (включая исторические документы, артефакты из археологических раскопок и материалы полевых работ), тематические исследования стали неизбежными, а классификация дисциплин продолжала уточняться. В XXI веке, с наступлением эры больших данных, приобретение академических исследовательских ресурсов и информационных данных перестало быть проблемой, и «интеграция научных ресурсов» стала фокусом китайского музыковедения, а систематизация стала неизбежной тенденцией<sup>71</sup>.

В контексте современного китайского музыковедения систематизация в

---

<sup>70</sup> Там же. С. 247

<sup>71</sup> Го Вэй. К вопросу об изменениях и влиянии исследовательских парадигм в китайском музыковедении. С. 33. (на кит. яз.)

основном отражается в следующих сборниках и монографиях:

1) систематическое составление теоретических сборников по определенной музыкальной дисциплине (например, серия «Китайская традиционная музыка» и т.д.);

2) обзор и компиляция материалов дисциплинарных исследований (например, «Китайское современное музыковедение» и т.д.);

3) интерпретация и анализ научной классики (например, «Введение в классическую литературу в китайском музыкознании» и т.д.);

4) сортировка и изучение академических мероприятий (например, «Класс исследования этнической музыки», «Введение в этническую музыку» и т.д.);

5) сбор и систематизация устных материалов ученых (например, «Интервью с известными китайскими исследователями, представителями эстетики современной музыки», «Интервью с музыковедом Фэн Вэньси» и т.д.).

Из результатов исследования видно, что наиболее характерной чертой этих пяти направлений по сравнению с аналогичными в XX веке является четкое ощущение «истории обучения». Также видно, что эти ученые пытаются изучить китайский образ мышления, концепцию музыки и систему китайского дискурса для изучения китайской теории музыки. Другой пример – «устное» интервью с учеными, которое больше не сосредоточено на описании индивидуального академического опыта в общем смысле, но сосредоточено на глубине академических концепций, идей и методов ученых в значительном (или даже полном) объеме и интерпретирует их в контексте академической истории, которая основана на дисциплинах, истории и жилах академической истории ученых. Этот способ «устного интервью», основанный на дисциплине, истории и академической родословной, также является типичным проявлением систематизации современного китайского музыковедения.

## §1.2. Периодизация изучения русской музыки в современном китайском музыковедении<sup>72</sup>

Изучение русской музыки в Китае началось в конце 1930-х годов. Основу для музыкальных контактов между двумя странами создало возобновление дипломатических отношений между Китаем и СССР в 1932 году. В то время сведения о советской музыкальной культуре проникали в Китай прежде всего благодаря публикациям и радиопередачам. Фундаментом данного исследования является распространение русской музыкальной культуры в Китае на протяжении XVII – XX веков (подробнее см. *Приложение А. История распространения русской музыки в Китае в XVII–XX веках*)<sup>73</sup>. Тем не менее, исторический контекст отношений между Китаем и Россией, а также гуманитарные тенденции представляли собой ключевые факторы, определяющие особенности исследований в разные периоды.

С началом войны против японской агрессии в 1937 году акцент сместился на советскую музыку и социалистический реализм, ставший основой китайской теории искусств. Так, среди многих зарубежных музыкальных направлений влияние русской музыкальной культуры оказалось наиболее значимым. Оно проявилось в развитии пролетарской музыки в 1920 – 1930-х годах, выступлениях и преподавании русских музыкантов в Китае в 1930 – 1940-х годах, привлечении к созданию национальной китайской системы музыкального образования советских музыкальных педагогов в 1950-х годах, а также в отправке китайских студентов-музыкантов в СССР для получения высшего образования в 1950 – 1960-х годах. Эти и другие историко-культурные факторы стали основой для углубленного изучения русской музыки в китайском музыковедении.

---

<sup>72</sup> В параграфе использованы материалы статьи: *Юй Вэньхан*. На пути к 90-летию исследования русской музыки в китайском музыковедении // *Художественное образование и наука*. 2025. № 3 (44). С. 273–280. <https://doi.org/10.36871/hon.202503271>

<sup>73</sup> В XVII – XIX веках русская музыкальная культура распространялась в Китае преимущественно через православную музыку, привезенную миссионерами, а также через русские народные музыкальные традиции, перенесенные этническими русскими, проживавшими на границе России и Китая в ранние годы их истории. Кроме того, значительное влияние на музыкальную культуру оказала русская академическая музыка, привезенная в Китай беглыми русскими музыкантами в связи со строительством Китайско-Восточной железной дороги в конце XIX века.

За последнее столетие интерес современного китайского музыковедения к русской музыке нашел отражение в различных отраслях музыковедения: музыкальной историографии, философии музыки, музыкальной эстетике, теории музыки, музыкальной социологии, этномузыкологии, музыкальной антропологии, музыкальной педагогике, музыкальной психологии и других. Важную роль играют и междисциплинарные исследования.

Процесс изучения русской музыки в современном китайском музыковедении можно разделить на четыре периода в зависимости от конкретных исторических факторов и особенностей:

Первый период: 1937 – 1949 годы.

Второй период: 1949 – 1966 годы.

Третий период: 1967 – 1991 годы.

Четвертый период: 1991 год – по настоящее время.

Рассмотрим последовательно каждый из них.

### ***Первый период: 1937 – 1949 годы***

Данный период можно охарактеризовать как подготовительный этап к изучению русской музыки в Китае, и его музыковедческие исследования в основном сводились к переводам китайскими учеными советских музыкальных статей и песен, а также к размышлениям некоторых китайских музыковедов о течениях мысли, порожденных советской музыкой.

Впервые русская музыка и ее исторический опыт развития привлекли внимание китайских музыкантов в 1919 году, после Патриотического движения 4 мая. Такие известные музыковеды, как Чжао Юаньжэнь (赵元任), Хуан Цзы (黄自) и Сяо Юмэй (萧友梅), считали, что русская народная музыкальная школа могла бы служить образцом для развития «Новой музыки»<sup>74</sup> в Китае. Период 1937 – 1949

<sup>74</sup> Понятие «Новая музыка» неоднократно претерпевало изменения в ходе развития китайской музыки в XX веке. Цзэн Чжилинь (曾志忞) в период школьных песен полагал, что «новая музыка» в основном охватывает музыкальные формы, отражающие новые идеи, представленные в школьных песнях и находящиеся под влиянием западной музыки. В 1920-е годы Кэ Чжэнхэ (柯政和, 1927) считал, что «новая музыка» относится к западной современной музыке начала XX века. Согласно Сяо Юмэй (萧友梅, 1934) и Хуан Цзы (黄自, 1934) «новая музыка» подразумевает создание

годов был временем тотальной войны Китая против Японии и Освободительной войны, а в 1941 – 1945 годах в СССР разгорелась Великая Отечественная война. В этот период в Китае продолжали распространяться идеология марксизма-ленинизма, а советские революционно-демократические теории литературы и искусства начали переводиться и изучаться в Китае<sup>75</sup>. В первой половине XX века китайская музыка претерпела глубокие изменения, начавшиеся с приобщения к западной музыке и появления новых музыкальных направлений. Два новых музыкальных идейных течения – «веяние изучения западной музыки» и «социальное веяние просвещения и спасения» – оказали чрезвычайно важное влияние на развитие китайской музыки и культуры в первой половине XX века<sup>76</sup>.

Рассматриваемый период можно охарактеризовать как подготовительный этап к изучению русской музыки в Китае, и его музыковедческие исследования в основном сводились к переводам китайскими учеными советских музыкальных статей и песен, а также к размышлениям некоторых китайских музыковедов о течениях мысли, порожденных советской музыкой. В 1940-х годах ежемесячный журнал «Новая музыка» опубликовал ряд советских песен и статей, посвященных советской музыке. Вслед за этим в журнале «Ежемесячные песни» были представлены несколько песен, восхваляющих Сталина и советскую революцию, а также статья Люй Цзи (吕骥) «Влияние советской музыки на китайскую музыку после Октябрьской революции» (1941)<sup>77</sup>. В этой статье Люй Цзи высоко оценил духовную силу, которую советские массовые песни принесли китайскому народу во время войны, и, соответственно, выступил со своим призывом: «Мы слышали

---

китайской национальной музыкальной школы по образцу русской национальной музыкальной школы. Левые музыканты, такие как Люй Цзи (吕骥, 1934/1936) и Хе Эр (聂耳, 1935) напротив, определяли «новую музыку» как пролетарскую революционную музыку, отражающую идеологию рабочих и крестьян и национально-освободительное движение. В настоящее время гонконгский ученый Цяо Жанчжи (翘壤之, 1998) называет историю китайской музыки со времен школьных песен «историей новой музыки», что еще более обобщает ее исторический охват и музыкальный подтекст. Таким образом, «новая музыка» в разных исторических периодах имела различные ориентиры. См.: Фэн Чанчунь. Исследование музыкальных течений Китая первой половины XX века: дис. ... канд. иск. Китайская академия искусств. 2005. С. 9. (на кит. яз.)

<sup>75</sup> Тао Юань, Хе Пин. История гуманитарных контактов между Китаем и Россией с XVII века до наших дней. Пекин: Научное издательство, 2019. С. 75. (на кит. яз.)

<sup>76</sup> Фэн Чанчунь. Исследование музыкальных течений Китая первой половины XX века. С. 1. (на кит. яз.)

<sup>77</sup> Люй Цзи. Влияние советской музыки на китайскую музыку после Октябрьской революции (1941) // Избранные труды Люй Цзи. Пекин: Издательство народной музыки, 1988. Том I. С. 41–45. (на кит. яз.)

октябрьские песни, исполняемые по всему миру, и мы хотим видеть, как люди во всем мире создают новый мир свободы под сильные песни пролетариата всех стран»<sup>78</sup>. Приняв предложение Люй Цзи, журнал «Музыкальное образование» в 1937 году выпустил специальный номер, посвященный советской музыке, в котором Мяо Тяньжуй (繆天瑞) опубликовал такие статьи, как «Зарождающееся искусство советской музыки» и «Популяризация музыки в СССР»<sup>79</sup>. Эти песни и статьи оказали определенное влияние в Китае в контексте идеи сопротивления.

Однако следует отметить, что в силу идеологических ограничений советская музыка и культура не получила в Китае широкого распространения в период Китайской республики (1912–1949), и ее влияние фактически было сосредоточено в районах советской власти под руководством коммунистического движения. Музыканты же, не находившиеся под влиянием советской власти, избегали введения русской музыки как «советской», и говорили только о «русской национальной музыкальной школе» и «русской музыке» периода П. И. Чайковского<sup>80</sup>.

В данный период *идеи советского музыковедения* нашли свое отражение в журнале «Литература и искусство СССР»<sup>81</sup>, который явился результатом сотрудничества Коммунистической партии Китая и ТАСС, был переведен членами КПК. Журнал стал общей революционной литературно-художественной платформой между Китаем и Советским Союзом, и включал биографии советских композиторов, материалы о русской народной музыке, национальной музыкальной школе, революционных песнях, а также литературу о состоянии советской музыки того времени. Журнал демонстрировал развитие и достижения музыки социалистического реализма во всех ее аспектах. Будучи общим культурно-

---

<sup>78</sup> Там же. С. 45. (на кит. яз.)

<sup>79</sup> Фэн Чанчунь. Советский дискурс в современном китайском «леворадикальном» музыкальном идейном течении» // Обзор истории и современные размышления о музыкальном обмене между Китаем и Россией: сборник материалов Международной научной конференции по российско-китайскому музыкальному обмену (Харбин, Китай, 2009), под ред. Тао Ябин. Пекин: Издательство народной музыки, 2011. С. 438. (на кит. яз.)

<sup>80</sup> Там же. С. 439. (на кит. яз.)

<sup>81</sup> Журнал был основан в Шанхае в ноябре 1942 года русским эмигрантом В. Н. Роговым и редакцией китайской партии, и пропагандировал советскую революционную и русскую литературу. До июля 1949 года было выпущено 37 номеров и сделано 66 переводов.

пропагандистским проектом для КПК и СССР, музыкальная литература в журнале также подчеркивала «народные», «революционные» и «национальные» черты социалистического реализма<sup>82</sup>.

В 1948 году, под руководством А. А. Жданова, идеологическое и критическое движение в советской музыке достигло своего пика. В результате этого движения, в журнале «Литература и искусство СССР» активно обсуждались вопросы «народности» и «формализма» в музыке. Три статьи были написаны Т. Хренниковым, сторонником идей Жданова. В статье «Новые произведения советских композиторов» (1949)<sup>83</sup> он пропагандировал музыку, уходящую от формализма, и создание музыкальных произведений, служащих народу. В статье «Советская музыка на новом этапе» (1949)<sup>84</sup>, основанной на итогах II съезда Ассоциации советских композиторов, состоявшегося в декабре 1948 года, Хренников критиковал различные аспекты музыкальной сферы, не соответствующие духу времени, и неизменную тенденцию к формализму, утверждая, что композиторы должны продолжать критиковать, создавать произведения, отвечающие чаяниям партии и народа. В работе «Против космополитизма и формализма в музыкальной критике и музыковедении» (1949)<sup>85</sup> он критиковал ошибки «космополитического» и «формалистического» направлений, допускаемые музыкантами в своих сочинениях, теориях и учениях, подчеркивая необходимость выполнения в музыкальных сочинениях патриотического долга перед партией и народом СССР.

Журнал «Литература и искусство СССР» был основан в период Великой Отечественной войны в СССР, что придало публикуемым в нем трудам по музыкальной литературе особый «революционный» характер. Темы

---

<sup>82</sup> У Цзиньюй, Пан Шуэйпэй. Распространение советской музыкальной культуры в Китае: на основе исследования литературы журнала «Литература и искусство СССР» // Сравнительное исследование культурных инноваций. 2022. № 8. С. 155. (на кит. яз.)

<sup>83</sup> Хренников Т. Новые произведения советских композиторов / пер. на кит. яз. Гао Мин // Литература и искусство СССР. 1949. № 35. С. 219–223.

<sup>84</sup> Хренников Т. Советская музыка в новом этапе / пер. на кит. яз. Гао Мин // Литература и искусство СССР. 1949. № 36. С. 208–216.

<sup>85</sup> Хренников Т. Против космополитизма и формализма в музыкальной критике и музыковедении: речь на партийном собрании Союза композиторов СССР / пер. на кит. яз. Гао Мин // Литература и искусство СССР. 1949. № 36. С. 139–154.

противостояния фашизму, выражение решимости победить, героические подвиги войны, сплочение народа – все это способствовало укреплению борьбы Советского Союза против агрессии и одновременно вдохновляло китайский народ на антияпонский дух. Представляя музыкальные произведения, композитор демонстрировал свою решимость продолжать борьбу: «Советские художники никогда не будут безучастно наблюдать за исторической борьбой, которая ведется сейчас между разумом и невежеством, между культурой и варварством, между светом и тьмой»<sup>86</sup>.

В журнале «Литература и искусство СССР» был представлен ряд статей, в которых изучались особенности национальной музыки. В статьях «Очерки по истории русской музыки» (1946)<sup>87</sup> и «Николай Андреевич Римский-Корсаков» (1943)<sup>88</sup> описываются стили и жанры русской музыки, а также биографии и характеристики творчества композиторов национальной музыкальной школы – М. И. Глинки, А. В. Даргомыжского, Могучей кучки, А. Г. Рубинштейна, А. К. Глазунова, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова. В статье «Русские народные песни» (1945)<sup>89</sup> освещается значение народных песен для советского народа и подчеркивается важность сохранения разнообразия и самобытности народных песен различных регионов России.

Популяризация советской музыки среди широких слоев населения в это время была важной частью культурно-пропагандистской борьбы Коммунистической партии Китая и Советского Союза. Литература журнала воплотила принципы советского социалистического реализма. Распространение советских песен и музыкальной литературы в ходе войны сопротивления Китая против Японии обеспечивало идеологическое руководство и поддержку, что соответствовало требованиям культурной программы Китая в период Новой

---

<sup>86</sup> Шланов Н. Чудесная скрипка / пер. на кит. яз. Лун Се // Советская литература и искусство. 1942. № 1. С. 43–51.

<sup>87</sup> Синявер Л. Очерки по истории русской музыки / пер. на кит. яз. Гао Мин // Литература и искусство СССР. 1946. № 20. С. 147–152.

<sup>88</sup> Альшванг Б. Николай Андреевич Римский-Корсаков / пер. на кит. яз. Гао Мин // Литература и искусство СССР. 1943. № 4. С. 154–161.

<sup>89</sup> Богуславский Н., Мартынов В., Сидельников Н. Русские народные песни / пер. на кит. яз. Гао Мин // Литература и искусство СССР. 1945. № 15. С. 128–133.

демократической революции. Это способствовало формированию единого фронта культуры военного времени и стало важным источником для развития идеологии спасения Китая в 1930–1940-е годы.

### ***Второй период: 1949 – 1966 годы***

После образования КНР в 1949 году СССР стал первой страной, установившей с ней дипломатические отношения, что привело к подписанию «Китайско-советского договора о дружбе, союзе и взаимной помощи» (1950), «Соглашение об обучении граждан КНР в высших учебных заведениях СССР» (1952)<sup>90</sup> и «Соглашение о культурном сотрудничестве» (1956)<sup>91</sup>, обеспечившие культурных и музыкальных обменов между странами.

Исследование русской музыки в Китае в этот период характеризуется значительным количеством *переводов монографий по советской теории музыки*. Среди монографий можно выделить теории композиции, истории музыки, музыкальной эстетики, биографии композиторов, анализы музыкальных произведений, антологии музыки, музыкальные словари, музыкальные энциклопедии, нотные партитуры, сценарии опер и другие. Лекции советских музыкальных педагогов, приглашенных для преподавания в Центральную консерваторию и Шанхайскую консерваторию в 1950 – 1960-е годы, также были собраны и переведены в учебники. По словам композитора Цзо Чжэнь-Гуаня, число советских монографий, опубликованных в Китае только в 1950-е годы, достигло 123<sup>92</sup>. На основании этого в диссертации составлен подробный библиографический указатель (*Приложение Б. Список переводных публикаций учебников и монографий по теории музыки русских и советских авторов в Китае в 1950 – 1980-*

<sup>90</sup> Это соглашение стало первым культурным договором, заключенным между новым Китаем и Советским Союзом после образования Китайской Народной Республики. В нем четко оговаривались требования к китайским студентам, отправляющимся на учебу в СССР, и открывался новый путь для их обучения, включая многих музыкантов, направленных на учебу в СССР по государственным заданиям.

<sup>91</sup> Цель данного соглашения заключается в развитии китайско-советского сотрудничества и обменов в области науки и техники, культуры и искусства. Обе стороны ежегодно в октябре совместно разрабатывают план осуществления сотрудничества на следующий год. Соглашение вступило в силу 7 декабря 1956 года.

<sup>92</sup> Статистические данные см.: Цзо Чжэнь-Гуань. Русские музыканты в Китае. Пекин: Издательство народной музыки, 2017. С. 347–351. (на кит. яз.)

х годах), путем сопоставления переводов с оригиналами служащий для получения общей картины.

Эти публикации сыграли большую роль в развитии музыкального дела в начальный период Нового Китая. Например, «Краткий музыкальный словарь» стал первым музыкальным словарем, опубликованным в КНР, и сыграл определенную роль в установлении музыкальной терминологии того времени; музыкальная теория, привнесенная советскими специалистами, способствовала совершенствованию китайской музыкальной образовательной системы, оказала глубокое влияние на строительство теоретической системы китайской музыки и в значительной степени смягчила острую нехватку профессиональных музыкальных учебников в Китае того времени.

Эти монографии по теории музыки играют важную роль в преподавании музыки в Китае и в настоящее время – от «Практического учебника гармонии» и «Основ оркестровки» Н. Римского-Корсакова до «Учебника гармонии» И. Дубовского, С. Евсеева, И. Способина, В. Соколова, «Учебника полифонии» С. Скребкова, учебных пособий «Анализ музыкальных произведений» А. Арабова, «Симфоническая оркестровка» С. Василенко, «История музыки» А. Кандинского и других. В работе по переводу трудов в этот период особенно следует отметить редакционные отделы Центральной консерватории и Шанхайской консерватории, а также Шанхайское музыкальное издательство и Народное музыкальное издательство, которые сыграли важную роль в популяризации советской музыки и музыкальной теории.

Важным аспектом стало перенесение в китайское музыковедение принципов *советской музыкальной эстетики, основанной на марксистской идеологии.*

Переход от древних форм к современным в китайской музыкальной науке начался еще в начале XX столетия под влиянием распространявшегося в Китае европейского образования. После Движения 4 мая Сяо Юмэй (萧友梅) ввел в научный обиход европейскую музыкальную эстетику, поддержанию которой способствовали Цин Чжу (青主) и Хуан Цзы (黄自). Но с основанием Нового Китая

она была заменена марксистской эстетикой, которая оставалась актуальной до 1980-х годов<sup>93</sup>.

Китайские музыковеды активно изучали ее в течение первых семнадцати лет после основания КНР. С 1949 по 1952 годы в журнале «Народная музыка» публиковались статьи о русской музыке с принятыми в советском музыковедении эстетическими взглядами<sup>94</sup>. Эти публикации способствовали ознакомлению с основными эстетическими идеями и принципами, заложенными в советскую музыкальную критику.

Принятая в сентябре 1953 года на Втором съезде деятелей литературы и искусства в Пекине резолюция призывала к изучению передового опыта СССР и укреплению культурных обменов, что привело к беспрецедентно активной стадии взаимодействия между Китаем и Советским Союзом. Этот год стал особенно значимым для развития сотрудничества в области музыкальной науки и образования. В ближайший период в Музыкальном издательстве в Пекине были переведены и опубликованы два важнейших труда по музыкальной эстетике: «Введение в проблемы музыкальной эстетики» Ю. Кремлева (1954)<sup>95</sup> и «Отражение реальности в музыке» В. Ванслова (1955)<sup>96</sup>. Эти переводы заложили первые теоретические основы для развития музыкальной эстетики в Новом Китае, предоставив концептуальные категории и логические методы.

Кроме того, в это время Всекитайской ассоциацией музыкальных работников в «Издательстве новой музыки» в Шанхае были опубликованы «Сборник статей о

<sup>93</sup> Фэн Чанчунь, Ли Минхуэй. Пересадка, изменение, потеря: распространение и рецепция советской музыкальной эстетики в Китае за семнадцать лет после основания КНР // Журнал Синьхайской консерватории. 2012 № 3. С. 100. (на кит. яз.)

<sup>94</sup> Хренников Т. Сегодняшняя музыкальная критика и ее задачи / пер. на кит. яз. Чжу Шиминь // Народная музыка. 1950. № 3. С. 12–18+35; Мойсенко Р. Влияние социалистической философии на музыку / пер. на кит. яз. Фэн Цзыкай // Народная музыка. 1951 № 3. С. 16–20; Ма Цзиншу, Ляо Фушу. Работа по-новому: редакционная статья «Советская музыка», июль 1950 года // Народная музыка. 1950 № 3. С. 19–21+25 (на кит. яз.); Грошева Е. Новые музыкальные произведения СССР / пер. на кит. яз. Сяо Шуфан // Народная музыка. 1950. № 3. С. 22–25; Шостакович Д. Искусство должно принадлежать народу – написано после «Песни леса» / пер. на кит. яз. Ние Вэнь // Народная музыка. 1951. № 6. С. 53–54.

<sup>95</sup> Кремлев Ю. Введение в проблемы музыкальной эстетики / пер. на кит. яз. У Циюань, Юй Чэнчжун. Пекин: Музыкальное издательство, 1959. 234 с.

<sup>96</sup> Ванслов В. Отражение реальности в музыке / пер. на кит. яз. Ляо Фушу. Пекин: Музыкальное издательство, 1955. 53 с.

советской музыке» (1953)<sup>97</sup> и «Избранные переводы советских музыкальных трудов» (1954)<sup>98</sup>. Некоторые статьи в этих сборниках можно рассматривать как применение и отображение советской музыкальной эстетической мысли в конкретной музыкальной политике и музыкальной критике. Их теоретическая ценность предоставила китайским музыковедам практическую модель для использования соответствующих музыкально-эстетических концепций в музыкальной критике и разработке концепции музыкальной политики.

Стоит отметить созданный в 1954 году журнал «Музыкальный перевод», стал еще одной важной платформой для быстрого распространения советских музыкальных идей, музыкальной политики и музыкальных концепций. Большое количество документов, касающихся музыкальной теории и музыкальной эстетики, было своевременно переведено на китайский язык, что позволило китайским музыкантам быть в курсе развития советской музыкальной эстетики. Через такое активное и широкомасштабное внедрение теории, основная система советской музыкальной эстетики была полностью перенесена в Китай. Конечно, этот период полного переноса советской научной мысли на китайскую почву имел некоторые ограничения. Так, например, в то время публиковались многочисленные монографии, отражающие достижения советской музыки и ее музыкальную жизнь, а также были выпущены сборники статей, особенно те, которые касались музыкальных документов Центрального комитета ВКП(б), критики музыкантов и музыкальных произведений, а также музыкальных высказываний Жданова. Все это было включено во многие переводы и сборники переводов, касающиеся советской музыки. По этому поводу музыковед Фэн Чанчунь (冯长春) отметил: «Власть советского музыкального дискурса 1940-х годов продолжала оказывать влияние в Китае 1950-х годов, и ультралевые музыкальные идеи среди них глубоко воздействовали на китайскую музыкальную сферу»<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> Всекитайская ассоциация музыкальных работников. Сборник статей о советской музыке. Шанхай: Издательство новой музыки, 1953. 79 с. (на кит. яз.)

<sup>98</sup> Шостакович Д. и другие. Избранные переводы советских музыкальных трудов / пер. на кит. яз. Му Цзин и другие. Шанхай: Издательство новой музыки, 1954. 272 с.

<sup>99</sup> Фэн Чанчунь. Советский дискурс в современном китайском «леворадикальном» музыкальном идейном течении»

В целом в это время в Китае появилось совсем немного *публикаций китайских ученых о русской музыке*<sup>100</sup>. Но, хотя эти материалы порой представляли собой небольшие статьи о композиторах и их творчестве, скорее вводившие в проблематику, они могут рассматриваться как начало изучения русской музыки китайскими учеными с их собственной точки зрения.

### ***Третий период: 1966 – 1991 годы***

Исследование русской музыки в этот период можно разделить на два этапа: первый – с 1966 года до конца 1970-х годов, когда оно было прекращено из-за ухудшения отношений между Китаем и СССР и Культурной революции в Китае<sup>101</sup>; второй – с 1982 года до визита М. Горбачева в 1989 году, когда исследования были возобновлены на фоне нормализации отношений между странами<sup>102</sup>.

Первой особенностью исследования русской музыки в китайском музыковедении после 1980-х годов стало возобновление *перевода и публикации монографий по русской теории музыки и советских авторов*. В отличие от широкого распространения различных направлений советской теории в 1950 – 1960-е годы, после 1980-х годов были переведены и опубликованы материалы научных конференций, чтений и исследований, имеющих важное концептуальное и теоретическое значение, что сыграло важную роль в расширении кругозора китайских музыковедов и музыкального образования. Среди этих монографий: «Беседы об оркестре» Д. Рогаль-Левицкого (1980); «Принципы оркестрового

---

// Обзор истории и современные размышления о музыкальном обмене между Китаем и Россией: Сборник материалов Международной научной конференции по российско-китайскому музыкальному обмену (Харбин, Китай, 2009), под ред. Тао Ябин. Пекин: Издательство народной музыки, 2011. С. 445. (на кит. яз.)

<sup>100</sup> Цзян Динсянь. Просмотр оперы «Евгений Онегин» // Народная музыка. 1954. № 6. С. 21–22. У Кэцзюнь. Народ Шанхая отмечает столетие со дня смерти М. Глинки // Народная музыка. 1957. № 6. С. 6; Чжан Хунмо. Шестая симфония П. И. Чайковского // Народная музыка. 1955. № 4. С. 38–40; Чжао Фэн. Памяти пятидесятилетия со дня смерти Н. Римского-Корсакова // Народная музыка. 1958. № 7. С. 22–23+38; Чжао Фэн. Памяти столетия со дня рождения М. Глинки // Народная музыка. 1954. № 3. С. 1–2; Автор неизвестен. Балет «Лебединое озеро» // Народная музыка. 1954. № 5. С. 20–22; Автор неизвестен. Память М. И. Глинки в Пекине // Народная музыка. 1954. № 3. С. 64; Автор неизвестен. Советский народ отмечает столетие со дня рождения М. Глинки // Народная музыка. 1954. № 3. С. 63. (на кит. яз.)

<sup>101</sup> См.: Шэнь Чжихуа, Ян Куйсунь, Ли Даньхуэй, Ню Цзюнь. Очерк истории китайско-советских отношений: Пересмотр ряда проблем в отношениях Китая и СССР в 1917–1991 годах. Пекин: Издательство социально-научной литературы, 2016. С. 626. (на кит. яз.)

<sup>102</sup> Там же. С.706.

письма» Н. Римского-Корсакова (1981); «Современный оркестр» Д. Рогаль-Левицкого (1984); «Музыкальная форма», «Учебник гармонии», «О сочинении музыки» Ю. Тюлина (1984); «В мире музыки» А. Луначарского (1984); «О трех зарубежных системах гармонии» Ю. Холопова (1987); «Мир дирижера» К. Кондрашина; «Интонационная теория музыки» Б. Асафьева (1995) и другие.

Еще одна примечательная особенность заключается в том, что *китайские музыковеды начали проводить собственные исследования* истории русской и советской музыки, музыкальной эстетики, музыкального образования, теории музыки и особенно творчества композиторов. Эти исследования концентрировались в статьях, опубликованных в журналах. В этот период наибольшее внимание китайских исследователей привлекает творчество русских композиторов XIX века М. И. Глинки<sup>103</sup> и П. И. Чайковского<sup>104</sup>. Особую проблему составила экспрессия музыкальных произведений представителей «Могучей кучки»<sup>105</sup>. Стоит отметить, что в этот период китайские музыковеды начинают интересоваться и творчеством русских композиторов XX века. В их числе С.

<sup>103</sup> Например: Бянь Ляоша. А. Пушкин и М. Глинка // Советская литература. 1981. № 1. С. 144; Ло Вэнь. Михаил Глинка: Отец русской музыки // Культурные переводы. 1991. № 2. С. 48. (на кит. яз.)

<sup>104</sup> Например: У Шэнью. П. Чайковский: Первый концерт для фортепиано с оркестром си-бемоль минор // Музыкальное искусство. 1981. № 1. С. 85–86; У Шэнью. П. Чайковский: Концерт для скрипки с оркестром ре мажор // Музыкальное искусство. 1981. № 2. С. 121–122; Тань Бинжоу, Вэй Ли. «Эклектизм» и «пессимизм» П. Чайковского // Народная музыка. 1981. № 12. С. 35–39; Цянь Ипин. Представление симфонической фантазии П. Чайковского «Франческа да Римини» // Любитель музыки. 1981. № 3. С. 23–24; Ту Манина, Цзян Чжигао. «Абсолютная красота» балетной музыки П. Чайковского // Музыкальное искусство. 1982. № 1. С. 81–85; Мэн Вэньгао. Новое исследование формы и содержания финала Четвертой симфонии П. Чайковского // Музыкальные исследования. 1983. № 1. С. 94–101; Цзу Чжэньшэн. Славянская рефлексия и радость: Концерт для скрипки с оркестром ре мажор П. Чайковского // Любитель музыки. 1983. № 3. С. 36–37; Чэнь Шулань. П. Чайковский «Манфред»: Симфония из четырех музыкальных картин // Музыкальные поиски. 1988. № 2. С. 80–85; Сюй Линь. Анализ «Июня» (Баркароты) из фортепианного цикла «Времена года» П. Чайковского // Искусствоведение. 1988. № 2. С. 69–74; У Цин. «Баркароты» П. Чайковского. Музыкальное образование Китая, 1989. № 1. С. 27–29; Хуан Сяохэ. В память о П. Чайковском // Народная музыка. 1990. № 4. С. 94–101; Ван Цзунцзянь. Величественные страницы: Размышления о последних трех симфониях П. Чайковского // Юэфу Синьшэн (Журнал Шеньянской консерватории). 1991. № 1. С. 8–13. (на кит. яз.)

<sup>105</sup> Например: Хуан Линь. Ценность в инновации: Критический обзор композиционной техники «Картинки с выставки» // Музыкальные исследования. 1986. № 4. С. 71–73; Цяо Вэйцин. Колористические гармонические техники и их образное воплощение в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Хуанчжун. 1987. № 2. С. 42–43; Чэнь Цзядзюй. М. Балакирев и Могучая кучка // Музыкальный любитель. 1987. № 1. С. 6–7; Чэнь Богэн. Двойная карьера, двойная идентичность: Вековая годовщина со дня смерти русского композитора А. Бородина // Музыкальный любитель. 1987. № 1. С. 2–3; Ван Сыпин. Мелодии с Востока: Анализ Восточная фантазия для фортепиано «Исламей» // Музыкальный любитель. 1987. № 1. С. 7–8; Чжу Цзянь. Песнь воина: Вторая симфония А. Бородина // Музыкальный любитель. 1987. № 1. С. 4–5; Цяо Вэйцин. Колористические гармонические техники и их образное воплощение в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Журнал Нанкинского университета искусств (Музыка и исполнительство). 1988. № 1. С. 21–27; Чжан Сянь. Жизнь и творчество М. Мусоргского // Музыкальное искусство. 1988. № 1. С. 64–71; Ван Янь, Чжоу И. Последний портрет М. Мусоргского // Культурные переводы. 1990. № 2. С. 34–36; Вэй Мо. Милий Балакирев: Центральная фигура русской национальной школы // Культурные переводы. 1991. № 3. С. 48. (на кит. яз.)

В. Рахманинов<sup>106</sup>, И. Ф. Стравинский<sup>107</sup>, С. С. Прокофьев<sup>108</sup>, Д. Д. Шостакович<sup>109</sup>, участники «Московской тройки»<sup>110</sup>, Р. К. Шедрин<sup>111</sup> и другие.

#### *Четвертый период: 1991 год – по настоящее время*

В течение первого десятилетия данного периода российско-китайские отношения стали укрепляться. В 1992 году между Российской Федерацией и Китайской народной Республикой было подписано «Соглашение о культурном сотрудничестве»<sup>112</sup>, в 2001 году – «Договор о добрососедстве»<sup>113</sup>. Следует отметить, что после визита М. Горбачева в Китай в 1989 году интерес к изучению российской музыки в китайском музыкальном знании значительно возрос.

Возрастал интерес к русской музыке, для изучения которой и получения музыкального образования в Россию приезжали китайские студенты. С 2002 года начала действовать ориентированная на финансирование музыкальных специальностей Программа российского искусства, учрежденная Государственным административным комитетом Совета по стипендиям. Это позволило отправить значительное количество талантливых студентов в Московскую консерваторию,

<sup>106</sup> Чжао Синь. О теме смерти в музыке С. Рахманинова // Хуанчжун. 1990. № 3. С. 76–81. (на кит. яз.)

<sup>107</sup> Например: Фан Чжывэнь. Сравнительное исследование А. Шенберга и И. Стравинского // Китайская музыковедческая наука. 1990. № 3. С. 99–108; Бэйли Чжан. Скрипичный концерт И. Стравинского // Музыкальное обучение и исследования. 1990. № 3. С. 33–41. (на кит. яз.)

<sup>108</sup> Например: Сянь Фан. Симфоническая сказка «Петя и волк», которая помогает запомнить тембры инструментов // Инструменты. 1990. № 3. С. 47; Ло Цзичао. Особенности написания хоровой работы «Александр Невский» С. Прокофьева // Музыкальное обучение и исследования. 1990. № 4. С. 59–64. (на кит. яз.)

<sup>109</sup> Например: Го Чжаохун. Письмо Д. Шостаковича китайским музыкантам // Музыкальное искусство. 1988. № 2. С. 70–71; Люй Цзиньцао, Чжэн Сяньцун. Творческая жизнь Д. Шостаковича // Ипуй (Журнал Цзилиньского института искусств). 1990. № 2. С. 82–85. (на кит. яз.)

<sup>110</sup> Например: Чжан Хунму. Современный советский композитор А. Шнитке // Юэфу Синьшэн (Журнал Шэньянской консерватории). 1989. № 3. С. 44–47; Денисов Э. Я не люблю шаблонное искусство / пер. на кит. яз. Ло Бинкан // Музыкальное обучение и исследования. 1990. № 4. С. 53–58. (на кит. яз.)

<sup>111</sup> Ли Дин. Исследование гармонии сонат для фортепиано Р. Щедрина // Музыкальное обучение и исследования. 1991. № 2. С. 48–52. (на кит. яз.)

<sup>112</sup> Соглашение содержит протокол о культурном сотрудничестве между двумя странами в области культуры, искусства, образования, общественных наук, прессы и публикаций, радио, телевидения, кино, спорта, здравоохранения и т.д., а также служит платформой для обменов и сотрудничества между двумя странами в области гуманитарных наук. См.: Тао Юань, Не Пин. История гуманитарных контактов между Китаем и Россией с XVII века до наших дней. Пекин: Научное издательство, 2019. С. 177. (на кит. яз.)

<sup>113</sup> Это важная веха в истории развития отношений между двумя странами и программный документ, определяющий развитие российско-китайских отношений в XXI веке, который определяет идеологию мира двух стран «закрывать мир для поколений, никогда не быть врагами» и открывает новую главу российско-китайских обменов и сотрудничества в области гуманитарных наук. Там же. С. 177.

РАМ имени Гнесиных и другие известные российские вузы и университеты<sup>114</sup>. Таким образом, до настоящего времени в Китае выпускники советских и российских музыкальных вузов 1950-х, 1980-х и 2000-х годов продолжают исследовать русскую музыку, обогащая научные традиции музыковедения в Китае.

Особенности музыковедческих исследований этого периода заключаются прежде всего в том, что, помимо публикации переводов русскоязычных монографий и учебников, китайские ученые начали издавать *собственные научные монографии*, уделяя основное внимание музыкальной истории. Назовем такие труды, как «История советской музыки 1917–1953» Хуан Сяохэ (1988)<sup>115</sup>; «Душа русской музыки: П. И. Чайковский» Мао Юйкуан (2003)<sup>116</sup>; «Сравнительное исследование развития образования и преподавания в китайских и российских музыкальных вузах» Чжан Бэйли (2006)<sup>117</sup>; «Русские музыканты в Шанхае» Ван Чжичэн (2007)<sup>118</sup>; «Русские музыканты в Китае» Цзо Чжэнь-Гуаня (2017)<sup>119</sup>; «Музыкальное искупление: исследование творчества русской духовной музыки в XX веке» Мин Хун (2020)<sup>120</sup> и другие.

Одной из ключевых особенностей данного периода является то, что важным итогом изучения русской музыки в китайском музыкознании стали *диссертационные исследования*. Общее количество магистерских и кандидатских диссертаций, защищенных в китайских вузах с 1990 по 2023 год, составляет около 1352, из них 53 кандидатских диссертаций. Распределение количества работ по годам представлено в *Таблице 1*.

<sup>114</sup> Тао Юань, Не Пин. История гуманитарных контактов между Китаем и Россией с XVII века до наших дней. Пекин: Научное издательство, 2019. С. 1. (на кит. яз.)

<sup>115</sup> Хуан Сяохэ. История советской музыки 1917–1953. Фучжоу: Издательство Гайхайского искусства, 1998. Том 1. 553 с. (на кит. яз.)

<sup>116</sup> Мао Юйкуань. Душа русской музыки: П. Чайковский. Пекин: Издательство народной музыки, 2003. 464 с. (на кит. яз.)

<sup>117</sup> Чжан Бэйли. Сравнительное исследование развития образования и преподавания в китайских и российских музыкальных вузах. Чанчунь: Издательство народа провинции Цзилинь, 2006. 359 с. (на кит. яз.)

<sup>118</sup> Ван Чжичэн. Русские музыканты в Шанхае. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2007. (на кит. яз.)

<sup>119</sup> Цзо Чжэнь-Гуаня. Русские музыканты в Китае. Пекин: Издательство народной музыки, 2017. 361 с. (на кит. яз.)

<sup>120</sup> Мин Хун. Музыкальное искупление: исследование творчества русской духовной музыки в XX веке. Шанхай: Издательство Шанхайского образования, 2020. 299 с. (на кит. яз.)

Таблица 1. Распределение магистерских и кандидатских диссертаций о русской музыке в Китае (на кит. яз.), 1991–2023<sup>121</sup>



Научные области охватывают не только традиционные направления музыковедения, такие как теория и история музыки, композиционные техники, музыкальное образование, философия и эстетика музыки, но и социологию музыки, музыкальную психологию, этномузыкологию, музыкальное источниковедение. Новые исследования отражают видение и творчество молодых музыковедов в рамках китайского музыкознания.

В данный период также более тесными стали *научный обмен и сотрудничество* в области музыкальной науки между Китаем и Россией. Китай начал организовывать международные научные конференции по русской и китайской музыке. В их числе Международная научная конференция по российско-китайскому музыкальному обмену (Харбин; 2009, 2014, 2018), на которой рассматривались многие вопросы, связанные с российским музыкальным образованием, творчеством композиторов, историей музыки и другие.

В то же время российская сторона активно организует международные научные конференции, посвященные российско-китайскому музыкальному

<sup>121</sup> Вся библиографическая информация, представленная в данной таблице, была лично собрана и систематизирована автором. Поиск необходимых материалов осуществлялся через базы данных таких китайских книжных ресурсов, как «Duxiu» (读秀), China National Knowledge Infrastructure (中国知网, CNKI) и «Национальная библиотека Китая» (中国国家图书馆).

взаимодействию. Основные из них: Международная научная конференция «Китайская музыкальная культура и Россия», 25–26.09.2023, МГК имени П. И. Чайковского, г. Москва; Форум национальных музыкальных культур «Путешествие на Восток» в рамках Международной научной конференции «Музыкальная наука в контексте культуры», 25–29.11.2024, РАМ имени Гнесиных, г. Москва; I Международная научная конференция «Российско-китайское культурное взаимодействие в контексте образования» (15.12.2023, РГСАИ, г. Москва); II Международная научная конференция «Российско-китайское культурное взаимодействие в контексте образования»: Посвященная 75-летию подписания договора о дружбе и сотрудничестве между КНР и СССР (18.12.2024, РГСАИ, г. Москва).

Важно также отметить, что в 2017 году в университете Линьи был создан первый Институт исследования русской музыки в Китае, директором которого стал музыковед Пэн Чэн, а почетным директором – российский музыковед В.Н. Холопова, помогавшая планировать краткосрочные и долгосрочные направления исследований.

24 февраля 2025 года в Российской академии музыки имени Гнесиных был основан первый в России Научно-творческий центр по изучению российско-китайских музыкальных связей. 4 марта того же года соответствующий научный центр был создан в Китайской консерватории (КНР) – Центр исследования китайско-российской музыкальной культуры. Целью этих центров является содействие углубленному сотрудничеству и обмену в области музыкальной культуры между Китаем и Россией, а также реализация их уникальных функций в культурном обмене, развитии научных дисциплин и академических исследований, подготовке кадров и инновационных механизмах сотрудничества.

Таким образом, на основании краткого рассмотрения путей изучения русской музыки в современном китайском музыковедении можно сделать следующие выводы.

В первые два периода развития китайской гуманитарной науки и

музыковедения (1937–1949 и 1949–1966) на них оказывала идеологическое воздействие советская теория литературы, искусства и музыки благодаря переводам и публикациям статей советских авторов на китайский язык.

Во второй и третий периоды (в большей степени в 1950-е и 1980-е годы) китайские ученые перевели и опубликовали множество музыковедческих трудов советских авторов (учебников, монографий), а также нотных изданий, партитур, что способствовало формированию теории музыки и стандартизации музыкального образования в Китае.

В третий период (после 1980-х годов) музыковеды начали проводить исследования русской музыки с собственной точки зрения, в основном результаты этих исследований были представлены в форме журнальных статей.

В четвертый период (с 1990-х годов) исследования русской музыки в Китае переходят в стадию научных. Они публикуются в виде монографий, журнальных статей, сборников трудов, кандидатских и магистерских диссертаций, что позволяет пополнять знания в этой области, расширять научный и творческий кругозор молодых исследователей и развивать научное мышление музыковедов в целом.

### **§1.3. Методология исследования русской музыки в Китае: Пекинская, Шанхайская и Харбинская научные школы**

С самого начала становления КНР в 1949 году возникла необходимость в широком экономическом, культурном и образовательном строительстве, но в различных областях еще не хватало кадров. С 10 июля по 4 августа 1949 года Лю Шаоци возглавил делегацию Коммунистической партии Китая (КПК) в СССР, четко выразив надежду на получение научно-технической помощи от СССР, особенно в виде направления в Китай советских научных экспертов, а также выразил большое желание направить китайских исследовательские группы или студентов на

обучение в СССР<sup>122</sup>.

Формирование школы изучения русской музыки в китайском музыковедении разворачивалось как прямой результат двух исторических фонов и путей: педагогической деятельности советских музыкальных экспертов в Китае в 1950-е годы и поездок китайских студентов в СССР для получения музыкального образования.

В 1950-х годах китайское правительство направило студентов-музыкантов в Московскую консерваторию и другие консерватории СССР для получения музыкального образования. Среди них были музыковед Хуан Сяохэ (黄晓和, р. 1935), композиторы У Цзунцян (吴祖强, 1927–2022), Ду Минсинь (杜鸣心, р. 1928), Чжу Цзяньэр (朱践耳, 1922–2017), Цюй Вэй (瞿维, 1917–2002), Цзоу Лу (邹鲁, 1927–1972), дирижеры Ли Делун (李德伦, 1917–2001), Янь Лянкун (严良堃, 1923–2017), Чжэн Сяоин (郑小瑛, р. 1929), певица Го Шучжэнь (郭淑珍, р. 1927), пианисты Лю Шикунь (刘诗昆, р. 1939), Инь Чэнцзун (殷承宗, р. 1941), скрипач Шэн Чжунго (盛中国, 1941–2018), арфистка Цзо Инь (左因, р. 1951) и другие.

В 1980-е годы наступила новая эпоха в китайско-российских отношениях, и СССР воспитал новое поколение китайских музыкантов: музыковед Цянь Ипин (钱亦平, р. 1946), композиторы Чжан Сюдун (张旭东, р. 1959), Лю Канхуа (刘康华, р. 1949), дирижер Чжан Гоюн (张国勇, р. 1958), пианист Бянь Мэн (卞萌, р. 1966) и другие. В 1990-е годы в Московской консерватории обучались музыковеды Гань Бихуа (甘璧华, р. 1945), Ли Инхуа (李应华, р. 1943) и другие. Эти композиторы и музыковеды, вернувшиеся из Советского Союза в Китай, стали важной частью российского музыкального исследовательского направления в китайской музыкальной науке.

Другая часть школы по изучению русской музыки в Китае сформировалась благодаря преподавательской деятельности советских экспертов в Центральной

---

<sup>122</sup> Ван Е. Исследование музыкального творчества китайских композиторов, обучавшихся в СССР в 1950-х годах: дис. ... канд. иск. Харбинский педагогический университет, 2011. С. 5. (Научный руководитель: Тао Ябин, на кит. яз.)

консерватории и Шанхайской консерватории в 1950-е годы. Например, таких, как композиторы и музыковеды Б. А. Арапов (1905–1992), Л. С. Гуров (1910–1993), А. И. Кандинский (1918–2000) и другие. Учениками класса Б. А. Арапова были Ши Юнкан (施咏康, р. 1929), Цзян Динсянь (江定仙, 1912–2000), Се Гунчэн (谢功成, р. 1921), Ян Жухуай (杨儒怀, 1925–2012), Ли Хуаньчжи (李焕之, 1919–2000) и других. Из класса Л. С. Гурова вышли Ван Чжэнья (王震亚, 1922–2019), Лю Чжуан (刘庄, 1932–2011), Цинь Юнчен (秦咏诚, 1933–2015), Чэнь Пэйсюн (陈培勋, 1922–2006) и другие. Учениками А. И. Кандинского были Чжан Хундао (张洪岛, 1913–?), Ляо Фушу (廖辅叔, 1907–2002), Чэнь Цзунцюнь (陈宗群, 1918–2015)<sup>123</sup>, Ван Юхэ (汪毓和, 1929–2013)<sup>124</sup>, Фэн Вэньцы (冯文慈, 1926–2015), Гао Шицзе (高世杰), Тан Бинжоу (谭冰若, 1924–2014), Чжоу Чжучуань (周柱铨, р. 1928)<sup>125</sup> и Сюй Юнсань

<sup>123</sup> Чэнь Цзунцюнь (陈宗群, 1918-2015) известный китайский музыкальный педагог, музыковед, один из основателей дисциплины истории западной музыки в профессиональных музыкальных учебных заведениях Китая. В процессе своей многолетней музыкальной практики, совмещая преподавание, Чэнь Цзунцюнь переводил и писал множество статей о западной музыке, такие как «Рахманинов о фортепианном исполнительстве» (опубликовано в газете «Шидай Жибао», издаваемой в Шанхае), «Увертюра и реквием Моцарта к “Свадьбе Фигаро”» и другие. В 60-е годы XX века он неоднократно выступал с докладами и лекциями в Советском Союзе на музыкальных встречах и мероприятиях. В начале 70-х годов он участвовал в работе музыкальной группы газеты «Гуанмин Жибао» и был одним из переводчиков книги «Советская музыка и музыкальная жизнь, 1917–1970». В 1973 году он принимал участие в работе по написанию «Истории западной музыки», порученной Литературно-исследовательскому институту при Государственном совете (ныне Институт музыковедения Китайской академии искусств). В начале периода реформ и открытости, в 1984 году, Чэнь Цзунцюнь на конференции по зарубежной музыке, организованной редакциями «Народной музыки» и «Музыкальных исследований», подробно представил книгу Д. Гроута «История западной музыки», что вызвало горячий отклик у участников. В 80-е годы он также активно участвовал в переводах и редактировании материалов, связанных с культурным обменом в области музыки между Китаем и другими странами. Источник: <https://www.ccom.edu.cn/info/1311/162301.htm> (дата обращения: 02.04.2023)

<sup>124</sup> Ван Юхэ (汪毓和, 1929–2013) – известный китайский музыкальный педагог, музыковед, профессор Центральной консерватории, научный руководитель аспирантов. В 1955 году он окончил композиторский факультет Центральной консерватории (научный руководитель – профессор Чжан Хундао). В 1956 году, по организационной необходимости, он был оставлен для работы на недавно созданном музыковедческом факультете, помогая профессору Чжан Хундао в его организации. С 1957 года, в должности ассистента, он начал преподавать, специализируясь на истории современной китайской музыки, а также участвовал в написании учебников по истории европейской музыки. В 1972 году он был переведен на музыкальный факультет Центральной школы искусств (ныне Китайская академия искусств) для продолжения преподавательской работы. В 1975 году, по распоряжению руководства, он был переведен в редакцию журнала «Народная музыка» при Исследовательском институте литературы Министерства культуры на должность заместителя главного редактора. В 1978 году он вернулся на музыковедческий факультет Центральной консерватории, где продолжил преподавание и был назначен заведующим кафедрой истории китайской музыки. В 1980 году он был назначен доцентом и заместителем декана музыковедческого факультета, а в 1985 году – директором Института музыковедения и профессором Центральной консерватории. После 1987 года официально утвержден в качестве научного руководителя аспирантов. Источник: <https://www.ccom.edu.cn/info/2271/2591.htm> (дата обращения: 12.03.2023)

<sup>125</sup> Чжоу Чжучуань (周柱铨, р. 1928) музыковед, педагог, профессор кафедры истории музыки музыкального факультета Харбинского педагогического университета. С 1950 по 1958 годы учился на фортепианном, композиторском и музыкальном факультетах Центральной консерватории, окончил музыкальный факультет. Во время учебы по истории музыки и теории музыки обучался у таких известных преподавателей, как Хуан Фэйли, Люй

(许勇三, 1915–2000) и другие. Многие из них внесли огромный вклад в развитие музыковедения в современном Китае.

Школу изучения русской музыки в современном Китае можно условно разделить на три направления по региональному признаку: Пекинская (Центральная консерватория), Шанхайская (Шанхайская консерватория) и Харбинская (Харбинский педагогический университет, Харбинская консерватория). Каждая из них имеет свои отличительные особенности и методы исследования русской музыки.

Рассмотрим их более подробно.

### *Пекинская школа (Центральная консерватория)*

С 1954 по 1958 год в Центральной консерватории преподавали 12 советских специалистов. Среди них были: композиторы Б. А. Арапов (1905–1992), Л. С. Гуров (1910–1993), музыковеды А. И. Кандинский (1918–2000), А. Г. Бегиджанов (1914–?), дирижер В. Ф. Балашов (1909–1989), вокалисты П. М. Медведев (1901–?), Н. К. Куклина (1915–2000), пианисты А. Г. Татулян (1915–1974), Т. П. Кравченко (1916–2003), скрипачи С. М. Микитянский (1915–1985), П. Н. Макаренко, виолончелист В. С. Червов (1930–2000)<sup>126</sup>. Их задача заключалась в обучении молодых преподавателей для Китая.

Содержание программ для обучения включало западноевропейскую и русскую классическую музыку, а также современную музыку Советского Союза и стран Восточной Европы<sup>127</sup>. Они обеспечивали систематическое преподавание всех аспектов базовой теории музыки, от обучения технике композиции до художественного воспитания, одновременно распространяя идеи русских школ национальной музыки в Китае и придавая большое значение включению традиций

---

Цзи, Лань Юйсун, Ян Инлю, Чжан Хундао, Кон Цзиньский и Бежизанов. После окончания учебы начал преподавать в музыкальном факультете Харбинского педагогического университета. Ввел курсы по истории китайской и зарубежной музыки, анализу произведений, композиции и фортепиано.

<sup>126</sup> Ван Чжэнья. Советские эксперты в Центральной консерватории (Китай) // Журнал Центральной консерватории. 2010. № 4. С. 3. (на кит. яз.)

<sup>127</sup> Чжан Хуэй. История преподавания советских экспертов в Центральной консерватории: магистерская диссертация. Центральная консерватория, 2011. С. 14. (на кит. яз.)

китайской народной музыки в свои творения. После приезда в консерваторию специалисты направили кафедры и учебно-исследовательские группы на пересмотр соответствующих учебных планов и программ, и помогли подготовить конспекты лекций и учебные материалы, а также создали новые специальности и учебно-исследовательские кафедры. По словам Цзо Чжэнь-Гуаня, только в 1950-х годах в систему образования китайских консерваторий были систематически введены курсы по теории музыки, и фундамент для этого был заложен советскими специалистами<sup>128</sup>.

*Область преподавания теории музыки.* Б. А. Арапов в Китае в основном преподавал два курса: анализ музыкальных произведений и оркестровку. В курсе анализа произведений Арапов представил учебную программу Ленинградской консерватории. По воспоминаниям Ван Чжэня 王震亚 (1922–2019), который посещал занятия Арапова<sup>129</sup>: «Арапов систематически объяснял различные формы и жанры музыки, начиная с простых народных песен и фраз, охватывая широкий спектр музыкальной классики, что расширило музыкальный кругозор студентов. Особенно это способствовало более глубокому пониманию произведений русских композиторов. Однако современная западная музыка XX века вовсе не рассматривалась»<sup>130</sup>.

Кроме того, в китайских музыкальных вузах никогда не преподавался курс по изучению оперы до тех пор, пока жена Арапова, музыковед Т. П. Тодорова, не начала преподавать курс по оперному творчеству в Центральной консерватории для композиторского факультета. Она анализировала семь классических опер: М. И. Глинки, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, А. С. Даргомыжского и Дж. Верди<sup>131</sup>.

<sup>128</sup> Цзо Чжэнь-Гуань. Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор, 2014. С. 298.

<sup>129</sup> Ван Чжэнья (王震亚, 1922–2019) китайский композитор и педагог. В 1941 году поступил в Чунцинскую национальную оперную школу, где обучался композиции под руководством Чжэна Чжишэна. В 1944 году поступил в Шанхайский национальный музыкальный институт на композиторский факультет, где обучался под руководством Цзян Динсяня. В 1949 году начал преподавать в Центральной консерватории, занимал должности заместителя заведующего композиторским факультетом и заместителя директора консерватории, преподавал гармонию, композицию и оркестровку.

<sup>130</sup> Ван Чжэнья. Советские эксперты в Центральной консерватории (Китай) // Журнал Центральной консерватории. 2010. № 4. С. 4. (на кит. яз.)

<sup>131</sup> М. И. Глинка «Иван Сусанин», П. И. Чайковский «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», М. П. Мусоргский «Борис Годунов», А. С. Даргомыжский «Русалка» и Дж. Верди «La traviata (Травиата)».

Основное внимание уделялось анализу того, как русские классические оперные композиторы использовали арии, речитативы, декламации, лейтмотивы, музыкальные темы персонажей, сквозное развитие музыки, ансамбли, хоры и оркестровку для развития сюжета и создания образов персонажей. Также рассматривались оперные реформы А. Даргомыжского и М. Мусоргского, которые тесно связывали музыку и драму. Подчеркивалась связь музыкального творчества с народной музыкой.

В курсе по оркестровке Б. А. Арапов провел 11 занятий. Первое и второе занятия включали введение в программу курса и обсуждение связи оркестровки с гармонией, полифонией и мелодией, акцент на развитие внутреннего слуха оркестра, обсуждение развития оркестрового состава от эпохи *basso ostinato* до современности. С третьего по одиннадцатое занятия проходились: различия в фактуре оркестра и фортепиано, характеристики и методы исполнения струнных и духовых инструментов, гармоническое распределение духовых инструментов, вертикальные комбинации в большом оркестре, методы обработки музыкальных тем и фона, обработка *фортиссимо* и *субитопиано*, полифоническое сочетание в оркестре, методы обработки музыкальных форм в фоне, обработка фольклорных черт в оркестре, методы обработки *крещендо* и *диминуэндо* и оркестрового диапазона и т.д. В классе последовательно выбирались произведения таких композиторов, как Шуман, Чайковский и Рахманинов для аранжировки студентами, что значительно повысило их уровень оркестровки.

Кроме того, другой важной педагогической концепцией Арапова было внимание к проблеме национальной гармонии. С октября по декабрь 1955 года на композиторском факультете Центральной консерватории под его руководством регулярно проводились научные конференции по гармонии<sup>132</sup>. В центре внимания конференции стояла проблема национальных стилей гармонии, исследовались различные возможности и эффективные пути соединения национальных ладов с

---

<sup>132</sup> Чжан Хуэй. История преподавания советских экспертов в Центральной консерватории: магистерская диссертация. Центральная консерватория, 2011. С. 30. (на кит. яз.)

функциональной гармонией<sup>133</sup>. Арапов настаивал на широком заимствовании опыта композиторов разных эпох, но выступал против теории композиторов XX века, отрицавших функциональную гармонию, и настаивал на использовании европейской мажоро-минорной системы и композиционные техники русской национальной школы<sup>134</sup>. Позиция Арапова отражала музыкально-теоретические взгляды того времени в Советском Союзе, которые впоследствии оказали глубокое влияние на китайское музыкальное сообщество. Выступление Цзян Динсяня (江定仙) на тему «Проблема национального стиля гармонии» (1955)<sup>135</sup> на этом научном семинаре стало одним из первых ценных исследований гармонии в Китае.

В 1956 году Арапов вернулся в Советский Союз. В 1957 году Л. С. Гуров преподавал три предмета: композицию, оркестровку и гармонию, согласно учебному плану Московской консерватории<sup>136</sup>. Во время преподавания в Китае Гуров прочитал пять научных докладов, а именно: «Исторический обзор оркестровых сочинений различных жанров для симфонического оркестра», «Особенности гармонии в произведениях композиторов XVII – первой половины XVIII века», «Гармонический язык композиторов венской классической школы», «Гармонический язык периода зрелого и позднего романтизма», «Принципы и методы гармонизации русских народных мелодий русскими классическими композиторами»<sup>137</sup>. Гуров предложил китайским композиторам «использовать достижения мировой музыкальной культуры и применять их в своем творчестве»<sup>138</sup>.

*Основание факультета музыковедения.* На наш взгляд, на начальном этапе создания Центральной консерватории Китая уделялось недостаточное внимание развитию теории музыковедения, было введено только общее занятие по истории

<sup>133</sup> Шэн Лихун. Научная конференция по гармонии // Народная музыка. 1956. № 1. С. 40. (на кит. яз.)

<sup>134</sup> Б. Алапов, объясняя ладотональную систему, критиковал таких композиторов XX века, как Пауль Хиндемит и Арнольд Шенберг, за отрицание функциональной гармонии. Там же. С. 40.

<sup>135</sup> Доклад первоначально был опубликован в журнале Центральной консерватории «Музыкальное обучение», а затем включен в сборник «Музыкальное строительство» 1959 года.

<sup>136</sup> Ван Чжэнья. Советские эксперты в Центральной консерватории (Китая) // Журнал Центральной консерватории. 2010. № 4. С. 5. (на кит. яз.)

<sup>137</sup> Ван Чжэнья. Советские эксперты в Центральной консерватории (Китая) // Журнал Центральной консерватории. 2010. № 4. С. 4–6. (на кит. яз.)

<sup>138</sup> Там же. С. 6.

китайской и зарубежной музыки, которое вело руководство института. В 1955 году, вскоре после приезда в Китай, Арапов указал на недостатки в преподавании теоретических дисциплин в Центральной консерватории. Касаясь ограничений в обучении анализу музыкальных форм в Китае, он отметил: «Анализ музыкальных произведений не должен быть формализованным, а должен объясняться с позиции исторического развития, учитывая изменения и развитие форм, вызванные изменениями стилей»<sup>139</sup>. В результате, по его предложению, ректор Люй Цзи (吕骥, 1909–2002) и Чжао Фэн (赵讽, 1916–2001) создали в Центральной консерватории факультет музыковедения (ранее в китайских музыкальных вузах не существовало факультетов музыковедения), чтобы усилить теоретические исследования и строительство теоретической базы института. А. И. Кандинский стал одним из важнейших преподавателей на факультете музыковедения Центральной консерватории. После основания факультета музыковедения в 1957 году, преподаватели и студенты стали посещать лекции Кандинского.

Кандинский читал курс «Общая история западной музыки», содержание которого включало: античную европейскую музыкальную культуру, музыкальную культуру средневековья, французскую музыку эпохи Возрождения, а также нидерландскую и итальянскую музыку, вплоть до музыкальной культуры конца XIX века. По воспоминаниям Мао Юаня, студента класса Кандинского: «Преподавание истории зарубежной музыки советской школы основывалось на анализе музыкальных произведений»<sup>140</sup>. В своих лекциях в Центральной консерватории Кандинский рассматривал четыре основных вопроса музыковедения<sup>141</sup>: 1). Проблемы романтизма и реализма в музыке<sup>142</sup>. 2). Состояние

<sup>139</sup> Арапов Б. А. Доклад советского композитора товарища Арапова на симпозиуме композиторов в Пекине / пер. на кит. яз. Оуян Сяохуа // Народная музыка. 1955. № 6. С. 17.

<sup>140</sup> Шань Линь. Научный путь Мао Юаня и его неразрывная связь с китайской музыкой // Исследования искусствоведения. 2012. № 4. С. 522. (на кит. яз.)

<sup>141</sup> Ли Инхуа. Изменения и развитие советской музыкальной историографии: лекции музыковеда А. И. Кандинского в Китае // Журнал Центральной консерватории. 1990. № 3. С. 76. (на кит. яз.)

<sup>142</sup> А. И. Кандинский считал: обобщать процесс эволюции музыкальной культуры Западной Европы и России XIX века как «переход от романтизма к реализму» – это односторонний подход. Только из-за демократических тенденций в русской музыке, утверждать, что она является высшей точкой мировой музыки, а недостаточно оценивать таких композиторов, как Верди, Бизе и Вагнер, неправильно. Он привел примеры из истории русской музыки, чтобы показать, что романтизм во второй половине XIX века не можно просто назвать реакционным, мистическим и

исследования истории русской музыки и новые методологические подходы. 3). Исследование версий оперы Мусоргского «Борис Годунов»<sup>143</sup>. 4). Связь симфонического творчества Рахманинова с русской эпической традицией<sup>144</sup>. Кроме того, как и другие советские педагоги, Кондинский включал в лекции идеологические аспекты, подчеркивая: «История музыки – это дисциплина идеологического воспитания, и ее следует преподавать с учетом влияния социального положения и музыкальной жизни масс на композиторов, их идеологии и содержания их произведений, конкретно объясняя музыкальные произведения»<sup>145</sup>.

*Редакционно-переводческая группа Центральной консерватории*<sup>146</sup>. С 1954 года, в целях поддержки преподавания советских специалистов, Центральная консерватория занималась переводом большого количества теоретических трудов по музыке, учебных пособий, а также учебных планов и программ Московской консерватории. Помимо этого, были переведены брошюры, представляющие российских, советских и европейских композиторов и их произведения.

Согласно воспоминаниям Чень Фуцзюня (陈复君), который работал в Редакционно-переводческой группе<sup>147</sup>, каждый специалист имел переводчика для преподавания и переводчика по бытовым вопросам. Чень Фуцзюнь был переводчиком на вокальном факультете. Переводчиками на факультете композиции были Ма Чжипу (马稚甫) и Чень Хуэйсу (陈慧甦). Оуян Сяохуа (欧阳小华) и Лю

---

антиреалистическим, а реализм и романтизм как две великие тенденции в художественной практике взаимно переплетались и способствовали друг другу. Эта важная проблема еще не получила должного внимания в советской научной среде. См.: Там же. С. 76.

<sup>143</sup> А. И. Кондинский провел детальное и серьезное исследование «Бориса Годунова» М. Мусоргского. Он доказал особенности и историческую ценность различных версий, и после тщательного анализа и сопоставления двух версий самого Мусоргского, редакции с оркестровкой Римского-Корсакова и редакции с оркестровкой Шостаковича, глубоко раскрыл трагический характер этой великой оперы. Там же. С. 76.

<sup>144</sup> А. И. Кондинский сосредоточился на обмене своими академическими исследованиями по характеристикам творчества С. Рахманинова и традиционным связям между советской и российской симфонической музыкой. Он конкретно анализировал творчество таких композиторов, как Рахманинов, Н. Мясковский, С. Прокофьев и Д. Шостакович. См.: Там же. С. 76.

<sup>145</sup> Ван Юхэ. История Центральной консерватории: 1950–1990. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 1990. С. 22. (на кит. яз.)

<sup>146</sup> Центральная консерватория всегда придавала большое значение переводу музыкальной литературы. С момента основания академии в ноябре 1949 года была создана переводческая группа. Одним из образовательных принципов академии было музыкальное образование на основе мировой классической музыки, советской музыки, китайской народной музыки и революционных песен. Важной задачей переводческого отдела было переводить и знакомить с советской и западноевропейской классической музыкальной литературой и учебными материалами.

<sup>147</sup> Чжан Хуэй. История преподавания советских экспертов в Центральной консерватории: магистерская диссертация. Центральная консерватория, 2011. С. 18. (на кит. яз.)

Гуанъя (刘光亚) (также выполнявший функции переводчика на факультете композиции) переводили для факультета музыковедения. Сюн Кэянь (熊克炎), Дяо Пэйхуа (刁培华) и Чжао Сунгуан (赵宋光) переводили для фортепианного факультета. Мао Юкуань (毛宇宽) и Ма Цзиншу (马璟舒) переводили для оркестрового факультета. Чжан Хунмо (张洪模) занимался письменным переводом, переведя большое количество зарубежных источников.

Помимо этого, профессора и ученые Центральной консерватории Китая, несмотря на свою занятость преподаванием и научной работой, также переводили и публиковали множество академических трудов, внесших значительный вклад в развитие музыкальных исследований в Китае. Среди них можно выделить таких ученых как Мяо Тяньжуй (缪天瑞), Чжао Фэн (赵汾), Чжан Хундао (张洪岛), Шэнь Сян (沈湘), Ли Вэйбо (李维渤), Яо Цзиньсинь (姚景新), Юй Жунъян (于润洋), Ян Жухуай (杨儒怀), Ли Гоцжэнь (李国桢), Чжан Цянь (张前), Хэ Цяньсань (何乾三), Чжун Цзылинь (钟子林), Хуан Сяо (黄晓), Юй Жэньхао (俞人豪), Юй Чжиган (余志刚), Лю Цзиншу (刘经树), Чжан Боюй (张伯瑜), Яо Хэнлу (姚恒璐) и других<sup>148</sup>. Особого упоминания среди этих переводчиков заслуживают музыковед Чжан Хундао (张洪岛, 1913–2015) и его брат Чжан Хунмо (张洪模, 1926–2020). Их исследовательские достижения сыграли ключевую роль в процессе внедрения и влияния советской музыкальной теории в Китае. Народное музыкальное издательство также занимало важное место в публикации этих трудов.

*Музыкально-научная деятельность музыкантов, получивших музыкальное образование в СССР и вернувшихся в Китай.* Композиторы У Цзюцян (吴祖强), Ду Минсинь (杜鸣心) (вернулись в 1958 году), Хуан Сяохэ (黄晓和, вернулся в 1961 году) и другие, вернувшись на родину, начали преподавать на кафедрах композиции и музыковедения в Центральной консерватории Китая.

Во время учебы в Московской консерватории композитор У Цзюцян, помимо

---

<sup>148</sup> Лю Хунчжу. Обсуждение по редактированию и переводу литературы и ее магистерской подготовки в Центральной консерватории // Журнал Центральной консерватории. 2012. № 3. С. 48–51. (на кит. яз.)

своей специальности, тщательно изучил всю советскую систему профессионального музыкального образования. Вернувшись в Китай после окончания консерватории, он систематически внедрял западные музыкальные формы и оркестровые техники, полученные в СССР, в китайскую музыкальную педагогику. Его учебник «Форма и анализ произведений» (1962) отражает идею советского музыковеда Б. Асафьева (1884–1949) о комплексном анализе музыкальных произведений от музыковедения до технической теории, стремясь всесторонне раскрыть музыкальные произведения с позиции их содержания, эпохи, стиля, техники и структуры. В учебнике, наряду с зарубежными произведениями, были включены и некоторые классические китайские произведения, что стало новым экспериментом. Учебник, опубликованный в 1962 году, многократно переиздавался и до сих пор пользуется большим спросом. Он широко используется в музыкальных и художественных вузах и на протяжении десятилетий является важным учебным пособием по курсу формы в музыкальных вузах. Кроме того, он в соавторстве с Цюй Вэем (瞿维) перевел и опубликовал труд известного советского специалиста по оркестровке Д. Р. Рогаль-Левицкого «Современный оркестр». Все это оказало глубокое влияние на музыкальное образование в Китае.

Другим важным ученым является музыковед Хуан Сяохэ. В 1954 году он отправился учиться в Московскую консерваторию, где сначала обучался скрипке у Д. Ф. Ойстраха (1908–1974), а затем анализу музыкальных произведений у С. С. Скребкова (1905–1967)<sup>149</sup>. В 1961 году он вернулся и начал преподавать в Центральной консерватории Китая<sup>150</sup>.

<sup>149</sup> Согласно воспоминаниям Хуан Сяохэ, «несмотря на то, что мой уровень игры на скрипке тогда считался довольно высоким в Китае, по сравнению с советскими однокурсниками разница была значительной. Поэтому я усердно занимался на скрипке, и даже когда часто простужался из-за непривычного для меня холодного климата Москвы, продолжал тренироваться. В конечном итоге, из-за чрезмерных нагрузок, у меня возникли мышечные повреждения левой руки. После многочисленных попыток различных методов лечения левая рука продолжала сильно болеть, и я не мог даже держать скрипку устойчиво. В такой ситуации мне пришлось принять решение сменить специальность. После долгих размышлений и прохождения экзаменов, я перевелся с отделения струнных инструментов на теоретико-композиторское отделение, где под руководством профессора Сергея Скребкова специализировался на анализе музыкальных произведений». См.: устное интервью Сон Сюэцзюня и Ли Синьяна, статья «Хуан Сяохэ: Открытие новых горизонтов в исследовании истории западной музыки», опубликованная в архиве Центральной консерватории 6 июля 2023 года. <https://www.ccom.edu.cn/info/2641/193061.htm> (дата обращения: 04.12.2023)

<sup>150</sup> Согласно воспоминаниям Хуан Сяохэ, «после возвращения в Китай, я сначала преподавал на композиторском факультете. После того, как некоторое время работал ассистентом у профессора У Цзунциана, начал самостоятельно преподавать курс «Форма и анализ произведений», а также подготовил трехтомное учебное пособие. Эти материалы

Основное направление исследований Хуан Сяохэ – история музыки. С середины 1980-х годов он сосредоточил свои исследования на советской музыке<sup>151</sup>. Хуан Сяохэ читал курсы «Форма и анализ произведений» (1961–1965), «Знаменитые зарубежные музыкальные произведения» (1978–1979), «Общая история западной музыки» (1980–2000), «История советской музыки» (1987–1988, 1996–1997), «Анализ знаменитых произведений советской музыки» (1996–1997), «Теория музыкальных стилей» (1997), «Музыковедческий анализ» (1996–2002) и другие. Он опубликовал монографии «История советской музыки: 1917–1953 (Том I)» (1998)<sup>152</sup>, «Краткая история зарубежной музыки» (2003)<sup>153</sup>, «Анализ западной оперы: структура, виды, жанры, стили, история, знаменитые произведения» (2017)<sup>154</sup>, «История западной музыки и анализ знаменитых произведений» (2021)<sup>155</sup> и другие. Опубликовал десятки статей о русской музыке<sup>156</sup>, переводы,

---

помог мне напечатать господин Цзян Вэнь, который тогда работал в библиотеке. Я очень благодарен ему за оказанную помощь». См.: устное интервью Сон Сюэцзюня и Ли Синьяна, статья «Хуан Сяохэ: Открытие новых горизонтов в исследовании истории западной музыки», опубликованная в архиве Центральной консерватории 6 июля 2023 года. <https://www.ccom.edu.cn/info/2641/193061.htm> (дата обращения: 04.12.2023)

<sup>151</sup> Согласно воспоминаниям Хуан Сяохэ, «после 1984 года отношения между Китаем и Советским Союзом несколько улучшились, и я решил сосредоточить свои исследования на советской музыке. Я считаю, что успешный опыт и пережитые трудности советской музыки имеют огромное значение для Китая, и их необходимо рассматривать объективно и честно. Например, произведения таких композиторов, как Дмитрий Шостакович, Сергей Прокофьев, Арам Хачатурян, Дмитрий Кабалевский, были в свое время критикованы за формализм, но на самом деле их творчество является ценным духовным наследием современной музыки. XX век был эпохой быстрого развития науки и техники, а также интенсивных культурных изменений. В таких социальных условиях музыкальное выражение требовало некоторых прорывов для адекватного отражения сложных идей, например, расширение и инновации в области ладотональности стали выдающимся вкладом. Я считаю, что в музыкальном творчестве нет плохих техник, есть только их неправильное использование. Хороший композитор должен тесно связывать технические приемы с музыкальным содержанием, чтобы достичь технических инноваций и одновременно обогатить художественное выражение, способное глубже отражать дух времени». Там же.

<sup>152</sup> Хуан Сяохэ. История советской музыки: 1917–1953. Фучжоу: Издательство Хайся Вэнь, 1998. Том I. 533 с. (на кит. яз.)

<sup>153</sup> Хуан Сяохэ. Краткая история зарубежной музыки. Пекин: Издательство Центрального радио и телевидения, 2003. 225 с. (на кит. яз.)

<sup>154</sup> Хуан Сяохэ, Лю Ширун. Анализ западной оперы: структура, виды, жанры, стили, история, знаменитые произведения. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2017. 372 с. (на кит. яз.)

<sup>155</sup> Хуан Сяохэ. История западной музыки и анализ знаменитых произведений (3-е издание). Пекин: Народное музыкальное издательство, 2021. 252 с. (на кит. яз.)

<sup>156</sup> «Похоронный звон конца старого порядка, гимн рождения нового века: обзор песен русской пролетарской революции» (1985), «Эпоха·Жизнь·Мысли·Творчество: к столетию со дня смерти П. Чайковского» (1994), «Массовые песни и симфонии периода Великой Отечественной войны СССР» (1995), «Кантаты и оратории периода Великой Отечественной войны СССР» (1995), «Оперы и балеты периода Великой Отечественной войны СССР» (1995), «Камерная музыка периода Великой Отечественной войны СССР» (1995), «Военная музыка периода Великой Отечественной войны СССР» (1995), «Музыкальные шедевры, рожденные в огне войны: Седьмая "Ленинградская" симфония Д. Шостаковича» (1999), «Анализ Седьмой "Ленинградской" симфонии Д. Шостаковича» (1999).

энциклопедические статьи<sup>157</sup>, радиопередачи и телевизионные сценарии<sup>158</sup>, музыкальные рецензии<sup>159</sup> и так далее. В качестве научного руководителя Хуан Сяохэ курировал 5 аспирантов и 14 магистрантов, а также 9 бакалавров по специальности «Западная музыкальная история»<sup>160</sup>, тематика их работ в основном касалась творчества русских и советских композиторов. Хуан Сяохэ считает, что китайские музыкальные теоретики должны, придерживаясь марксистского исторического материализма и диалектического материализма, постоянно расширять свои горизонты, искать новые подходы и свободно использовать все научные методы исследования<sup>161</sup>, которые актуальны в конкретном исследовании.

### *Шанхайская школа (Шанхайская Консерватория)*

В 1950-е годы в Шанхайской консерватории преподавали советские эксперты: пианист Д. М. Серов (с октября 1954 по март 1956 года), музыковед К. Н. Дмитриевская (с марта по июнь 1956 года), Ф. Г. Арзаманов и К. И. Арзаманова (с декабря 1956 по июнь 1958 года), дирижёр С. Г. Делициев и вокалистка Н. Н.

<sup>157</sup> В «Китайской энциклопедии Музыка и танец» (апрель 1989) около 30 статей, среди которых важные: «Музыка Древней Греции и Рима», «Музыка венского классицизма», «Русская музыка», «Советская музыка», «Революционные песни России», «Классическая музыка», «Серьезная музыка», «А. Бородин», «М. Мусоргский», «Н. Римский-Корсаков» и др. В «Большом словаре мировой культуры» (февраль 1988) все статьи о зарубежной музыке (228 статей). В «Словаре современного музыкального восприятия» (июль 1997) биографии и основные произведения 10 советских композиторов.

<sup>158</sup> Радиолекции: «С. Прокофьев и его основные произведения (всего 12 лекций)» (июль–октябрь 1989, Центральное народное радио), «Шестая симфония С. Прокофьева» (1990, Пекинское народное радио), «Пятая симфония Д. Шостаковича» (1990, Пекинское народное радио), «Европейская национальная музыкальная школа (всего 4 лекции)» (1996, Пекинское музыкальное радио), «Русская народная музыка» (1997, Пекинское музыкальное радио), «Русская классическая музыка» (1997, Пекинское музыкальное радио), «Симфоническая музыка периода Великой Отечественной войны СССР» (1995, Центральное народное радио), «Песни периода Великой Отечественной войны СССР» (1995, Пекинское образовательное радио). Телевизионные лекции: «Опера П. Чайковского "Евгений Онегин"» (1998, Пекинское кабельное телевидение), «Симфоническая музыка СССР» (ноябрь 2002, Центральное телевидение Китая), «Памятник века: Д. Шостакович (часть 1)» (ноябрь 2002, Центральное телевидение Китая), «Памятник века: Д. Шостакович (часть 2)» (ноябрь 2002, Центральное телевидение Китая).

<sup>159</sup> Опубликовано множество статей о музыкальных произведениях и исполнениях, как китайских, так и зарубежных, в газетах и журналах, таких как «Жэньминь жибао», «Гуанмин жибао», «Пекин жибао», «Народная музыка», «Музыкальная неделя», «Культура», «Искусство», «Музыкальная жизнь».

<sup>160</sup> Лян Ган «Опера Д. Шостаковича "Катерина Измайлова"» (1983, бакалаврский реферат), Ли Сюэцзюнь «Тринадцатая симфония Д. Шостаковича» (1988, бакалаврский реферат), Сюй Дэ «Фортепианные сонаты С. Прокофьева» (2000, магистерская диссертация), Инь Ся «Фортепианный концерт С. Рахманинова» (1995, бакалаврский реферат), Ли Цзинь «Трагизм оперы М. Мусоргского "Борис Годунов"» (1996, магистерская диссертация), Ван Вэньлань магистерская диссертация «Симфонии С. Прокофьева и их эволюция стиля» (1999, магистерская диссертация), Лю Юэ «"Страсти" Г. Свиридова» (1998, бакалаврский реферат) и другие.

<sup>161</sup> См.: Статья устного интервью Сун Сюэцзюнь и Ли Синьян, «Хуан Сяохэ: открытие нового направления исследований по истории музыки в западных странах», Музей истории школы-архива Центральной музыкальной консерватории, опубликовано онлайн 06 июля 2023 г. <https://www.ccom.edu.cn/info/2641/193061.htm> (дата обращения: 04.12.2023)

Деличиева (с октября 1956 по июнь 1958 года), а также скрипач И. Г. Беридзе (с сентября 1959 по сентябрь 1961 года).

*Преподавание музыкальной теории.* Музыковед К. Н. Дмитриевская из Ленинградской консерватории (с марта по июнь 1956 года преподавала в Шанхае) оказала помощь Шанхайской консерватории в подготовке программы и учебников для преподавания элементов теории музыки и сольфеджио, а также организовала курсы «Методика преподавания сольфеджио» и «Сольфеджио». В августе 1956 года методика преподавания сольфеджио Дмитриевской была переведена Ван Цичжаном (汪启章) и издана Шанхайской Консерваторией. Кроме того, она провела несколько лекций для студентов и преподавателей теоретико-композиторского факультета: «Опыт использования народных песен в гармонии», «Принципиальные проблемы составления учебных программ по гармонии», «Проблемы вступительных экзаменов в музыкальные училища» и другие<sup>162</sup>.

Музыковед Арзаманов из Педагогического института имени Гнесиных (с декабря 1956 по июнь 1958 года преподавал в Шанхае) прибыл для проведения занятий по полифонии и анализу произведений. На занятиях по полифонии он призывал китайских студентов сочинять темы фуг в китайском национальном стиле, подчеркивал, что анализ произведения должен быть сосредоточен на содержании произведения, а не на форме, и использовал китайские произведения в качестве материала для анализа<sup>163</sup>. Среди его учеников – композиторы Чэнь Ган (陈钢), Ван Лисань (汪立三) и другие.

К приезду Арзаманова в Китай в 1957 году была опубликована книга С. С. Скребкова «Полифонический анализ»<sup>164</sup>. Были проанализированы некоторые особенности полифонического изложения, принятые в советском музыкознании, например, понятие темпа движения голосов в горизонтально-подвижном

<sup>162</sup> Ли Жань. Музыкальные обмены между Китаем и СССР в контексте социологии: на примере работы советских музыкальных экспертов в Китае (1954–1960): дис. ... канд. иск. Харбинский педагогический университет, 2011. С. 54. (Научный руководитель: Тао Ябин, на кит. яз.)

<sup>163</sup> Там же. С. 58.

<sup>164</sup> Скребков С. Анализ полифонической музыки / пер. на кит. яз. У Пэйхуа, Фэн Чэнбао. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1957. 301 с.

контрапункте, подсчет интервальных показателей движения голосов в вертикально-подвижном контрапункте, акцент на полифонических элементах в народной музыке, использование длинных мелодий в народных натуральных ладах в качестве темы полифонической музыки. Художественные и практические аспекты упражнений оказали большое влияние на преподавание полифонической музыки в Китае.

*Редакционно-переводческая группа Шанхайской консерватории.* Монографии и учебники, переведенные и изданные Редакционно-переводческой группой Шанхайской консерватории, послужили основой для создания дисциплины «Теория музыки» в Китае. Например: С. С. Скребков «Полифонический анализ» (1957, перевод У Пейхуа 吴佩华 и Фэн Чэньбао 丰陈宝), А. Н. Должанский «Краткий музыкальный словарь» (1957, перевод Редакционно-переводческой группы Шанхайской консерватории)<sup>165</sup>, И. В. Способин «Элементы теории музыки» (1958, перевод Ван Цичжана 汪启璋)<sup>166</sup>, С. С. Скребков «Анализ музыкальных произведений» (1962, перевод Гу Ляньли 顾连理), Н. А. Римский-Корсаков «Летопись моей музыкальной жизни» (1988, перевод У Пейхуа 吴佩华)<sup>167</sup>, В. В. Хвостенко «Задачи и упражнения по элементарной теории музыки» (2000, перевод Ван Цичжана 汪启璋)<sup>168</sup> и другие. Согласно статистике Ван Циньяна (王秦燕) и Цянь Ипина (钱亦平)<sup>169</sup>, по состоянию на 2009 год, в Шанхайском музыкальном издательстве было опубликовано 68 русских и советских музыкальных произведений, а в Народном музыкальном издательстве (Пекин) – 133.

<sup>165</sup> Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь / пер. на кит. яз. Шанхайского консерваторского редакционно-переводческого отдела. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1957. 446 с.

<sup>166</sup> Способин И. В. Элементы теории музыки / пер. на кит. яз. Ван Цичжан. Пекин: Музыкальное издательство, 1958. 227 с.

<sup>167</sup> Римский-Корсаков Н.А. Моя музыкальная жизнь / пер. на кит. яз. У Пэйхуа. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1988. 615 с.

<sup>168</sup> Хвостенко В. В. Упражнения по элементам теории музыки / пер. на кит. яз. Ван Цичжан. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2000. 293 с.

<sup>169</sup> Ван Циньянь, Цянь Ипин. Статус русских музыкальных книг, опубликованных двумя китайскими издательствами // Обзор истории и современные размышления о музыкальном обмене между Китаем и Россией: Сборник материалов Международной научной конференции по российско-китайскому музыкальному обмену (Харбин, Китай, 2009), под ред. Тао Ябин. Пекин: Издательство народной музыки, 2011. С. 151. (на кит. яз.)

*Музыкально-научная деятельность музыкантов, получивших музыкальное образование в СССР и вернувшихся в Китай.* Музыковед Гань Бихуа (甘璧华, р. 1945) один из самых влиятельных и представительных исследователей конца XX – начала XXI века как в российском, так и в китайском музыковедении, сосредоточившийся на творчестве С. Губайдулиной. Она обучалась в аспирантуре Московской консерватории у профессора Ю. Н. Холопова по направлению «Современная гармония» и под его руководством подготовила работу «Гармония и стиль С. Губайдулиной». В 1997 – 2007 годах в России были изданы четыре монографии Гань Бихуа на русском языке, в частности: «Воплощение образа восточного ощущения в произведениях С. Губайдулиной» (1997)<sup>170</sup>, «Восстановление натурального свойства гармонического звучания» (1998)<sup>171</sup>, «Восточные черты в произведениях А. Черепнина и С. Губайдулиной и их сравнение» (1999)<sup>172</sup>, «Образование "противоположного свойства" гармонического звучания: гармония и стиль С. Губайдуллиной» (2007)<sup>173</sup>. В этих исследованиях задействованы несколько совершенно новых концепций Гань Бихуа<sup>174</sup>:

- 1) современных звучаний без пентатонной мелодии, но с восточным колоритом;
- 2) эффекты гармонического контрапункта с колористической структурой (色调结构和声对位效应);
- 3) гармонии в паузах (休止符中的和声);
- 4) микротональной системы (微音体系);
- 5) симметричных ладов (对称调式);
- 6) асимметричная структурная система (偏侧结构体系);

<sup>170</sup> Гань Бихуа. Воплощение образа восточного ощущения в произведениях С. Губайдулиной. М., 1997.

<sup>171</sup> Гань Бихуа. Восстановление натурального свойства гармонического звучания: (Из работы "Гармония и стиль С. Губайдулиной"). М.: Дружба и Благая Весть, 1998. 71 с.

<sup>172</sup> Гань Бихуа. Восточные черты в произведениях А. Черепнина и С. Губайдулиной и их сравнение. М.: Весть, 1999. 27 с.

<sup>173</sup> Гань Бихуа. Образование противоположного свойства гармонического звучания: гармония и стиль С. Губайдуллиной. М.: Весть, 2007. 127 с.

<sup>174</sup> Чэнь Сяохуэй. Она скромно трудится в области современной гармонии: монография Гань Бихуа «Противоречивые свойства интервалов в гармонии» издана в Москве // Журнал Синьхайской консерватории. 2008. № 2. С. 28. (на кит. яз.)

- 7) замкнутое кольцо додекафонии (十二音封闭圈)<sup>175</sup>;
- 8) «традиционные гены» в современной гармонии и «современные зачатки» в традиционной гармонии.

После окончания обучения Гань Бихуа вернулась в Шанхайскую консерваторию музыки и открыла курс современной гармонии, заполнив пробел в данной дисциплине в Китае. В течение долгого времени она плодотворно занимается исследованиями и преподаванием, а концепции и идеи Ю. Н. Холопова занимают важное положение в ее исследованиях.

Музыковед Цянь Ипин (钱亦平, 1946–2025)<sup>176</sup> также является одним из представителей Шанхайской школы изучения русской музыки. В 1990–1991 годах она изучала анализ музыкальных произведений в Московской консерватории под руководством В. Холоповой. Основные области ее исследования включают анализ музыкальных произведений, музыкальное жанроведение, типологию форм и историю развития форм. Под ее руководством молодые музыковеды из Шанхайской консерватории продемонстрировали большие перспективы в анализе произведений русских и советских композиторов. Примеры таких исследований включают: кандидатские диссертации Чжао Вэньхуэй «Фантазийность в одночастных программных симфонических произведениях П. Чайковского» (2018)<sup>177</sup>, Хуан Цзупин «Исследование структуры мышления в "загадке" в музыке С.

<sup>175</sup> Данное понятие подробно рассмотрено в монографии: Гань Бихуа. Образование противоположного свойства гармонического звучания: гармония и стиль С. Губайдуллиной / Гань Бихуа. М.: Весть, 2007. С.101–108.

<sup>176</sup> Цянь Ипин (钱亦平, 1946–2025) музыковед, профессор кафедры музыковедения, научный руководитель аспирантов. Бывший заведующий кафедрой музыковедения и кафедрой управления искусством Шанхайской консерватории. В 1965 году окончила среднюю школу при Шанхайской консерватории, в 1970 году окончила бакалавриат Шанхайской консерватории. С 1973 по 1979 годы работала музыкальным редактором и журналистом на Шанхайском народном радио. С 1979 по 1982 годы обучалась в магистратуре Шанхайской консерватории по специальности «Анализ музыкальных произведений» под руководством профессора Цянь Жэнькана и получила степень магистра. С 1982 года преподает в Шанхайской консерватории. В 1990–1991 годах проходила стажировку по анализу музыкальных произведений в Московской консерватории под руководством В. Н. Холоповой. С 1995 года была назначена заведующей кафедрой музыковедения Шанхайской консерватории, с 2003 года – заведующей кафедрой управления искусством. С 1993 года является научным руководителем магистрантов, с 2000 года – научным руководителем аспирантов. С 2003 года является ведущим специалистом по музыкальным дисциплинам Шанхайской консерватории. См.: Страница с информацией о Цянь Ипин на сайте Шанхайской консерватории. <https://www.shcmusic.edu.cn/2015/0428/c1608a22351/page.htm> (дата обращения: 03.01.2024)

<sup>177</sup> Чжао Вэньхуэй. Фантазийность в одночастных программных симфонических произведениях П. Чайковского: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2018. 191 с. (на кит. яз.)

Губайдулиной» (2014)<sup>178</sup>, Ван Цзин «Исследование музыкального языка и структур поздних струнных квартетов Д. Шостаковича» (2010)<sup>179</sup>, магистерская диссертация Лю Шутин «Математическая логика в "*Quasi hoquetus*" и "В начале был ритм..." С. Губайдулиной: последовательность Фибоначчи» (2019)<sup>180</sup>, Ге Миньминь «Исследование экспрессивных параметров в музыке С. Губайдулиной» (2013)<sup>181</sup>, Чжоу Лин «Скерцо в симфониях Д. Шостаковича» (2009)<sup>182</sup>, Лю Ци «Новаторство П. Чайковского в балетной музыке» (2007)<sup>183</sup>, Чжан Вэньлун «Анализ тематических мелодий в "военных симфониях" Д. Шостаковича» (2004)<sup>184</sup> и другие. Во всех этих исследованиях используется метод анализа музыки.

Молодой музыковед Пэн Чэн (彭程, р. 1974) сыграл важную роль в развитии Шанхайской школы. Пэн Чэн в 2011 году успешно защитил кандидатскую диссертацию «Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века» в НГК им. М. И. Глинки (научный руководитель В. Н. Сыров). В последующие годы в России он опубликовал монографию «Ладовая система юнь-гун-дяо и ее претворение в творчестве композиторов XX века» (2013) и словарь «Новый русско-китайский и китайско-русский словарь музыкальных терминов» (2022). Кроме того, он издал учебник «Китайская традиционная ладовая система и ее применение в XX веке: исследование» (2006).

Пэн Чэн занимался проблемами изучения китайской музыки в российском музыковедении и изучения русской музыки в китайском музыковедении. Он опубликовал статьи: «Авангардные техники первого музыкального авангарда

<sup>178</sup> Хуан Цзупин. Исследование структуры мышления в «загадке» в музыке С. Губайдулиной. Кандидатская диссертация, Шанхайская консерватория, 2014. 238 с. (на кит. яз.)

<sup>179</sup> Ван Цзин. Исследование музыкального языка и структур поздних струнных квартетов Д. Шостаковича: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2010. 259 с. (на кит. яз.)

<sup>180</sup> Лю Шутин. Математическая логика в «*Quasi hoquetus*» и «В начале был ритм...» С. Губайдулиной: последовательность Фибоначчи: последовательность Фибоначчи: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2019. 73 с. (на кит. яз.)

<sup>181</sup> Ге Миньминь. Исследование экспрессивных параметров в музыке С. Губайдулиной: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2013. 76 с. (на кит. яз.)

<sup>182</sup> Чжоу Лин. Скерцо в симфониях Д. Д. Шостаковича: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2009. 108 с. (на кит. яз.)

<sup>183</sup> Лю Ци. Реформа П. И. Чайковского в балетной музыке: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2007. 117 с. (на кит. яз.)

<sup>184</sup> Чжан Вэньлун. Анализ тематических мелодий в «военных симфониях» Д. Шостаковича: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2004. 79 с. (на кит. яз.)

России» (2024)<sup>185</sup>, «Исследование развития музыкальной культуры России XVII – начала XIX веков» (2023)<sup>186</sup>, «Исследование раннего применения ладов ограниченной транспозиции» (термин О. Мессиаана) (2022)<sup>187</sup>, «О нечетком мышлении в теории гармонии» (2022)<sup>188</sup>, «Вклад и влияние Цянь Жэнькан в перевод русских учебников по гармонии на китайский язык» (2021)<sup>189</sup>, «Концептуальное объяснение термина “модус” в русской музыкальной теории» (2016)<sup>190</sup>, «Интервью со Слонимским» (2016)<sup>191</sup> и другие.

Под руководством Пэн Чэна Тан Ханьвэй, магистр Шанхайской консерватории по направлению редакционно-переводческой русской литературы, защитил диссертацию «Перевод монографии В. Холоповой “Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века” в контексте переводоведения знаний» (2023)<sup>192</sup>, Мэн Лу защитила диссертацию «Перевод монографии К. Верткова "Российские народные инструменты" и рецензия на нее» (2025)<sup>193</sup>.

В работе Тан Ханьвэй не только выполнил полный перевод монографии В. Холоповой, но и систематизировал труды и идеи, связанные с Холоповой, а также исследовал проблемы, возникающие в процессе перевода музыкальной литературы с русского на китайский язык. Процесс перевода данной монографии отражает требования к высокому уровню сочетания музыкальных и языковых знаний при переводе музыкальных текстов, а также подтверждает суть построения и передачи знаний в переводе. Кроме того, данная диссертация предоставляет ценный опыт и направления для развития дисциплины перевода русскоязычных документов в

<sup>185</sup> Пэн Чэн. Авангардные техники первого музыкального авангарда России Музыкальное искусство // Журнал Шанхайской консерватории. 2024. № 1. С. 113–125. (на кит. яз.)

<sup>186</sup> Тан Ханьвэй, Пэн Чэн. Исследование развития музыкальной культуры России с XVII по начало XIX века // Музыкальная жизнь. 2023. № 1, С. 34–41. (на кит. яз.)

<sup>187</sup> Пэн Чэн. Исследование раннего применения ограниченной транспозиции. 2022. № 4. С. 110–121. (на кит. яз.)

<sup>188</sup> Пэн Чэн. О нечетком мышлении в теории гармонии // Народная музыка. 2022. № 4. С. 60–64. (на кит. яз.)

<sup>189</sup> Пэн Чэн. Вклад и влияние Цянь Жэнькан в перевод русских учебников по гармонии на китайский язык // Музыкальная жизнь. 2021. № 5. С. 10–14. (на кит. яз.)

<sup>190</sup> Пэн Чэн. Концептуальное объяснение термина «модус» в русской музыкальной теории // Народная музыка. 2016. № 9. С. 62–65. (на кит. яз.)

<sup>191</sup> Пэн Чэн. Интервью со Слонимским // Китайская музыка. 2013. № 1. С. 140–143. (на кит. яз.)

<sup>192</sup> Тан Ханьвэй. Перевод монографии В. Холоповой “Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века” в контексте переводоведения знаний: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2023. 321 с. (на кит. яз.)

<sup>193</sup> Мэн Лу. Перевод монографии К. Верткова «Российские народные инструменты» и рецензия на нее: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2023. 166 с. (на кит. яз.)

области китайской музыковедческой науки.

***Харбинская школа (Харбинский педагогический университет и Харбинская консерватория)***

В период строительства Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД) в конце XIX века – в начале XX века в Харбин прибыло множество русских эмигрантов. В 1920–1930-е годы Харбин уже стал образовательным центром Дальнего Востока. Согласно историческим данным, русские эмигранты открыли здесь около 80 учебных заведений, включая начальное и высшее образование<sup>194</sup>. Русские эмигранты также создали социальные организации и группы, включающие культуру и искусство, а также основали театры и один из лучших симфонических оркестров Дальнего Востока – Харбинский симфонический оркестр. В период с начала XX века до 1930-х годов Харбин несомненно стал центром русской музыки и культуры в Китае. Эти богатые музыкальные мероприятия и музыкальное наследие создали культурную почву для исследований русской музыки в Харбине. Именно поэтому одной из особенностей Харбинской школы исследований русской музыки является историческое исследование российско-китайских музыкальных и культурных обменов в социологическом контексте, под руководством Тао Ябина. Исследовательскими учреждениями выступают Харбинский педагогический университет и Харбинская консерватория.

Тао Ябин (陶亚兵, р. 1959)<sup>195</sup> является ключевым представителем Харбинской школы. В 1986 году он окончил музыкальный факультет Харбинского

<sup>194</sup> Самые известные из них – Харбинский технологический институт и Харбинская школа политики и права. См.: Цзо Чжэнь-Гуань. Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор, 2014. С. 33.

<sup>195</sup> Тао Ябин (陶亚兵, р. 1959): Известный китайский музыковед, дирижер и историк музыки. Профессор Харбинского педагогического университета и Харбинской музыкальной консерватории, научный руководитель аспирантов. Председатель научного совета Харбинской музыкальной консерватории, член руководящего комитета по преподаванию музыкальных и танцевальных дисциплин Министерства образования, заместитель председателя теоретического комитета Китайской ассоциации музыкантов, вице-президент Китайского общества истории музыки. В 1986 году окончил бакалавриат музыкального факультета Харбинского педагогического университета и поступил в Центральную консерваторию Китая, в 1988 году получил степень магистра под руководством профессора Ван Юхэ, в 1992 году получил степень кандидата наук под руководством профессора Ляо Фушу. Летом 1996 года был повышен до профессора. Долгое время занимается преподаванием и научными исследованиями в области музыки, основное направление исследований – история музыки.

педагогического университета. В 1988 году он получил степень магистра в Центральной консерватории Китая под научным руководством профессора Ван Юхэ (汪毓和). В 1992 году Тао Ябин успешно защитил кандидатскую диссертацию на тему «Исследование истории музыкального обмена между Китаем и Западом до 1919 года» (1992)<sup>196</sup> под научным руководством профессора Ляо Фушу (廖辅叔). Многие ученые считают, что данная работа заполнила пробел и открыла новое направление в исследовании музыкального обмена между Китаем и Западом в китайской истории музыки. Некоторые идеи из этой диссертации до сих пор широко цитируются в научных кругах. Два года спустя, Тао Ябин доработал свою кандидатскую диссертацию и опубликовал ее под названием «История музыкального обмена между Китаем и Западом» (1994)<sup>197</sup>. В 2001 году Та Ябин опубликовал книгу «Музыкальный обмен между Китаем и Западом в период Мин и Цин» (2001)<sup>198</sup>. В этой работе он значительно расширил свое видение. Он отметил: «Надеюсь, что на основе понимания истории музыкального обмена между Китаем и Западом, люди будут проявлять больший интерес к вопросам китайско-западной музыки, таким образом уделяя внимание обсуждению отношений между китайской и западной музыкой в актуальных вопросах музыкального мира, и через примеры музыкального обмена между Китаем и Западом понимать культурные явления современного общества»<sup>199</sup>.

Вследствие географического положения и исторических связей, Харбин являлся важным центром музыкального обмена между Китаем и Россией. Используя это уникальное преимущество, Тао Ябин сделал исследование музыкального обмена между Китаем и Россией одним из своих академических приоритетов. В 2007 году Тао Ябин реализовал крупный проект в области искусства,

---

<sup>196</sup> Тао Ябин. Исследование истории музыкального обмена между Китаем и Западом до 1919 года. Кандидатская диссертация, Центральная консерватория. 1992. 185 с.. (на кит. яз.)

<sup>197</sup> Тао Ябин. История музыкального обмена между Китаем и Западом. Пекин: Издательство Китайской энциклопедии, 1994. 335 с. (на кит. яз.)

<sup>198</sup> Тао Ябин. Музыкальный обмен между Китаем и Западом в период Мин и Цин. Пекин: Восточное издательство, 2001. 232 с. (на кит. яз.)

<sup>199</sup> См.: Тао Ябин. Музыкальные обмены между Китаем и Западом в период Мин и Цин. Пекин: Восточное издательство, 2001. С. 1–2. (на кит. яз.)

финансируемый Государственным социально-научным фондом по теме «Исследование влияния русской музыкальной культуры XX века на развитие современной китайской музыки». Он руководил рядом диссертаций по истории музыкального обмена между Китаем и Россией, таких как кандидатские диссертации: Цуй Сюэхуа «Исследование исторических материалов о китайском фортепианном искусстве в первой половине XX века» (2019)<sup>200</sup>, Ван Янь «Исследование музыкальной культуры Харбина в период оккупации (1932–1945)» (2013)<sup>201</sup>, Го Мэн «Исследование музыкальной деятельности Цзо Чжэнь-Гуаня» (2013)<sup>202</sup>, Ван Е «Исследование музыкального творчества китайских композиторов, обучавшихся в СССР, в 1950-х годах» (2011)<sup>203</sup>, Ли Жань «Музыкальные обмены между Китаем и СССР в контексте социологии: на примере работы советских музыкальных экспертов в Китае (1954–1960)» (2011)<sup>204</sup>, а также магистерские диссертации: Чжэн Ваньлинь «Исследование версий распространения советских песен в Китае (1917–1991)» (2017)<sup>205</sup>, Гао Янсун «Вклад и влияние русских музыкантов из эмиграции на китайскую музыку в середине XIX–XX веков» (2011)<sup>206</sup>, Лю Ин «Исследование распространения русских и советских народных песен в Китае» (2010)<sup>207</sup>. Из этих исследований можно ясно представить общую картину о влиянии русской музыкальной культуры на Китай в XX веке с позиции социологии.

Кроме того, Гао Ябин активно организует концерты и конференции в Харбине.

---

<sup>200</sup> Цуй Сюэхуа. Исследование исторических материалов о китайском фортепианном искусстве в первой половине XX века: дис. ... канд. иск. Харбинская консерватория, 2019. 226 с. (на кит. яз.)

<sup>201</sup> Ван Янь. Исследование музыкальной культуры Харбина в период оккупации (1932–1945): дис. ... канд. иск. Харбинский педагогический университет, 2013. 181 с. (на кит. яз.)

<sup>202</sup> Го Мэн. Исследование музыкальной деятельности Цзо Чжэнь-Гуаня: дис. ... канд. иск. Харбинский педагогический университет, 2013. 144 с. (на кит. яз.)

<sup>203</sup> Ван Е. Исследование музыкального творчества китайских композиторов, обучавшихся в СССР, в 1950-х годах: дис. ... канд. иск. Харбинский педагогический университет, 2011. 144 с. (на кит. яз.)

<sup>204</sup> Ли Жань. Музыкальные обмены между Китаем и СССР в контексте социологии: на примере работы советских музыкальных экспертов в Китае (1954–1960): дис. ... канд. иск. Харбинский педагогический университет, 2011. 124 с. (на кит. яз.)

<sup>205</sup> Чжэн Ваньлинь. Исследование версий распространения советских песен в Китае (1917–1991): магистерская диссертация. Харбинский педагогический университет, 2017. 65 с. (на кит. яз.)

<sup>206</sup> Гао Янсун. Вклад и влияние русских музыкантов из эмиграции на китайскую музыку в середине XIX–XX веков: магистерская диссертация. Харбинский педагогический университет, 2011. 46 с. (на кит. яз.)

<sup>207</sup> Лю Ин. Исследование распространения русских и советских народных песен в Китае: магистерская диссертация. Харбинский педагогический университет, 2010. 82 с. (на кит. яз.)

В Харбине он организовал три Международные научные конференции по китайско-российским музыкальным и культурным обменам (Харбин; 2009, 2014, 2018), в которых приняли участие представители различных консерваторий и музыкальных академий (включая РАМ имени Гнесинных и Московскую консерваторию) России и Китая, на которых рассматривался широкий спектр проблем, таких как история советско-российской музыки и культуры в Китае, перевод советско-российской музыкальной литературы, эстетические идеи советско-российской музыки, композиторское творчество и композиционные техники, проблемы музыкального образования, школы музыкального исполнительства и другие. В 2009 году была опубликована антология I Международной конференции по китайско-российским музыкальным и культурным обменам «Исторический обзор и современное осмысление китайско-российских музыкальных обменов» (2011)<sup>208</sup>.

Кроме того, научные труды профессора Ян Яньди (杨燕迪, род. 1963)<sup>209</sup> занимают значительное место в китайских исследованиях русской музыки. Его кандидатская диссертация «Теория и методы анализа западной современной музыки» (1994) утвердила его панорамный исследовательский подход, основанный на западной музыкальной теории, методологии, эстетике, критике и междисциплинарном контексте.

В период работы в должности ректора Харбинской консерватории (2020 – 2024) он опубликовал научные статьи: «О музыкальном подъеме России: макроанализ и его значение для развития китайской музыки» (2022)<sup>210</sup>, «Обзор

<sup>208</sup> Тао Ябин. Исторический обзор и современное осмысление китайско-российских музыкальных обменов. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2011. 590 с. (на кит. яз.)

<sup>209</sup> Ян Яньди (р. 1963) – музыковед, музыкальный критик и переводчик. Получил степень бакалавра (1983), магистра (1988, научный руководитель профессор Тан Бинжоу 谭冰若) и кандидата наук (1994, научный руководитель профессор Цянь Жэнькан 钱仁康) в Шанхайской консерватории. Учился в Королевском колледже Лондона (King's College London, 1987–1988) и провел научные исследования и обмен в Колумбийском университете (Columbia University in the City of New York, 1993–1994), Городском университете Нью-Йорка (The City University of New York, 1999) и Гейдельбергском университете (Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 2002). Занимал должность проректора Шанхайской консерватории (2003–2018) и ректора Харбинской консерватории (2020–2024). В настоящее время является вице-председателем Шанхайской ассоциации музыкантов, вице-председателем Китайской ассоциации музыкантов, главным редактором журналов «Народная музыка» и «Северная музыка». Опубликовал труды, охватывающие методологию музыковедения, историю западной музыки, музыкальную эстетику, исследования оперы, музыкальную критику и анализ, академический перевод в области музыки, современную китайскую музыкальную критику, исследования музыкального исполнительского искусства и другие области.

<sup>210</sup> Ян Яньди. О музыкальном подъеме России: макроанализ и его значение для развития китайской музыки //

истории рецепции С. Рахманинова» (2023)<sup>211</sup>, «О исследовании С. Рахманинова музыковедом Ричардом Тарускиным: методологические проблемы и размышления» (2023)<sup>212</sup>, «Современные устремления в музыке Серебряного века России: сравнительный анализ музыкальных стилей С. Рахманинова и А. Скрябина» (2023)<sup>213</sup>, «Эксперимент "Трагическая геометрия": музыкально-драматические представления и практика "четырёх причин" в "Царе Эдипе" И. Стравинского» (2024)<sup>214</sup>, «Прорыв формы под драматургической логикой: повторный анализ первой части Четвертой симфонии П. Чайковского» (2024)<sup>215</sup>, «О историческом значении и ценности искусства советской симфонии» (2025)<sup>216</sup>.

Ян Яньди утверждает: «Попытка наблюдать и оценивать развитие китайской музыки с макроперспективы сравнения между Востоком и Западом или их пересечения является новым исследовательским направлением в китайской музыковедении в последние годы»<sup>217</sup>. В исследовании российских музыкантов профессор Ян Яньди склонен к более глубокому эстетическому размышлению на основе музыкальной истории и музыкального анализа, а также к панорамному обобщению более широких музыкальных проблем.

Таким образом, в первой половине XX века русские музыканты-эмигранты, жившие в Харбине и Шанхае, принесли в Китай богатое и ценное европейское и русское музыкальное наследие и культуру, что отразилось в музыкальной жизни Харбина и Шанхая: создании и выступлении симфонических оркестров, музыкальных школах и учреждениях, а также в публикациях произведений искусства и литературы, организованных русскими эмигрантами. В 1950-х годах,

---

Северная музыка. 2022. № 1. С. 4–13. (на кит. яз.)

<sup>211</sup> Ян Яньди. Обзор истории рецепции С. Рахманинова // Северная музыка. 2023. № 1. С. 8–18, 68. (на кит. яз.)

<sup>212</sup> Яо Иксин, Ян Яньди. О исследовании С. Рахманинова музыковедом Ричардом Тарускиным: методологические проблемы и размышления // Журнал Тяньцзиньской консерватории. 2023. № 4. С. 5–16, 119. (на кит. яз.)

<sup>213</sup> Чжоу Вань, Ян Яньди. Современные устремления в музыке Серебряного века России: сравнительный анализ музыкальных стилей С. Рахманинова и А. Скрябина // Северная музыка. 2023. № 4. С. 7–15. (на кит. яз.)

<sup>214</sup> У Цзе, Ян Яньди. Эксперимент «Трагическая геометрия»: музыкально-драматические представления и практика «четырёх причин» в «Царе Эдипе» И. Стравинского // Северная музыка. 2024. № 1. С. 98–111. (на кит. яз.)

<sup>215</sup> Чжан Нань, Ян Яньди. Прорыв формы под драматургической логикой: повторный анализ первой части Четвертой симфонии П. Чайковского // Музыкальные исследования. 2024. № 2. С. 106–119. (на кит. яз.)

<sup>216</sup> Ян Яньди. Об историческом значении и художественной ценности советской симфонии // Северная музыка. 2025. № 1. С. 7–16. (на кит. яз.)

<sup>217</sup> Ян Яньди. О музыкальном подъеме России: макроанализ и его значение для развития китайской музыки // Северная музыка. 2022. № 1. С. 4. (на кит. яз.)

когда была создана КНР, русские музыканты и педагоги вновь приехали в Китай и внесли значительный вклад в развитие китайской системы музыкального образования, а большое количество русской музыкальной теории было переведено на китайский язык и официально внедрено в китайское профессиональное музыкальное образование в 1950 – 1980-х годах. Русская школа теории музыки официально повлияла на Китай.

Одновременно в 1950-х, 1980-х и 1990-х годах китайское правительство начало отправлять китайских музыкантов для обучения в русские музыкальные консерватории. Вернувшись на родину после окончания обучения, эти музыканты внесли вклад в создание системы музыкального образования и музыкальной науки в Китае. Большинство из них стали надежной силой в исследовании русской музыки и русской музыкальной школы в Китае, и эта традиция продолжается до сих пор (статистические данные о количестве научных трудов представлены в *Приложении В. Таблица. Научные труды китайских музыковедов о творчестве русских композиторов в Китае с 1990 по 2023 год*).

В контексте вышеупомянутой историко-культурной панорамы исследование русско-советской музыки в современном китайском музыковедении нашло отражение в многочисленных отраслях музыкознания.

Среди исследований 1990 – 2020-х годов самым представительным остается творчество русских композиторов, которое, в свою очередь, охватывает множество музыковедческих проблем (подробнее см. *Приложение Г. Список научных трудов китайских музыковедов по проблемам творчества русских композиторов периода 1990 – 2020-х годов*).

## ГЛАВА 2. ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ В КИТАЙСКОМ МУЗЫКОВЕДЕНИИ 1990 – 2020-Х ГОДОВ

### §2.1. Неоклассицизм и музыкально-эстетические концепции в творчестве И. Ф. Стравинского (публикации Цзи Лу)

Игорь Стравинский – один из самых влиятельных композиторов XX века. Большая часть его творческой жизни пришлась на период небывалых потрясений в Европе первой половины XX столетия. Социальные перемены и потрясения, научно-технические инновации и развитие не только глубоко повлияли на мышление, убеждения и нравственные представления композитора, но и подвергли значительным изменениям его художественно-эстетические ориентиры, побуждая их к постоянному обновлению и эволюции с течением времени и изменениями окружающей среды.

Творчество Стравинского давно привлекает внимание китайских музыковедов. В период с 1990-х по 2020-е годы китайскими учеными было опубликовано около 286 научных работ, посвященных творчеству Стравинского, включая 5 научных монографий<sup>218</sup>, 76 диссертаций (6 кандидатских<sup>219</sup> и 70 магистерских) и 206 научных статей. В этих публикациях всесторонне

---

<sup>218</sup> Чжоу Яоцунь. Неутомимый исследователь: И. Стравинский. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1998. 112с.; Гао Цзяцзя. Исследование серийной музыки И. Стравинского. Пекин: Коммерческое издательство, 2003. 240 с.; Ван Юнчжэнь, Чжу Цзе. Анализ ранних камерных произведений И. Стравинского. Дуньин: Издательство Китайского нефтяного университета, 2010. 188 с.; Е Сыминь. Исследование неоклассической полифонической техники И. Стравинского: на примере трех симфоний. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2018. 204 с.; Чжу Ии, Ян Яньди. Ироническая поэтика опер XX века: «Похождения повесы» И. Стравинского. Чунцин: Издательство Юго-Западного педагогического университета, 2021. 305 с. (на кит. яз.)

<sup>219</sup> Хао Вэйя. Преемственность и инновации: анализ пяти симфонических произведений Игоря Стравинского: дис. ... канд. иск. Центральная консерватория, 1999. 79с. (Научный руководитель У Цзуцян); Гао Цзяцзя. Обряд осени: творчество серийной музыки Игоря Стравинского: дис. ... канд. иск. Центральная консерватория, 2001. 155 с. (Научный руководитель Ян Жухуай); Ван Шуо. Радиация и возвращение «гравитационного полюса»: исследование гармонических техник и стиля Игоря Стравинского: дис. ... канд. иск. Центральная консерватория, 2008. 19 с. (Научный руководитель Лю Канхуа 刘康华); Цзи Лу. Исследование неоклассических музыкальных концепций И. Стравинского: дис. ... канд. иск. Центральная консерватория, 2011. 108 с. (Научный руководитель Яо Япин); Ли Ян. От автономии к интеграции: исследование художественных идей И. Ф. Стравинского: дис. ... канд. иск. Уханьский технологический университет, 2018. 222 с. (Научный руководитель Лю Юнпин); Линь Хан. Концепция «Summit Point (высшее благо)» в произведениях И. Стравинского: с точки зрения китайского и западного гуманизма, 208 с. (Научный руководитель Е Сунжун). (на кит. яз.)

рассматриваются различные аспекты творчества композитора, такие как стили, средства музыкальной выразительности композитора в разных стилях, музыкальное мышление и эстетика. В данной работе я рассмотрю исследования Стравинского в области китайского музыковедения с 1990-х по 2020-е годы, акцентируя внимание на вышеуказанных проблемах. Кроме того, я проведу детальный анализ и выскажу собственные мысли по вопросу «музыкальной концепции неоклассического периода композитора», которая привлекает наибольшее внимание китайских ученых.

### ***Обзор исследований творчества И. Ф. Стравинского в китайском музыковедении в период 1990 – 2020 годов***

Современные китайские исследователи основывают свои исследования Стравинского на ранних англоязычных и русскоязычных биографических и музыкально-теоретических трудах о композиторе. К важнейшим из них относятся: англоязычные работы «An Autobiography» (1958)<sup>220</sup>, «Poetics of Music in the Form of Six Lessons» (1970)<sup>221</sup> и «Stravinsky, the Composer and His Works» (1979)<sup>222</sup>, а также русскоязычные исследования «Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды» (1974)<sup>223</sup> и «Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии» (1971)<sup>224</sup>. В конце XX века китайские музыковеды начали создавать собственные биографические исследования о композиторе. В книге Чжоу Яоцуня «Неутомимый исследователь: И. Стравинский» (1998)<sup>225</sup> представлена биография композитора, в

<sup>220</sup> Stravinsky Igor. An Autobiography. United States of America: M. and J. Steuer, 1958. 176с. (на англ. яз.)

<sup>221</sup> Стравинский И. Ф. Музыкальная поэтика. В шести лекциях / пер. на кит. яз. Цзян Лэй. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2008. 131 с.; Стравинский И. Ф. Музыкальная поэтика. В шести лекциях. Пер. с англ. на кит. яз. Цзян Лэй; под ред. Ян Яньди. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2014. 102 с. (Ориг.: Stravinsky Igor. Poetics of Music in the Form of Six Lessons. United Kingdom: Harvard University Press, 1970. 160 p.)

<sup>222</sup> White Eric Walter. Stravinsky, the Composer and His Works. United Kingdom: University of California Press, United Kingdom, 1979. 656 p. (на англ. яз.)

<sup>223</sup> Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды / пер. на кит. яз. Цзяо Дунцзянь, Дун Моли. Пекин: Восточное издательство, 2002. 197 с. (оригинал: Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. Л.: Советский композитор, 1974. 222 с.)

<sup>224</sup> Стравинский И. Ф., Крафт Р. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. на кит. яз. Ли Юйчжэнь, Жэнь Гуансюань. Пекин: Восточное издательство, 2004. 426 с. (оригинал: Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. на рус. В. Линник. Л.: Музыка, 1971. 414 с.)

<sup>225</sup> Чжоу Яоцунь. Неутомимый исследователь: И. Стравинский. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1998. 112 с. (на кит. яз.)

которой описывается его путь от «русского стиля» до «неоклассицизма» и «серийной техники», а также дается краткий обзор его основных произведений. На основе этих историко-музыкальных трудов китайские ученые начали исследования творческой деятельности композитора.

Творчество Стравинского можно условно разделить на три периода<sup>226</sup>: русский период (около 1908 – 1923 годов); неоклассический период (около 1923 – 1953 годов); серийный период (около 1953 – 1968 годов)<sup>227</sup>. Далее будет дан общий обзор вопросов и особенностей музыкально-научных исследований китайских музыковедов, посвященных стилям и творчеству композитора в каждом из этих периодов.

*Исследование творчества композитора «русского периода».* Китайские ученые сосредоточили свои исследования этого периода на анализе балетов Стравинского<sup>228</sup> («Жар-птица» (1910); «Петрушка» (1911); «Весна священная»

<sup>226</sup> В китайской музыковедческой литературе существуют разногласия по поводу периодизации творчества И. Стравинского. Согласно седьмому изданию «Нового Гроува словаря музыки и музыкантов» 2001 года, творчество Стравинского можно разделить на три периода: переходный русский период (до 1919 года), неоклассический период (1920–1951 годы) и серийный период (после 1952 года). Однако Ричард Тарускин в своей книге «Жизнь Стравинского: Характер. Творчество. Взгляды» предложил иную периодизацию: российский период (1908–1923 годы), неоклассический период (1923–1953 годы) и «поздний» (серийный) период (1953–1968 годы). Эти две классификации различаются как по названию периодов, так и по временным границам. Первое различие заключается в названии первого периода: Гроув называет его неонародным, в то время как Тарускин – русский. Второе различие касается разграничения первого и второго периодов: Гроув считает началом неоклассического периода премьеру балета «Пульчинелла» (1920 год), а Тарускин – премьеру хореографических сцен с пением и музыкой на народные тексты «Свадебка» (1923 год). Поскольку создание «Свадебки» охватило длительный временной отрезок, ее стиль в первом варианте 1917 года еще не полностью соответствовал неоклассицизму. Поэтому Тарускин рассматривает премьеру «Свадебки» как завершение русского периода Стравинского. В книге Чжун Цзылина «Обзор западной современной музыки» первый период Стравинского назван «национальным» или «российским». Некоторые китайские исследователи объединяют весь российский период и начальный этап неоклассицизма в одну категорию, называя ее «ранним периодом». В своей диссертации я использую периодизацию Тарускина.

<sup>227</sup> Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды / пер. на кит. яз. Цзяо Дунцзянь, Дун Моли. Пекин: Восточное издательство, 2002. С.14. (на кит. яз.)

<sup>228</sup> Наиболее представительные исследования содержатся в работах Фэн Цзиюна, например: Фэн Цзиюн. Исследование творчества И. Стравинского русского периода: магистерская диссертация. Сианьская консерватория, 2002. 36 с; Фэн Цзиюн. Анализ мелодического творчества И. Стравинского в русский период // Музыкальный мир. 2004. № 9. С. 36–39; Фэн Цзиюн. Исследование творчества И. Стравинского русского периода. Симфония // Журнал Сианьской консерватории. 2010. № 4. С. 51–54. (на кит. яз.) А также следующие более репрезентативные исследования: У Цзяньхуа. О первобытных факторах музыки И. Стравинского в «Весне священной» // Музыкальные исследования. 1993. № 3. С. 33–39. Ши Шансяньцзы. Исследование структуры фактуры и тембра в «Петрушке» И. Стравинского: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2017. 96 с; Ци Минь. Исследование гармонической техники в «Петрушке» И. Стравинского: магистерская диссертация. Сианьская консерватория, 2019. 79 с; Лю Канмань. Исследование оркестровочной техники в «Весне священной» И. Стравинского: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2021. 102 с; Чэн Янь. Исследование раннего русского националистического стиля И. Стравинского на примере трех балетов // Сианьский педагогический университетский журнал. 2020. № 6. С. 198–200; Чжао Цзытун. Первобытные тенденции в трех ранних произведениях И. Стравинского: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2024. 59 с; Люй Тинтин. Эволюция стиля музыки балета И. Стравинского: на примере трех ранних произведений: магистерская диссертация. Северо-Западный педагогический университет,

(1913) и другие) и камерных произведений<sup>229</sup>(«Три пьесы для струнного квартета» (1914), сюита «История солдата» (1918), «Регтайм »(1918), «Три пьесы для кларнета соло» (1918), «Октет для духовых инструментов» (1924) и другие). В этих исследованиях ученые в основном анализировали произведения по следующим параметрам: ритм и метрика, звуковысотная организация<sup>230</sup>, ладотональность, музыкальная структура, гармония, оркестровка, тембр и звуковая палитра. Вопросы «примитивизма» и «русской национальности» в произведениях композитора «русского периода» являются центральными темами исследований. Однако в большинстве этих исследований внимание уделяется базовому анализу отдельных элементов произведений, без перехода к более широкому контексту, таким как замысел целого произведения и его связь с другими художественными формами того времени. Это ограничивает возможность глубокого понимания внутренних причин и мотивов возникновения определенных художественных явлений.

Тем не менее, Лю Цзянь в своей работе «Творческое мышление И. Стравинского в "Весна священная" и связь с живописью Пикассо в стиле "аналитический кубизм"» (2020)<sup>231</sup> пытается решить эту проблему с более широкой исследовательской перспективы. В своей работе автор связывает двух ведущих представителей западного модернизма XX века, Стравинского и Пабло Пикассо, и проводит детальный сравнительный анализ по трем аспектам: музыкальный и художественный материал (анализ звуковысотного материала и кубистических элементов в картинах), техническое мышление (деконструкция и

---

2023. 76с. (на кит. яз.)

<sup>229</sup> Наиболее представительные исследования содержатся в работах Ван Юнчжэня, например: Ван Юнчжэнь. Характеристики творчества И. Стравинского в ранних камерных произведениях // Журнал Тяньцзиньской консерватории. 2006. № 3. С. 38–52; Ван Юнчжэнь. Характеристики творчества И. Стравинского в ранних камерных произведениях // Журнал Тяньцзиньской консерватории. 2006. № 3. С. 38–52; Ван Юнчжэнь, Чжу Цзе. Анализ ранних камерных произведений И. Стравинского. Дуньин: Издательство Китайского нефтяного университета, 2010. 188 с.; Ван Юнчжэнь. Место и влияние ранних камерных произведений И. Стравинского в его творчестве // Журнал Тяньцзиньской консерватории. 2011. № 4. С. 82–88, 90, 113. (на кит. яз.)

<sup>230</sup> Наиболее представительные исследования содержатся в трудах Ван Шуо, например: Ван Шуо. Техника центрального звука в ранних произведениях И. Стравинского // Журнал Шэньянской консерватории. 2010. № 2. С. 38–43; Ван Шуо. Техника центрального звукового ряда в ранних произведениях И. Стравинского // Журнал Тяньцзиньской консерватории. 2010. № 2. С. 27–34, 66. (на кит. яз.)

<sup>231</sup> Лю Цзянь. Творческое мышление И. Стравинского в «Весна священная» и связи с живописью Пикассо в стиле «аналитический кубизм» // Журнал Синьхайской консерватории. 2020. № 1. С. 87–108. (на кит. яз.)

реконструкция звуковых материалов в музыке и «малых кубов»<sup>232</sup> в живописи) и концепция (их пути исследования «формы и структуры» и индивидуализированные творческие концепции пространственно-временного искусства). Автор утверждает, что «аналитический кубизм» Пикассо разрушил традиционное представление о «природной форме» в живописи, создав новые концепции пространства и структуры, что позже было названо «освобождением формы». В «Весне священной» Стравинский изменил традиционные методы музыкальной композиции посредством звуковых конструкций и расширений, что позволило музыке стать действительно независимой от балета и открыло новую «историю развития звуков». Чтобы подчеркнуть сходство творческого мышления и уникальность звукового движения в искусственном пространстве, Лю Цзянь назвал вклад Стравинского «освобождением линии», подчеркивая скрытую параллель с «освобождением формы» Пикассо. Лю Цзянь полагает, что это «скрытое параллельное» отражает сходство их творческого мышления и является результатом «совпадений» в их жизни и окружении, а также одной из причин их последующего перехода к неоклассицизму.

Другим важным направлением исследований является работа молодых китайских ученых, основанная на теоретических и аналитических методах зарубежных музыковедов, касающихся атональной музыки Стравинского. Это особенно заметно в произведениях Сунь Юйчжи. В своей статье «Эволюция анализа звуковысотной организации у И. Стравинского» (2024)<sup>233</sup> автор, опираясь на статью Бергера «Problems of pitch organization in Stravinsky» (1963)<sup>234</sup>, где выдвигается идея о том, что «тоновый центр не является функциональной тоникой», исследует методы анализа звуковысотной организации Стравинского<sup>235</sup>. В

<sup>232</sup> В статье рассматривается развитие кубизма, которое делится на два этапа: «аналитический кубизм» (1907–1912 годы) и «синтетический кубизм» (1912–1914 годы). Автор берет за основу период «аналитического кубизма» (1907–1912 годы). В этот период работы Пикассо отличались «анализом и реконструкцией формы», для которых характерны приглушенные цвета, геометризация и даже скульптуризация образов.

<sup>233</sup> Сунь Юйчжи. Эволюция метода анализа звуковысотной организации у И. Стравинского: на примере методов анализа А. Берга и Р. Штрауса // Китайская этнография. 2024. № 4. С. 136–138. (на кит. яз.)

<sup>234</sup> Berger A. Problems of pitch organization in Stravinsky. Perspectives on Schoenberg and Stravinsky, edited by Benjamin Boretz and Edward T. Cone, Princeton: Princeton University Press, 1968. С.123–155. <https://doi.org/10.1515/9781400878437-010>

<sup>235</sup> В статье Артура Бергера «О проблемах звуковысотной организации Стравинского» автор пытается предложить

дальнейшем эти методы были развиты и углублены Штраусом в его работе «Stravinsky's Tonal Axis» (1982)<sup>236</sup>. Сунь Юйчжи раскрывает уникальность принципов звуковысотной организации в произведениях Стравинского, которые выходят за рамки традиционной ладотональности<sup>237</sup>. Согласно Сунь Юйчжи, Берг сосредоточился на «приоритетности звуковысот» и нефункциональных ладовых характеристиках музыки, тогда как Штраус уделял больше внимания «центру звуковысоты» и его роли в структуре, а также тому, как они взаимодействуют и удлиняют структуру в музыке. Этот концепт проходит красной нитью через другие ее работы.

В своей диссертации «Множественность звуковысотных центров в раннем творчестве И. Стравинского» (2024)<sup>238</sup> Сунь Юйчжи использует концепцию «центра звуковысоты» в качестве отправной точки. Применяя методы анализа восьмитоновой гаммы Артура Берга и Пиерта ван Тоорна, теорию «тональной оси» Штрауса и совместную логическую методику анализа XX века Ю. Холопова, а

---

новую теоретическую структуру для анализа произведений Стравинского, которые не полностью следуют традиционной ладотональности. Этот анализ в основном сосредоточен на произведениях Стравинского, созданных до периода серийности. В статье основное внимание уделяется проблемам звуковысотной организации. Путем глубокого анализа мелодических и гармонических структур ранних произведений Стравинского Бергер закладывает основу для создания новой теоретической модели: он считает, что анализ звуковысотной организации у Стравинского должен исходить из особенностей самой музыки, пытаться понять и объяснить ее внутренние отношения и структурное значение. Бергер первым выдвигает идею о том, что «звуковой центр» (tone center) не является функциональным «тонином» (tonic). В традиционной ладовой музыке тоник имеет функциональную роль, служит основой для гармонии и мелодии, и все гармонические изменения вращаются вокруг тоники и тонического аккорда. Однако в музыке Стравинского Бергер отмечает, что звуковой центр не определяется на основе традиционных гармонических функций. Он подчеркивает, что даже в контексте тональности звуковой центр может не быть функциональной тоникой. Эти «приоритеты звуковой высоты» (pitchclass priority) проявляются через различные техники, отличающиеся от функциональной роли тоники в традиционной ладовой музыке. Однако такое описательное исследование не может полностью охватить более широкие вопросы звуковысотной организации или уровней звуковысотности и ритма. Хотя теоретическая структура направлена на изучение основных отношений между звуковысотами, исследование звуковысотной организации не выходит за рамки традиционной теории. Бергер, кажется, стремится к балансу между сохранением некоторых элементов традиционной теории и введением новых концепций и методов для лучшего объяснения особенностей звуковысотной организации музыки XX века.

<sup>236</sup> Straus, Joseph, and Stravinsky. Stravinsky's 'Tonal Axis.' *Journal of Music Theory*, vol. 26, no. 2, 1982. С. 261–90. <https://doi.org/10.2307/843423>

<sup>237</sup> В 1982 году Йозеф Штраус унаследовал и развил некоторые идеи Артура Бергера. Штраус сосредоточился на анализе и интерпретации гармонической организации и структуры в музыке Стравинского. Он считает, что музыка Стравинского не просто представляет собой новаторство в рамках ладовой гармонии, но и создает новый гармонический язык. Этот язык организован вокруг оси, а не традиционных тонально-доминантных отношений. Например, анализируя такое произведение Стравинского, как «Весна священная», Штраус указывает на центральную роль тональной оси в структуре. Эти оси не только служат отправной точкой гармонического языка, но и являются основой структуры и выражения всего произведения. Этот метод анализа отличается от традиционного анализа гармонии, так как он основан не на традиционных тональных функциях, а на концепции звуковысотной организации и полюсов.

<sup>238</sup> Сунь Юйчжи. Исследование множественности звуковысотных центров в раннем творчестве И. Стравинского: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2024. 57 с. (на кит. яз.)

также перспективу техники центра и звука, она исследует, как Стравинский инновационно применял звуковысотные центры в своих ранних произведениях. На примерах Концерта для камерного оркестра ми-бемоль мажор «Дамбартон-Окс» (1938) и «Симфония псалмов» для хора и оркестра на латинские тексты (1930) она выявляет индивидуальные особенности и инновации звуковысотной организации, а также уникальные проявления гармонической полярности и множественности звуковысотных центров. Это также отражает богатство и разнообразие методов музыкального анализа XX века. Одновременно у Сунь Юйчжи возник новый вопрос: «Можно ли выявить множественность звуковысотных центров в ранних произведениях Стравинского, применяя традиционные методы анализа тональной музыки?»<sup>239</sup>. В результате она проводит сравнительное исследование традиционных и современных методов анализа, рассматривая такие аспекты, как «консонанс и диссонанс» и «синтез тональности и атональности». Она анализирует произведения, такие как «Симфонии для духовых инструментов» (1920) и «История солдата» (1918). В итоге Сунь Юйчжи приходит к выводу, что, хотя все эти методы действительно выявляют множественность звуковысотных центров в музыке Стравинского, у каждого из них есть свои ограничения. Модель октавника выявляет уникальность звуковысотной организации, но может не учитывать вклад других элементов музыки. Теория «тональной оси» фиксирует полярность и напряжение в произведениях, но фокусируется только на звуковысотном уровне. Техника центра и звука глубже понимает единство и индивидуальность произведений, но ограничена в обработке многомерной сложности музыки. В своем анализе автор показывает, как Стравинский через гармоническое расположение, мелодическую конструкцию и ритмическую организацию намекает на степень консонанса и диссонанса звуковысот, создавая изменения напряженности и формируя традиционное представление о звуковысотном центре. Кроме того, с использованием традиционных и современных методов анализа она исследует

---

<sup>239</sup> См.: Сунь Юйчжи. Исследование множественности звуковысотных центров в раннем творчестве И. Стравинского: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2024. С. 32. (на кит. яз.)

синтез тонального и атонального материала, раскрывая, как Стравинский использует традиционные тональные материалы в посттональном контексте для реализации звуковысотной централизации на различных уровнях. Я считаю, что для понимания множественности звуковысотных центров в произведениях Стравинского необходимо применять комплексный анализ, сочетая различные теоретические рамки для преодоления их ограничений.

### *О состоянии исследований творчества композиторов в период неоклассицизма*

Неоклассицизм – важное музыкальное направление с периода Первой мировой войны до 1950-х годов. Композиторы-неоклассицисты возродили пропорционально скоординированные структуры форм и четко выраженные способы тематического развития, использовавшиеся в периоды классицизма и до него, заменяя постепенно преувеличенные музыкальные формы позднего романтизма и неопределенные структуры форм. Композиторы-неоклассицисты склонны использовать расширенную тональность, расширенные лады или даже атональность, а не воспроизводить традиционные мажорно-минорные функциональные гармонические системы, использовавшиеся в венской классической школе с функциональным разделением уровней<sup>240</sup>. Стравинский является одним из наиболее известных композиторов-неоклассицистов. Сам он утверждал: «Я не неоклассицист, я просто стремлюсь к более строгой форме в структуре, но я все еще современный композитор»<sup>241</sup>. Стравинский впитывал музыкальные черты эпохи классицизма и предшествующих периодов с целью создания новой музыки.

В музыковедении 1990–2020-х годов исследования творческих достижений Стравинского в этот период в основном сосредоточены на анализе музыкальных идей и композиторских техник (тональность и гармония, музыкальная структура,

<sup>240</sup> The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford University Press, 2001.

<sup>241</sup> Домлинг В. Игорь Стравинский. Пер. с нем. на кит. яз. Юй Жэньхао. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2003. С. 127. (на кит. яз.)

полифоническая техника и другие).

*Исследования тональности и гармонии в период неоклассицизма.* Ян Лицин в работе «Исследование композиторской техники Оливье Мессиаана» (1989)<sup>242</sup> исследовал октавонотную шкалу и разнотональную конфигурацию во втором движении «октавника» Стравинского; Ван Юнчжэнь в работе «Анализ Октета для духовых инструментов И. Стравинского» (2005)<sup>243</sup> проанализировал ладовые шкалы тем в каждой части «Октета для духовых инструментов» (1924), включая мажорные шкалы, натуральные ладовые шкалы, октавонотную шкалу и десяти нотную шкалу; Ван Шо в статье «Исследование основных структурных компонентов произведения И. Стравинского среднего периода творчества» (2011)<sup>244</sup> исследует центральные компоненты произведений Стравинского периода неоклассицизма, называя их «группами звуков-тонов», то есть короткими звуковыми группами (интервальные совокупности). В другой статье «Применение больших и малых септаккордов в произведениях И. Стравинского» (2010)<sup>245</sup> Ван Шо, используя «Похождения повесы» (1951) в качестве примера, исследует использование Стравинским больших и малых септаккордов в период неоклассицизма и их отличия от гармонии периода классицизма.

В этих исследованиях, будь то октавная шкала, упомянутая Яном Лицином, «группы звуков-тонов», упомянутые Ван Шо, или большие и малые септаккорды, использованные иначе, чем традиционная функциональная гармония, упомянутые Л. С. Дьячковой в ее исследовании симметричных ладов и хроматической тональности, все это можно рассматривать как техники или феномены расширения тональности. На основе вышеупомянутых исследований Цзи Цзялун в своей диссертации «Техники расширения тональности в произведениях И. Стравинского

<sup>242</sup> Ян Лицин. Исследование композиторской техники Оливье Мессиаана. Фучжоу: Издательство Фуцзяньского образования, 1989. 276 с. (на кит. яз.)

<sup>243</sup> Ван Юнчжэнь. Анализ октета И. Стравинского // Журнал Тяньцзиньской консерватории. 2005. № 4. С. 58–69. (на кит. яз.)

<sup>244</sup> Ван Шуо. Исследование основных структурных элементов в средних произведениях И. Стравинского // Юэфу Синьшэн (Журнал Шэньянской консерватории). 2011. № 3. С. 47–49. (на кит. яз.)

<sup>245</sup> Ван Шуо. Использование больших и малых септаккордов в произведениях И. Стравинского // Искусствоведческое исследование. 2010. No. 24. № 3. С. 119–121+124+150. (на кит. яз.)

периода неоклассицизма» (2020)<sup>246</sup> анализирует множественные тональные отношения, способы установления тональности и конкретные техники расширения тональности, подчеркивая черты творчества этого периода: преемственность и новации. Преемственность выражается в поддержании тональной музыки классического периода и более строгих структур; новации же заключаются в использовании различных техник расширения тональности (таких как проходящие звуки, вспомогательные звуки, комбинированные лады, сложные аккорды, октавные звукоряды, ладовые альтернации, сложные тональности), что делает тональные отношения более разнообразными и позволяет гибко и широко использовать двенадцать полутонов в рамках тонального центра.

*Исследование музыкальной формы.* На основе вышеупомянутых проблем ладотональности Цзи Цзялун в своей работе «Техника тональной экспансии в произведениях И. Стравинского периода неоклассицизма» (2020)<sup>247</sup> анализирует тональные структуры и музыкальные формы в таких произведениях, как «Октет для духовых инструментов» (1924), «Концерт для камерного оркестра ми-бемоль мажор Дамбартон-Окс» (1938), «Симфония in C» (1938–1940). Автор утверждает, что в этот период Стравинский использовал формы сонатного аллегро, популярные в эпоху классицизма, и рондо, распространенные в эпоху барокко. Однако тональные взаимоотношения в этих произведениях были более разнообразными по сравнению с классической и барочной эпохами, включая крайние тональные отношения и субдоминантовые отношения. Это демонстрирует контроль главного тона над более разнообразными тональными отношениями. Контроль основного тона над более удаленными и разнообразными тональными отношениями, а также над двенадцатью полутонами, отражает мышление тональной экспансии. Кроме того, в своей работе «Структурные особенности сонатной формы в симфониях И. Стравинского неоклассического периода» (2017)<sup>248</sup> Чжан Линьбинь

<sup>246</sup> Цзи Цзялун. Техника расширения тональности в произведениях неоклассицистского периода И. Стравинского: магистерская диссертация. Китайская консерватория, 2020. 67 с. (на кит. яз.)

<sup>247</sup> Там же.

<sup>248</sup> Чжан Линьбинь. Характеристики сонатной структуры в неоклассицистских симфониях И. Стравинского: магистерская диссертация. Шаньдунский университет искусств, 2015. 78 с. (на кит. яз.)

проанализировал музыкальную структуру таких произведений, как «Симфония in C» (1938–1940), «Симфония в трех частях» (1942–1945) и «Симфония для духовых инструментов» (1920). Автор пришел к выводу, что в этот период характерными чертами симфонического творчества композитора были: в мелодической разработке – короткие, фрагментарные, барочные мелодии; ладотональность была размыта, а лады проникали друг в друга; в гармонии часто – высокие аккорды и добавочные аккорды, а гармоническое движение было направлено на ослабление функциональности. Формально произведения имели внешние признаки сонатной формы классической эпохи, но при детальном анализе обнаруживалось, что она часто сочеталась с циклической формой и другими музыкальными формами.

*Исследование полифонической техники.* Основное внимание этой проблеме уделено в работах Е Сыминь<sup>249</sup>, которая сосредоточила свое исследование на полифоническом мышлении композиторов в их творчестве. В своей работе «Краткий анализ техники коллажа под воздействием полифонического мышления И. Стравинского в произведении "История солдата"» (2004)<sup>250</sup> автор рассматривает, как Стравинский с помощью своего полифонического мышления искусно сочетал черты народной музыки со своими современными музыкальными концепциями, создавая инновационный коллажный стиль. Е Сыминь утверждает, что такое мышление композитора может иметь особое значение для китайских композиторов.

В другом своем труде «Исследование полифонической техники неоклассицизма И. Стравинского» (2018)<sup>251</sup> Е Сыминь рассматривает применение полифонической техники и ее богатые формы выражения в таких произведениях, как «Симфония псалмов» для хора и оркестра на латинские тексты (1930),

---

<sup>249</sup> Е Сыминь. Краткий анализ техники коллажа в «Истории солдата» И. Стравинского под воздействием полифонического мышления: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2004. 41 с; Е Сыминь. Техника коллажной полифонии в «Истории солдата» И. Стравинского // Хуан Чжун. 2009. № 2. С. 129–144; Е Сыминь. Исследование полифонических элементов в «Симфонии в трех частях» И. Стравинского // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 2017. № 3. С. 27–35; Е Сыминь. Исследование полифонической техники неоклассицизма И. Стравинского: на примере трех симфоний. Шанхай: Шанхайское издательство музыкальной консерватории, 2018. 204 с. (на кит. яз.)

<sup>250</sup> Е Сыминь. Краткий анализ техники коллажа в «Истории солдата» И. Стравинского под воздействием полифонического мышления: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2004. 41 с. (на кит. яз.)

<sup>251</sup> Е Сыминь. Исследование полифонической техники неоклассицизма И. Стравинского: на примере трех симфоний. Шанхай: Шанхайское издательство музыкальной консерватории, 2018. 204 с. (на кит. яз.)

«Симфония in C» (1938–1940) и «Симфония в трех частях» (1942–1945). Автор анализирует различные аспекты этих произведений, включая мелодику, ритм, гармонию, ладотональность, контрапункт, имитацию, фугу и музыкальную фактуру, что демонстрирует всестороннее возрождение полифонического искусства в XX веке. Этот анализ также подчеркивает влияние полифонической техники на неоклассицизм и ряд последующих важных музыкальных направлений, таких как сериализм. Исследования Е Сыминь в области полифонии отражают ее глубокое понимание и изучение того, как полифоническое мышление, техника, формы и жанры реализуются в произведениях Стравинского и как они влияют на общий стиль его творчества. Исследования Е Сыминь также оказывают положительное влияние на развитие полифонии как дисциплины в китайской музыковедческой науке.

Помимо вышеупомянутых исследований композиторской техники Стравинского, молодые китайские музыковеды также уделяют особое внимание другому важному направлению – «неоклассическим музыкальным концепциям композитора», которое будет рассмотрено в последующих разделах.

*Исследования творчества Стравинского в период его увлечения сериализмом* в основном сосредоточены в пяти работах Гао Цзяцзя<sup>252</sup>. Ключевым изданием автора является монография «Исследование сериалистической музыки И. Стравинского» (2003)<sup>253</sup>. В этой монографии автор проводит всесторонний анализ последних двадцати серийных произведений композитора, исследуя композиционные техники сериализма с различных аспектов: состав серий, их горизонтальное и вертикальное изложение, структура формы и другие творческие методы.

В исследовании использования серий значительное внимание уделяется

<sup>252</sup> Гао Цзяцзя. И. Стравинский и его поздние серийные произведения // Народная музыка. 2001. № 6. С. 48–49. Гао Цзяцзя. Осенний ритуал: создание серийной музыки Игоря Стравинского: дис. ... канд. иск. Центральная консерватория, 2001. 155 с.; Гао Цзяцзя. Исследование серийной музыки Стравинского. Пекин: Коммерческое издательство. 2003. 240 с.; Гао Цзяцзя. Серийные методы в музыке Стравинского (часть 1) // Журнал Центральной консерватории. 2003. № 1. С. 44–54+79; Гао Цзяцзя. Серийные методы в музыке Стравинского (часть 2) // Журнал Центральной консерватории. 2003. № 2. С. 17–25. (на кит. яз.)

<sup>253</sup> Гао Цзяцзя. Исследование серийной музыки Стравинского. Пекин: Коммерческое издательство. 2003. 240 с. (на кит. яз.)

горизонтальному изложению серий (включая горизонтализацию вертикальных структур), при этом автор утверждает, что полифоническое мышление является важной основой для развития серийной музыки Стравинского. Широкое использование различных форм полифонической музыки в произведениях на основе сериализма не только расширило арсенал полифонических техник, но и помогло понять, как серийная музыка может адаптироваться к тональной музыке. В исследовании формы автор обнаруживает, что как крупные, так и малые произведения, отдельные части и целые сюиты демонстрируют четкую и логическую формальную структуру развития. В произведениях, помимо сонатной формы, рассматриваются принципы традиционных форм, таких как реприза, сопоставление, цикличность и симметрия, что демонстрирует уникальные особенности использования композитором этих принципов.

Монография также включает специальные разделы, посвященные другим творческим методам серийной музыки Стравинского, включая особенности линейной мелодии серий, фактуры, ритма и метрических характеристик, а также особенности оркестровки. В заключении работы проводится комплексный анализ нескольких произведений различных этапов и жанров периода обращения к сериализму в творчестве композитора: «Большой хор», «Септет» (1953), «Памяти Дилана Томаса» для тенора, струнного квартета и четырех тромбонов (1954), «Движения» для фортепиано и оркестра в пяти частях (1958–1959), «Вариации памяти Олдоса Хаксли» (1964), «Авраам и Исаак» – священная баллада для баритона и камерного оркестра (1962–1963), «Интроит памяти Т. С. Эллиота» для мужского хора и камерного ансамбля (1965), «Заупокойные песнопения» для контральто и баса соло, хора и оркестра (1965–1966).

Исследования Гао Цзяцзя не только заполнили пробел в китайской музыковедческой науке, касающийся поздних серийных произведений Стравинского, но и восполнили недостаток исследований о развитии сериализма в музыке после 1950-х годов в Китае.

***Исследование музыкальных концепций «неоклассического периода» И. Ф. Стравинского в китайском музыковедении (труды Цзи Лу)***

В китайском музыковедении 1990–2020-х годов, помимо вышеупомянутых исследований о композиторских техниках, стилистическом анализе и биографическом творчестве И. Стравинского, особое внимание уделяется музыкально-эстетическим взглядам и музыкальным концепциям композитора. Это включает исследования поэтики музыки<sup>254</sup>, эстетических концепций<sup>255</sup> и музыкальных идей<sup>256</sup> композитора. В особенности музыковеды молодого поколения, такие как Цзи Лу, выражают свои взгляды на музыкальные концепции и эстетические вопросы композитора периода неоклассицизма.

В анализе музыкальных концепций «неоклассического периода» Стравинского китайские музыковеды рассматривают его «Шесть лекций о поэтике музыки» (1970)<sup>257</sup> как репрезентативное произведение, содержащее его основные

<sup>254</sup> Лян Баочжун. Идеологический фон «Музыкальной поэтики» И. Стравинского // Журнал Синьхайской консерватории. 2005. № 1. С. 16–19; Лян Баочжун. Идеологическое значение «Музыкальной поэтики» И. Стравинского // Журнал Цицикарского педагогического колледжа. 2007. № 3. С. 72–74; Лян Баочжун. Музыкально-эстетические идеи «Музыкальной поэтики» И. Стравинского // Журнал Мианьянского педагогического института. 2008. № 3. С. 126–129; Лян Баочжун. Музыкальная практика И. Стравинского // Журнал педагогического колледжа Цицикара. 2007. № 5. С. 102–104; Ян Яньди. Крайние взгляды: введение к «Шести лекциям о музыкальной поэтике» И. Стравинского // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 2008. № 1. С. 52–56; Шэнь Сяолун. Уникальная интерпретация формальной красоты: рецензия на «Шесть лекций о музыкальной поэтике» И. Стравинского // Журнал Нанкинского университета искусств (Музыка и исполнительство). 2011. № 3. С. 163–166; Чжу Ии. Ироническая поэтика оперы XX века: на примере оперы И. Стравинского «Похождения повесы» // Журнал Тяньцзиньской консерватории. 2019. № 1. С. 84–93; Цзин Кэ. Эстетическое содержание и ценностное выражение «Шести лекций о музыкальной поэтике» И. Стравинского: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2022. 47 с. (на кит. яз.)

<sup>255</sup> Гао Бин. Эстетика автономии: прорыв или продолжение: музыкальные концепции И. Стравинского первого творческого периода: магистерская диссертация. Центральная консерватория, 2011. 51 с. Линь Хан; Концепция «*Summit Bonum* (высшее благо)» в произведениях И. Стравинского: с точки зрения китайского и западного гуманизма: дис. ... канд. иск. Фуцзяньский педагогический университет, 2022. 208 с. (на кит. яз.)

<sup>256</sup> Хао Вэйя. Столетняя классика, взгляд на век: И. Стравинский и неоклассицизм // Народная музыка. 1999. № 8. С. 33–36; Цзи Лу. Содержание неоклассицизма И. Стравинского // Журнал Тяньцзиньской консерватории. 2010. № 2. С. 67–71; Цзи Лу. Исследование неоклассицистской музыкальной концепции И. Стравинского: дис. ... канд. иск. Центральная консерватория, 2011. 108 с; Гу Фан. Исследование неоклассицистских музыкальных идей И. Стравинского: магистерская диссертация. Северо-Восточный педагогический университет, 2015. 45 с; Ли Ян. Исследование художественных концепций И. Стравинского в средний период // Литературная критика. 2017. № 9. С. 122–128; Фэн Юань. Исследование музыкально-эстетической мысли неоклассицизма И. Стравинского // Журнал Шанлоуского университета. 2020. № 5. С. 46–51; Чжу Ии, Ян Яньди. Ироническая поэтика опер XX века: «Похождения повесы» И. Стравинского. Чунцин: Издательство Юго-Западного педагогического университета, 2021. 305 с.; Ли Ян. От автономии к интеграции: исследование художественных идей И. Ф. Стравинского: дис. ... канд. иск. Уханьский технологический университет, 2018. 222 с. (на кит. яз.)

<sup>257</sup> Stravinsky Igor. Poetics of Music in the Form of Six Lessons. Cambridge; London: Harvard University Press, 1970. 160 p.

идеи<sup>258</sup>. Например, в трудах Лян Баочжуна (2005, 2007, 2008)<sup>259</sup> подчеркивается связь музыкальных и социальных контекстов, философских течений, а также акцентируется внимание на «порядке и ограничениях» как доминирующих идеях композитора, не связывая их напрямую с неоклассицизмом. В то время как музыковед Ян Яньди утверждает, что взгляд Стравинского, выраженный фразой «чем больше искусство контролируется, ограничивается и продумывается, тем оно свободнее»<sup>260</sup>, направлен явно против романтических эстетических концепций и провокационно заявляет о неоклассической творческой позиции композитора<sup>261</sup>.

Молодой музыковед Цзи Лу идет еще дальше, утверждая, что несмотря на отсутствие явных отсылок к неоклассицизму, «Шесть лекций о поэтике музыки» были созданы в зрелый период неоклассического творчества композитора и представляют собой его рефлексию над собственным творческим опытом, мыслями и академическими взглядами. Кроме того, некоторые размышления Стравинского, представленные в этом труде, присутствовали и в российском периоде его творческого пути, и в период обращения к серийной музыке, но именно в контексте неоклассицизма эти эстетические идеи находят свое наиболее концентрированное и точное выражение. В этом отношении китайские музыковеды рассматривают «Шесть лекций о поэтике музыки» как основание для теории неоклассицизма Стравинского. Цзи Лу, основываясь на «Шести лекциях о поэтике музыки» и других

---

<sup>258</sup> В 60-е годы прошлого века, в 1965 году, тайваньский музыкант Сюй Чанхуэй опубликовал первый китайский перевод этой книги. Однако по внешним причинам, этот перевод не оказал академического влияния на музыковедение материкового Китая. В 1992 году в журнале «Центральная консерватория» был опубликован фрагментарный перевод Цзинь Чжаоцзюня и Цзинь Лицзюня. Однако для столь важного труда западной музыкальной эстетики фрагментарный перевод недостаточен для полного понимания идей Стравинского. В 2014 году полный перевод книги «Шесть лекций о поэтике музыки» в переводе Цзян Лэй и редакции Ян Яньди восполнил вышеупомянутый недостаток, особенно для читателей на материковой части Китая. Последний перевод: Стравинский И. Ф. Музыкальная поэтика. В шести лекциях. Пер. с англ. на кит. яз. Цзян Лэй; под ред. Ян Яньди. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2014. 102 с. (Ориг.: Stravinsky Igor. Poetics of Music in the Form of Six Lessons. United Kingdom: Harvard University Press, 1970. 160 p.)

<sup>259</sup> Лян Баочжун. Идеологический фон «Музыкальной поэтики» И. Стравинского // Журнал Синьхайской консерватории. 2005. № 1. С. 16–19; Лян Баочжун. Идеологическое значение «Музыкальной поэтики» И. Стравинского // Журнал Цицикарского педагогического колледжа. 2007. № 3. С. 72–74; Лян Баочжун. Музыкальная практика И. Стравинского // Журнал педагогического колледжа Цицикара. 2007. № 5. С. 102–104; Лян Баочжун. Музыкально-эстетические идеи «Музыкальной поэтики» И. Стравинского // Журнал Мианьянского педагогического института. 2008. № 3. С. 126–129. (на кит. яз.)

<sup>260</sup> Стравинский И. Ф. Музыкальная поэтика. В шести лекциях. Пер. с англ. на кит. яз. Цзян Лэй; под ред. Ян Яньди. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2014. С. 63.

<sup>261</sup> Ян Яньди. Крайние взгляды: введение к «Шести лекциям о музыкальной поэтике» И. Стравинского // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 2008. № 1. С. 54. (на кит. яз.)

интервью<sup>262</sup> Стравинского, в своей монографии «Исследование музыкальных концепций неоклассицизма И. Стравинского» (2011)<sup>263</sup> четко прослеживает интеллектуальную линию неоклассических музыкальных идей композитора, анализируя внутренние структуры музыки, чтобы выявить особенности его неоклассических концепций.

В исследовании «Изучение неоклассических музыкальных концепций И. Стравинского» (2012) Цзи Лу автор сначала рассматривает историю и эволюцию понятия «неоклассицизм», затем проводит глубокий анализ вопроса «Стравинский и неоклассицизм». Цзи Лу утверждает, что «подчеркивание связи между современностью и прошлым»<sup>264</sup> является основной линией, проходящей через весь неоклассицизм. Хотя разные ученые рассматривают отношения между «старым» и «новым» в неоклассицизме с различных позиций и точек зрения, их понимание может отличаться: такие отношения могут быть поверхностными или глубокими, внешними или внутренними, отрицательными или положительными, касаться уровня стиля и техники или эстетических концепций. Цель связи может заключаться в наследовании и возрождении традиций, противостоянии германскому романтизму, освобождении от влияния Вагнера или даже в более радикальном разрушении традиций. Именно поэтому глубокий анализ неоклассических музыкальных концепций Стравинского имеет особое значение.

Исходя из этой основной линии, Цзи Лу исследует отношение между «новым и старым» в неоклассических концепциях Стравинского. Она анализирует пять основных элементов, формирующих классическое мышление Стравинского: неортодоксальные постмодернистские идеи, социально-коммерческие факторы, избирательную ностальгию, неоклассические художественные тенденции и эстетический формализм. Автор считает, что под влиянием этих факторов

---

<sup>262</sup> Это включает: *Conversation with Igor Stravinsky* (1959), *Memories and Commentaries* (1960), *Expositions and Developments* (1962), *Dialogues and Diary* (1968), *Themes and Episodes* (1966), *Retrospectives and Conclusions* (19969) и другие.

<sup>263</sup> Цзи Лу. Исследование неоклассицистской музыкальной концепции И. Стравинского: дис. ... канд. иск. Центральная консерватория, 2011. 108 с. (на кит. яз.)

<sup>264</sup> Там же. С. 12.

неоклассицизм Стравинского приобретает уникальные черты: композитор, используя классические формальные структуры в специфическом контексте, создает музыку, стремящуюся к формальной структуре и объективности, без выражения эмоций. Эта музыка не стремится к наследованию классики, ее связь с классикой является лишь поверхностной, и большее внимание уделяется «новому», а не «классическому».

Безусловно, такое обобщение помогает понять неоклассические идеи Стравинского. Однако многие современные композиторы сосредотачиваются на формальных структурах, и с позиции формалистской эстетики они не обязательно предпочтут классические формы искусства. Почему Стравинский так привязан к классическим формам и структурам? К какой именно форме он стремится? Иными словами, какое особенное эстетическое восприятие у Стравинского, которое соотносится с классическими формами? На этот вопрос Стравинский не дает четкого ответа. Чтобы понять это, Цзи Лу продолжает исследовать более глубокие причины, используя в качестве ключа важный элемент неоклассических идей Стравинского – «понятие порядка».

Тщательный анализ логической структуры в лекциях «Музыкальная поэтика» показывает, что «порядок» является в них постоянной темой. Цзи Лу считает, что это понятие составляет важный фундамент мыслей Стравинского. Она отмечает, что представление композитора о порядке включает в себя философские размышления о социальной жизни и эмоциональные воспоминания о гражданской войне в России. Это означает, что в определенную историческую эпоху люди могли развить рациональные идеи о порядке. Когда Цзи Лу подчеркивает, что рациональная концепция порядка Стравинского в большей степени исходит из его уникальной личности и психологических наклонностей, она хочет показать неизбежность такого мышления. В глазах Стравинского «порядок, упорядоченность, рациональность» являются внутренними законами неоклассического музыкального творчества, которые пронизывают музыкальные явления, процесс создания и исполнения. Классическая музыка привлекала

Стравинского своей внутренней логической упорядоченностью, что дало ему уникальное понимание традиции. Хотя критики часто осуждают его использование и трансформацию классической традиции, нельзя отрицать, что в неоклассических произведениях Стравинского проявляется некоторая субъективность. Его музыка вовсе не является случайным сочетанием элементов, а обладает рациональной и упорядоченной логической структурой.

Таким образом, мы получаем более четкое понимание неоклассицизма Игоря Стравинского: эта музыка на эстетическом и стилистическом уровнях имеет определенную связь с классикой, стремится к равновесию, порядку и рациональности, противостоит чрезмерному выражению субъективных эмоций и выстраивает свою объективность через упорядоченные формальные структуры классической музыки. Однако Стравинский не ставил целью наследовать и развивать классику, он акцентировал внимание на «новом», а не на «классическом». Поэтому на уровне музыкального стиля его связь с классикой является поверхностной. Он отказался от певучести и связных мелодий традиционной музыки, стремился к эмансипации диссонанса, к разумному контролю и единству ритма, темпа и интенсивности, подчеркивал рациональные методы творчества и исполнения. Это и есть неоклассицизм Стравинского<sup>265</sup>. Далее Цзи Лу анализирует произведения композитора периода неоклассицизма, чтобы на уровне музыкального стиля более наглядно и эффективно понять воплощение идей композитора.

Анализируя такие произведения, как «Октет для духовых инструментов» (1924), «Симфонии для духовых инструментов» (1920) и «Симфония in C» (1938–1940), Цзи Лу пишет о том, что неоклассическая музыка Стравинского, на первый взгляд, не имеет значительных различий со структурными формами традиционной классической музыки, однако в способах структурного построения и развитии музыкальных элементов существуют заметные различия. В методах развития

---

<sup>265</sup> Цзи Лу. Исследование неоклассицистской музыкальной концепции И. Стравинского: дис. ... канд. иск. Центральная консерватория, 2011. С. 58. (на кит. яз.)

композитор часто использует технику коллажа и сопоставления, что проявляется не только в соединении материалов разных стилей, но и в гармонии и других музыкальных элементах. Темы часто строятся на повторении мотивов, ритмических структур или фиксированных фигур, и это монотонное повторение обычно сопровождается смещением ритма. С позиции функциональной организации звуковысотной структуры, гармония в музыке Стравинского статична и не имеет функциональной направленности. Однако на глубоком уровне музыка все равно движется вперед, стремясь к определенной точке через линейное развитие. Эта точка в разных произведениях может принимать различные формы: это может быть определенный звук, аккорд или интервал. В процессе линейного развития музыки в некоторых местах может возникать функциональная гармония, но это лишь совпадение и не имеет функционального значения. В форме структуры статичная гармония больше не является важным критерием для определения разделов. Напротив, другие музыкальные элементы, такие как ритм, темп, фактура и центральный звук, более активно участвуют в критериях деления музыкальной структуры. Из-за многообразия критериев деления даже произведения одного и того же стилевого типа у композитора могут выглядеть по-разному. Цзи Лу считает, что независимо от формы построения музыки, в неоклассической музыке Стравинского всегда присутствует эстетическая концепция рационального порядка.

В китайском музыковедении, помимо понятия «порядка», на которое обращала внимание Цзи Лу, понятие «автономии» также является важным аспектом в изучении музыки и художественных идей Стравинского. Известный музыковед Юй Жунъян считает, что художественные идеи Стравинского связаны с «автономной» эстетикой, зародившейся в философии Канта и утвердившейся у Ганса Ликта, и далее указывает: «Увлечение Стравинского структурой музыкальных форм определяется его философскими взглядами, формирование которых можно проследить в русской формалистической литературной критике начала XX века»<sup>266</sup>. В работе Ли Яна «От автономии к интеграции: исследование

---

<sup>266</sup> Юй Жунъян. Введение в философию современной западной музыки. Чанша: Хунаньское издательство

художественных идей И. Стравинского» (2018)<sup>267</sup> он также высказывает свое мнение о понятии «автономии» у композитора: «В художественных идеях Стравинского всегда присутствует идея художественной автономии, то есть в автономной эстетике отвергается механическое объяснение искусства с позиции социальных, политических и других наук, и пропагандируется исследование законов развития искусства внутри искусства»<sup>268</sup>.

Ценность художественных идей Стравинского также заключается в их важном значении для современного китайского искусства. В аспектах усвоения и преодоления традиций, понимания стратегий, вызывающих эстетическое признание, акцента на художественном новаторстве и размышлений о универсальной ценности искусства, Стравинский демонстрирует успешный опыт и глубокую значимость своих художественных идей. Это может служить определенным ориентиром и примером для развития современного китайского искусства и литературы. Эти исследования позволяют нам понять духовный путь современного композитора-новатора, художника и теоретика искусства. Художественные идеи и творчество Стравинского показывают его стремление к диалогу людей с реальным миром через искусство, пониманию и открытию истинной жизни с позиции искусства, осознанию прошлого исторического «я» и утверждению себя в культурной деятельности, подчеркивающей человеческую активность и творческий потенциал. Художественные идеи Стравинского представляют собой универсальную и ярко индивидуальную художественную картину, демонстрирующую его дух художественного поиска, который во все времена является чрезвычайно ценным.

Таким образом, на основе анализа и обобщения китайских исследований Стравинского, можно сделать вывод, что они, в основном, сосредоточены на обсуждении таких эстетических концепций, как «неоклассицизм» и «понятие

---

образования, 2000. С. 82. (на кит. яз.)

<sup>267</sup> Ли Ян. От автономии к интеграции: исследование художественных идей И. Ф. Стравинского: дис. ... канд. иск. Уханьский технологический университет, 2018. 222 с. (на кит. яз.)

<sup>268</sup> Там же. С. 180.

порядка», а также на изучении отдельных произведений Стравинского, включая анализ техники музыки и ее деталей. Однако в целом, описательного анализа более чем достаточно, в то время как осознания проблематики недостаточно, и отсутствует какое-либо взаимодействие между западными и китайскими исследованиями. Поэтому, при исследовании музыки Стравинского, будь то изучение методологии или анализ отдельных произведений, необходимо следовать аналитической логике, основанной на осознании проблематики. Важно также выявлять теоретические точки опоры, характерные для китайских исследований, и создавать уникальную академическую дискурсивную систему, которая будет сочетать теорию и практику музыки и будет непрерывно развиваться.

**§2.2. Традиции и современность в русской духовной музыке:  
произведения С. А. Губайдулиной в контексте религиозного содержания  
(труды Мин Хун)**

Термин «духовная музыка» (宗教音乐, *Religious music*) широко используется по всему миру. Из-за культурных различий между странами и народами, его определение в разных культурных и исторических контекстах также варьируется. В Китае «духовная музыка» на макроуровне понимается как «любая музыка, связанная с католицизмом, христианством, буддизмом, исламом, даосизмом и другими религиями»<sup>269</sup>. Однако, так как данное исследование в основном касается музыки русской православной церкви (которая является частью христианской системы), рассматривается только понимание «духовной музыки» в рамках христианства. В Китае это может быть обобщено тремя категориями:

---

<sup>269</sup> Ли Чжэньбан. Церковная музыка. Тайвань: Издательство мировой культуры, 2002. С. 18. (на кит. яз.) Примечание автора: В китайском научном сообществе большинство ученых придерживаются этой точки зрения. Например, изданный в Китае сборник «Свод литературы по истории музыки века: том о духовной музыке» включает в себя материалы о буддийской музыке, даосской музыке, христианской музыке и др. В специализированном издании под редакцией Чуань Цин «Китайская духовная музыка» рассматриваются шесть частей: музыка китайского ханьского буддизма, музыка китайского тибетского буддизма, китайская даосская музыка, китайская исламская музыка, китайская христианская музыка и музыка некоторых религий китайских национальных меньшинств. Автор считает, что это явление вызвано многообразием национальностей и культур на территории Китая, что приводит к религиозному плюрализму.

1) Музыкальные произведения, играющие непосредственную роль в системе религиозного поклонения<sup>270</sup>.

2) Музыка, не относящаяся к каким-либо ритуалам и не используемая в церквях, но выражающая религиозные чувства. Обычно исполняется в концертных залах или театрах, например, религиозные оперы, средневековые литургические драмы, оратории, гимны, кантаты и другие<sup>271</sup>.

3) Вся музыка, связанная с религиозным содержанием, созданная в религиозных музыкальных жанрах<sup>272</sup>.

В России толкование термина «духовная музыка» более детализировано. Согласно историческому развитию, существует несколько различных определений:

1) Преимущественно вокальная музыка, написанная на тексты духовного содержания. К ней относятся оратории и духовные оперы<sup>273</sup>.

2) Вокальные или вокально-инструментальные произведения на тексты религиозного характера, исполняемые во время церковных служб и в быту<sup>274</sup>.

Эти два концептуальных различия в основном обусловлены изменениями в истории развития русской духовной музыки, что приводит к изменениям жанров, стилей и форм. Как отметила Н. С. Гуляницкая, классификация и исследование жанров и стилей духовной музыки является сложным процессом, поскольку «жанр выступает как историческая категория»<sup>275</sup>.

В определении понятия «духовная музыка XX века» в российской научной

<sup>270</sup> Это мнение отражено в многочисленных исследованиях ученых. Например, Янь Минь в своей статье «О выражении эмоций в западной духовной музыке» (2002) определяет «духовную музыку» как «музыку, используемую для религиозных церемоний и способствующую пробуждению религиозного благоговения». Ван Яохуа в своей работе «Общая теория мировой национальной музыки» указывает: «Духовная музыка – это музыка, исполняемая верующими или для религиозных целей. Духовная музыка обладает следующими характеристиками: 1) Ритуальность. То есть использование духовной музыки в религиозных обрядах подчинено ритуальным правилам. 2) Догматичность. То есть через определенные ритуалы и пение передаются религиозные догмы. 3) Религиозность. То есть духовная музыка часто обладает мистической природой, соответствующей религиозной атмосфере».

<sup>271</sup> Ли Чжэньбан. Церковная музыка. Тайвань: Издательство мировой культуры, 2002. С. 19. (на кит. яз.)

<sup>272</sup> Янь Минь. О выражении эмоций в западной духовной музыке. Сinfония // Журнал Сианьской консерватории. 2002. № 4. С. 81. (на кит. яз.)

<sup>273</sup> «Духовная музыка» в «Энциклопедическом словаре» Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (1890–1907) на сайте: <https://rus-brokgauz-efron.slovaronline.com/47135-Духовная%20музыка> (дата обращения: 18.02.2024)

<sup>274</sup> Духовная музыка // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974. Т. 2. С. 339.

<sup>275</sup> Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 30.

среде появилось более широкое толкование, предложенное, Ю. Келдышем: «Понятие духовной музыки XX века включает две категории. Первая категория – это произведения, созданные непосредственно для исполнения в ходе религиозных служб и обрядов; вторая категория – религиозные произведения, которые композиторы создавали свободно, не ограничиваясь правилами религиозных обрядов»<sup>276</sup>. Н. С. Гуляницкая считает: «В настоящее время духовная музыка... включает произведения, ориентированные на священные тексты (канонические и поэтические). При этом форма воплощения не регламентирована и может быть различной (хоровой, оркестровой или вокально-оркестровой) и создавать новый простор для художественного творчества»<sup>277</sup>. Исходя из вышеизложенного, китайские ученые в своем понимании «духовной музыки» в основном согласуются с точкой зрения, представленной Н. С. Гуляницкой.

Таким образом, как традиционная серьезная церковная музыка, так и вокальные и симфонические произведения, созданные светскими композиторами (например, кантата Э. Денисова «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» для тенора, баса, хора и оркестра, 1992), а также современные инструментальные произведения, связанные с религиозным содержанием, такие как «Семь последних слов Христа» С. Губайдулиной для виолончели, баяна и камерного струнного оркестра (1982), «Речи II» (инструментальная месса), «Вступительная молитва», «Месса» и «Реквием» А. Шнитке, «Авраам и Исаак» И. Стравинского и другие, могут быть классифицированы как «духовная музыка». Это также соответствует концепции, предложенной Г. В. Свиридовым: «духовная музыка есть музыка, отмеченная влиянием Духа Святаго»<sup>278</sup>.

В китайском музыковедении исследования российской духовной музыки все еще недостаточны. Только в 2020 году была опубликована первая монография,

<sup>276</sup> Арановский М. Г. Русские композиторы и XX век: сборник / под ред. Ю. В. Келдыша / пер. на кит. яз. Чжан Хунмо и др. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2005. С. 47. (на кит. яз.)

<sup>277</sup> Гуляницкая Н. С. О духовной музыке начала XX века: переложение, гармонизация, обработка древнего напева // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. М.: Композитор, 2004. Вып. 2. С. 448.

<sup>278</sup> Белоненко А. С. Хоровая «теодицея» Свиридова / А. С. Белоненко // Свиридов Г. В. Полное собрание сочинений / общая науч. редакция А. С. Белоненко. СПб.: Национальный свиридовский фонд, 2001. Т. 21. С. 17.

посвященная российской духовной музыке – «Исследование творчества российской духовной музыки XX века»<sup>279</sup> Мин Хун<sup>280</sup>. Ранее не было специализированных монографий на эту тему, однако некоторые ученые, изучая другие области российской музыки, затрагивали соответствующие вопросы. Поэтому необходимо кратко систематизировать путь исследования российской духовной музыки в китайском музыковедении.

### ***Обзор исследований русской духовной музыки в Китае 1990-х – 2020-х годов***

На основе анализа понимания концепции духовной музыки российскими и китайскими учеными, Мин Хун определяет три типа русской духовной музыки:

1) Традиционная русская духовная музыка. Под этим подразумевается русская духовная музыка X – XIX веков, которая включает в себя в основном православную церковную музыку и религиозные песни повседневной жизни.

2) Русская духовная музыка XX века. Под этим подразумевается музыка, созданная российскими композиторами XX века для богослужений или концертов с использованием духовных жанров и связанная с религиозным содержанием.

3) Общерелигиозная музыка России XX века. Под этим подразумеваются нерелигиозные музыкальные произведения, в которых российские композиторы XX века использовали религиозные темы для выражения религиозных чувств.

<sup>279</sup> Мин Хун. Музыкальное спасение: исследование творчества российской духовной музыки XX века. Шанхай: Шанхайское образовательное издательство, 2020. 289 с. (на кит. яз.) (Эта монография основана на кандидатской диссертации автора Мин Хун: Исследование творчества российской духовной музыки XX века: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2010. 235 с.)

<sup>280</sup> Мин Хун (р. 1975): композитор, музыковед, педагог, кандидат наук, заместитель декана музыкального факультета Шанхайского педагогического университета. В 1997 году окончил бакалавриат отделения композиции Института искусств при Университете Внутренней Монголии (Китай), ученик композитора профессора Ду Чжао Чжи. В 2004 году окончил Санкт-Петербургскую государственную консерваторию (ученик композитора профессора А.Д. Мнацаканян), получив диплом специалиста по композиции, и в том же году окончил Российский государственный педагогический университет (ученик академика Н.А. Терентьева), получив степень магистра музыкального образования. В 2010 году окончил Шанхайскую консерваторию (научный руководитель композитор Цзя Да Цюнь), став кандидатом искусствоведения. Преподает курсы: форма и анализ произведений. Направления исследований: русская музыка, анализ музыкальных произведений, китайская и зарубежная музыкальная культура. Автор монографии «Спасение музыкой: Исследование творчества русской духовной музыки XX века» (2020). Опубликовал научные статьи «Образ позднечинского Китая в опере "Сын чиновника" Гуи» (2023), «Анализ научных взглядов российского музыканта Юй Цзянь на китайскую музыку» (2021), «Многообразное развитие композиторских техник русской духовной музыки XX века» (2017), «Исследование музыкальной структуры "Всенощного бдения" ор. 37 Рахманинова» (2013), «Исторический обзор творчества русской духовной музыки XIX века» (2012) и более двадцати других.

Например, такие произведения как «Симфония № 26» Н. Мясковского и «Симфония № 4» А. Шнитке<sup>281</sup>. Поскольку исследований третьего типа в китайском музыковедении не так много, автор далее рассматривает исследования первых двух типов, проводимые в Китае за последние тридцать лет.

*Традиционная русская духовная музыка.* Исследования китайских ученых традиционной русской духовной музыки в основном касаются ее музыкальных жанров и исторического развития. В монографии «История советской музыки 1917–1953» (1998)<sup>282</sup> Хуан Сяохэ кратко описывает развитие церковных песнопений Древней Руси и их нотацию. Хуан Сяохэ считает, что «началом российской профессиональной музыки является возникновение духовной музыки»<sup>283</sup>.

В монографии «История христианской музыки» (2005)<sup>284</sup> Чэнь Сяолу кратко изложена история и жанры православной церковной музыки<sup>285</sup>. Среди них рассматриваются вокальные жанры русской православной церковной музыки: знаменный распев, многоголосная церковная музыка. Также упоминаются произведения таких композиторов, как Д. Бортнянский (1751–1825), А. Львов (1789–1870), М. Глинка, М. Мусоргский, А. Гречанинов (1864–1956), В. Калинников (1866–1901), С. Рахманинов (1873–1943), Г. Свиридов (1915–1998), И. Стравинский (1882–1971).

До 2010 года исследования русской традиционной духовной музыки и национальных религиозных концепций были представлены в китайском музыковедении в основном в виде отдельных фрагментов научных работ. В кандидатской диссертации «Исследование русской духовной музыки XX века» Мин Хун<sup>286</sup> рассматривает развитие эсхатологического мышления и мессианских идей с

<sup>281</sup> Мин Хун. Исследование творчества русской духовной музыки XX века: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2010. С. 4.

<sup>282</sup> Хуан Сяохэ. История советской музыки: 1917-1953. Фучжоу: Хайся Вэньи Пресс, 1998.06. 553 с. (на кит. яз.)

<sup>283</sup> Там же. С. 9

<sup>284</sup> Чэнь Сяолу. История христианской духовной музыки. Пекин: Религиозная культура Пресс, 2005. 682 с. (на кит. яз.)

<sup>285</sup> Чэнь Сяолу классифицирует православную церковную музыку следующим образом: 1. Византийская литургическая музыка. 2. Русская православная церковная музыка. 3. Армянская литургическая музыка. 4. Сирийская литургическая музыка. 5. Александрийская литургическая музыка.

<sup>286</sup> Мин Хун. Исторический обзор композиторского творчества в сфере русской духовной музыки XIX века // Журнал

X по XIX век и их отражение в духовной музыке. В работе анализируются: историческое накопление эсхатологических настроений и идеи избранности (X–XII века)<sup>287</sup>, распространение эсхатологических идей (XIII–XV века)<sup>288</sup>, возникновение национального мессианского сознания (XVI–XVII века)<sup>289</sup>, развитие национального мессианского сознания (XVIII век)<sup>290</sup>, пробуждение интеллектуального мессианского сознания (XIX век)<sup>291</sup>.

В исследовании Мин Хун не выделяются жанры духовной музыки X – XIX веков, но связываются конкретные религиозные идеи с музыкальными выразительными средствами. Например, эсхатологические настроения и идеи избранности рассматриваются через такие элементы, как знаменный распев<sup>292</sup>, канон (жанр)<sup>293</sup>, восемь церковных ладов (ладовая система), мелодические мотивы древнерусского распева (мелодия). Мессианское сознание отражается в таких жанрах, как демественный распев, многоголосные церковные хоры (включая партесное пение), колокольные звоны в церковной музыке, религиозные песни повседневной жизни (например, псалмы).

В китайской музыковедческой науке также имеется небольшое количество исследований по духовной музыке, созданной светскими композиторами XIX века. Статья в китайском переводе А. В. Никольского (1874–1943) «Произведения

---

Тяньцзиньской консерватории. 2012. № 4. С. 57–65. (на кит. яз.)

<sup>287</sup> Содержание включает: 1) Культурное значение «крещения Руси». 2) Религиозное значение «крещения Руси». 3) Проявление эсхатологических настроений и концепции избранности в древнерусской церковной музыке.

<sup>288</sup> Содержание включает: 1) Проявление эсхатологических мыслей. 2) Эсхатологические мысли во «Всенощном бдении».

<sup>289</sup> Содержание включает: 1) Могущество России и развитие религиозной культуры. 2) Упадок Золотой Орды и Рима. 3) Идея «Москва – третий Рим». 4) Проявление мессианского сознания в духовной музыке.

<sup>290</sup> Содержание включает: 1) Реформы Петра I и их воздействие. 2) Имперская мечта «четвертого Рима». 3) Изменения в русской духовной музыке.

<sup>291</sup> Содержание включает: 1) Контрапункт спасения. 2) «Славянофилы» и «западники» в духовной музыке. 3) Вклад Чайковского в русскую духовную музыку. 4) Творчество других композиторов в области духовной музыки.

<sup>292</sup> «Знаменный распев» – это форма русской православной профессиональной музыки, записанная и передающаяся по сей день в письменном виде с использованием знаменной или крюковой нотации. См.: Мин Хун. Исследование творчества русской духовной музыки XX века: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2010. С. 15. (на кит. яз.)

<sup>293</sup> В конце VII века постепенно возник жанр духовной музыки, называемый каноном (канон), который может использоваться в утренних, вечерних, ночных, молитвенных и других богослужениях. Канон – это «большая гимнографическая композиция, отличающаяся от светской музыки, обычно состоящая из девяти песнопений (иногда двух, трех, четырех... девяти) и следующая определенным правилам или образцам». Каждое песнопение канона делится на ирмос и тропарь. См.: Мин Хун. Исследование творчества русской духовной музыки XX века: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2010. С. 17. (на кит. яз.)

духовной музыки П. Чайковского» (1994)<sup>294</sup> впервые освещает творчество композитора в области духовной музыки. Мин Хун в статье «Исторический обзор творчества духовной музыки России XIX века» (2012)<sup>295</sup> более подробно анализирует произведения и музыкальные концепции М. Глинки, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского в области духовной музыки. Мин Хун считает, что новаторство духовной музыки Чайковского проявляется в нескольких аспектах:

- 1) Создание первой полной мессы в истории России.
- 2) Расширение диапазона церковного хорового пения.
- 3) Обогащение тембра и звучания хоров а cappella.
- 4) Использование символических музыкальных форм для интерпретации доктрины «Троицы».

5) Создание тональной структуры для усиления эмоционального содержания текста<sup>296</sup>.

Эти композиторы стремились к различным творческим концепциям и техникам, что свидетельствует о том, что русские композиторы XIX века активно искали пути развития духовной музыки. Мин Хун считает, что глубинным мотивом их новаторства было пробуждение мессианского сознания интеллигенции. Она утверждает: «Традиционная российская духовная музыка в тысячелетней истории передавалась и развивалась различными способами мышления, музыкальным языком и стилями, соединяя эсхатологию, мессианское сознание и музыку»<sup>297</sup>.

*Духовная музыка России XX века.* В китайской современной музыковедческой науке Мин Хун первой рассмотрела тенденции и особенности развития духовной музыки России XX века с исторической точки зрения, тщательно систематизировав музыкальные жанры и произведения представителей этого периода, создав очень

<sup>294</sup> Никольский А. В., Цай Цзичжоу. Религиозная музыкальная творчество П.И. Чайковского. Хуан Чжун» (Журнал Уханьской консерватории), 1994. № 3. С. 26–32. (на кит. яз.)

<sup>295</sup> Мин Хун. Исторический обзор религиозной музыкальной творчества России XIX века // Журнал Тяньцзиньской консерватории. 2012. № 4. С. 57–65. (на кит. яз.)

<sup>296</sup> Там же. С. 59–61. (на кит. яз.)

<sup>297</sup> Мин Хун. Исследование творчества русской духовной музыки XX века: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2010. С. 39. (на кит. яз.)

ясную панораму. Она особенно выделила возрождение традиционных жанров православной музыки: мессы<sup>298</sup>, всенощные бдения<sup>299</sup>, псалмы<sup>300</sup>, другие виды гимнов и хоров<sup>301</sup>. Католические и протестантские музыкальные жанры: реквиемы<sup>302</sup>, кантаты<sup>303</sup> и другие жанры<sup>304</sup>.

О духовной музыке композиторов XX века, таких как С. Рахманинов<sup>305</sup> И. Стравинский<sup>306</sup>, Н. Мясковский<sup>307</sup>, А. Шнитке<sup>308</sup>, В. Золотарев<sup>309</sup>, в китайской музыковедческой науке существует небольшое количество исследований. Например, Мин Хун проанализировала музыкальную структуру произведения Рахманинова «Всенощное бдение» и выявила концепцию «единения Бога и человека», подчеркнув роль «колоколов» в данном произведении. Взаимодействие звуковых образов «колокола» и «человека» метафорически передает «единение

<sup>298</sup> Месса: В XX веке российские композиторы придали мессе особое значение, они начали создавать «унифицированную» литургическую музыку, заменяющую прежние сборники различных песнопений, так называемые «сборники месс». К таким композиторам относятся А. Архангельский, М. Ипполитов-Иванов, Н. Компанейский, Л. Малашкин, Г. Панченко, С. Рахманинов, В. Ребиков, А. Черепнин, П. Чесноков, В. Шведов, П. Янчиков, А. Эшпай и др.

<sup>299</sup> Всенощное бдение: А. Гречанинов, С. Рахманинов, М. Ипполитов-Иванов, А. Кастальский, А. Никольский, Г. Панченко, В. Ребиков, П. Чесноков, П. Янчиков и др.

<sup>300</sup> Псалмы: А. Никольский, П. Чесноков, И. Стравинский, В. Аллеманов, В. Металлов, А. Аренский, А. Лядов, П. Янчиков, Н. Компанейский, Г. Панченко, А. Черепнин, С. Слонимский и другие композиторы широко развили этот жанр, создавая псалмы для исполнения на праздниках Богородицы и в литургиях.

<sup>301</sup> Другие виды гимнов и песнопений: А. Шнитке «Гимн», Р. Щедрина «Ангельский гимн», И. Стравинского «Отче наш», «Верую», «Богородица Дево радуйся», Г. Свиридова «Три стихиры для мужского хора, монастырские», «Псалмы Ветхого Завета» и другие произведения.

<sup>302</sup> Реквием: А. Кастальский стал первым российским композитором, который работал в этом жанре. После него этот жанр развивали И. Стравинский, В. Калманов, Э. Денисов, А. Шнитке, Б. Тищенко, В. Артемов и др.

<sup>303</sup> Кантата: «Кантата» И. Стравинского, гимны В. Сидельникова, «Гость света» Г. Свиридова и др.

<sup>304</sup> Другие жанры: «История жизни и смерти нашего Господа Иисуса Христа» Э. Денисова, чисто инструментальные произведения С. Губайдулиной, такие как «Посвящение» и «Семь слов» и другие.

<sup>305</sup> Лян Юцю Русский позднеромантический религиозный хоровой жанр и искусство дирижирования: Об искусстве дирижирования в хоровом сочинении С. Рахманинова «Всенощное бдение»: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2010. 25 с; Люй Явэнь. Искусство дирижирования в российской духовной хоровой музыке: на примере «Богородице Дево, радуйся». №6 из «Всенощного бдения» С. Рахманинова: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2017. (на кит. яз.)

<sup>306</sup> Шао Кэжэнь. Использование тональной оси у И. Стравинского в его произведениях: на примере первой части «Симфонии псалмов» // Современная музыка. 2023. № 12. С. 140–142; Ли Ян. Исследование темы фуги в «Симфонии псалмов» И. Стравинского // Музыкальное творчество. 2020. № 4. С. 162–167; Мин Хун. Рассуждение о «двойной вере» в «Симфонии псалмов». Журнал Нанкинского университета искусств (музыка и исполнительские искусства), 2012. № 2. С. 83–90. (на кит. яз.)

<sup>307</sup> Сунь Вэньхуэй. Анализ причин использования темы «Страшного суда» в российской музыке: на примере произведений А. Хачатуряна, П. Чайковского и Н. Мясковского. Журнал Цилиньского университета искусств, 2016. № 1. С. 6–11. (на кит. яз.)

<sup>308</sup> Ли Цзяюй. Введение в дирижирование и репетиционную работу трех религиозных гимнов А. Шнитке: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2018. 37 с. (на кит. яз.)

<sup>309</sup> Ван Шуньпин. Религиозный контекст современных российских произведений для аккордеона: анализ православных элементов в произведениях для аккордеона с фри-басом Е. Золотарева и С. Губайдулиной: магистерская диссертация. Юго-Западный университет, 2011. 76 с. (на кит. яз.)

Бога и человека». Также она рассмотрела проявление концепции «двойной веры» в «Симфонии псалмов» Стравинского в контексте жанра и музыкальной структуры.

В китайской музыкальной науке духовной музыке Софии Губайдулиной уделено особое внимание. В частности, в 1990–2020 годы появилось 62 исследования о творчестве Губайдулиной (включая 2 монографии<sup>310</sup>, 3 кандидатские диссертации<sup>311</sup>, 19 магистерских диссертаций, 32 научные статьи). Исследования охватывают проблемы стиля<sup>312</sup>, видов и жанров<sup>313</sup>, творчества

<sup>310</sup> Лян Хунци. Исследование музыкального творчества Софии Губайдулиной. Шанхай: Издательство Шанхайского книжного магазина, 2013. 132 с.; Ян Синьюй. Исследование и анализ исполнения сонаты С. Губайдулиной «Ожидание». Яньцзи: Издательство Яньбяньского университета, 2018. 126 с. (на кит. яз.)

<sup>311</sup> Э Цзин. Исследование творчества Софии Губайдулиной «Страсти по Иоанну»: дис. ... канд. иск. Столичный педагогический университет, 2019. 206 с.; Лян Хунци. Исследование технических характеристик музыкальных произведений Софии Губайдулиной: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2006. 123 с.; Чжан Юй. Символическое мышление и смысловое превосходство: исследование музыки для баяна Софии Губайдулиной: дис. ... канд. иск. Нанкинский университет искусств, 2015. 153 с. (на кит. яз.)

<sup>312</sup> Стиль: Лян Хунци. Исследование музыкальных произведений Софии Губайдулиной. Шанхай: Издательство Шанхайского книжного магазина, 2013. 132 с.; Дин Цзяи, Чжан Сюань. С. Губайдулина и музыкальные стили середины XX века // Чжуньюаньская литература. 2024. № 12. С. 64–66; Сюй Чэнь. Трио точки, линии и поверхности: стиль геометрической структуры, вызванный техникой «монофонных» звуков: на примере первой части Трио Софии Губайдулиной в стиле священного минимализма // Журнал Тяньцзиньской консерватории. 2019. № 3. С. 86–98; У Янь. Анализ стиля современных произведений для аккордеона Софии Губайдулиной // Голос Хуанхэ. 2019. № 3. С. 53; Ло Цяо. Музыкальный стиль и анализ исполнения «*De profundis*» Софии Губайдулиной: магистерская диссертация. Тяньцзиньская консерватория, 2018. 23 с.; Мин Хун. Жрица современной музыки (Часть 2): София Губайдулина // Музыкальная жизнь. 2015. № 8. С. 64–65; Мин Хун. Жрица современной музыки (Часть 1): София Губайдулина // Музыкальная жизнь. 2015. № 7. С. 45; Лян Хунци. Влияние гуманитарной среды на методы музыкального творчества: исследование формирования стиля Софии Губайдулиной // Музыкальное исследование. 2008. № 2. С. 55–60; Хун Мэй. Краткий анализ особенностей стиля творчества Губайдулиной // Голос Хуанхэ. 2008. № 14. С. 112–113; Лян Хунци. Жизненная среда как зеркало технических характеристик стиля: исследование формирования методов творчества Софии Губайдулиной. Симфония // Журнал Сианьской консерватории. 2007. № 2. С. 41–45. (на кит. яз.)

<sup>313</sup> Виды и жанры: Ян Синьюй. Исследование и анализ исполнения сонаты для баяна «*Et exspecto*» («В ожидании») С. Губайдулиной. Яньцзи: Издательство Яньбяньского университета, 2018. 126 с.; Чжан Юмэй. Исследование духовной музыки С. Губайдулиной: на примере двух инструментальных произведений: магистерская диссертация. Сианьская консерватория, 2018. 74 с.; Ян Цзяин. О сонате для баяна «*Et exspecto*» («В ожидании») С. Губайдулиной: магистерская диссертация. Тяньцзиньская консерватория, 2018. 21 с.; Гуань Син. Анализ музыкального творчества в камерном произведении С. Губайдулиной «Посвящение Т.С. Элиоту»: магистерская диссертация. Шэньянская консерватория, 2015. 44 с.; Лю Ян. Танец чисел: анализ «Размышление о хорале И.С. Баха “И вот я пред троном Твоим”» С. Губайдулиной: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2013. 119 с.; Лян Хунци. Анализ особенностей баяновой техники в камерных произведениях Софии С. Губайдулиной: на примере «Семи слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра // Музыкальный мир. 2014. № 10. С. 40–43; Чжан Вэйи. Краткий анализ двух сольных произведений для баяна Софии С. Губайдулиной «Из глубины» и «*Et exspecto*» («В ожидании»): магистерская диссертация. Центральная консерватория, 2011. 26 с.; Ван Шуньпин. Религиозный контекст современных произведений для аккордеона в России: анализ православных элементов в произведениях для аккордеона с свободным басом Золотарева и С. Губайдулиной: магистерская диссертация. Юго-Западный университет, 2011. 76 с.; Мэн Хуэй. Анализ сольных произведений для баяна Софии С. Губайдулиной «Из глубины» и «*Et exspecto*» («В ожидании»). Тяньцзиньский музыкальный журнал, 2010. № 1. С. 81–87; Э Цзин. Краткий анализ темы концерта для скрипки «*Offertorium*» («Жертвоприношение») С. Губайдулиной // Голос Желтой реки. 2010. № 5. С. 114; Э Цзин. Слияние традиций и современности: анализ технических характеристик концерта для скрипки «*Offertorium*» («Жертвоприношение») С. Губайдулиной: магистерская диссертация. Столичный педагогический университет, 2009. 93 с.; Лян Вэй. С. Губайдулина и ее современные произведения для аккордеона // Искусствоведение. 2008. № 4. С. 95; Хун Мэй. Исследование камерных произведений для баяна С. Губайдулиной «*Silenzio*»: магистерская диссертация. Сямэньский университет, 2008. 54 с.; Хуан Бэйбэй. Музыкаведческий анализ

композитора, мышления композитора<sup>314</sup>, композиционных техник<sup>315</sup>, музыкально-выразительных средств в произведениях (параметры экспрессии<sup>316</sup>, музыкальной структуры<sup>317</sup>, звуковысотной организации<sup>318</sup>, тембра и оркестровка<sup>319</sup>, гармонии<sup>320</sup> и

---

«Семи слов» С. Губайдулиной: магистерская диссертация. Тяньцзиньская консерватория, 2006. 96 с; Фу Юань. Исследование современных произведений для баяна С. Губайдулиной: магистерская диссертация. Северо-Западный педагогический университет, 2005. 47 с; Фу Юань. Инновации в современных произведениях для баяна С. Губайдулиной // Журнал Северо-Западного образования для взрослых. 2005. № 1. С. 59–60. (на кит. яз.)

<sup>314</sup> Мышление и философия: Машу Хао, Чжуан Цзюньцзе. Объяснение посредством форм: Исследование концепции музыкального творчества Софии Губайдулиной и ее числовых цепочек // Журнал Центральной консерватории. 2024. № 3. С. 46–69; Сюй Бо. Исследование принципа дуализма мировоззрения в музыкальной философии Софии Губайдулиной // Голос Хуанхэ. 2023. № 8. С. 52–59; Линь Цзинчао, Ван Лулу. Анализ концепции музыкального творчества Софии Губайдулиной: на примере «Из глубин» // Искусство образования. 2021. № 5. С. 80–83; Лю Шутин. Математическая логика в «*Quasi hoquetus*» и «В начале был ритм...» С. Губайдулиной: последовательность Фибоначчи: последовательность Фибоначчи: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2019. 73 с; Чжао Хан. Интерпретация символических методов в произведениях Тору Такемицу «Сон, Окно» и Софии Губайдулиной «Семь слов»: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2015. 52 с.; Хань Дунъюэ. Дизайн золотого сечения в произведении Софии Губайдулиной «*In Croce*». Театральный дом (первая половина месяца), 2014. № 6. С. 282; Люй Цзюфэн. Исследование религиозных элементов в произведениях Софии Губайдулиной: на примере «Семь слов» и «*In Croce*»: магистерская диссертация. Фуцзяньский педагогический университет, 2011. 79 с; Лян Хунци. Исследование эстетических концепций в музыкальном творчестве Софии Губайдулиной // Юэфу Синьшэн (Журнал Шэньянской консерватории). 2007. № 2. С. 175–177. (на кит. яз.)

<sup>315</sup> Композиционные техники: Лян Хунци. Исследование технических характеристик музыкальных произведений Софии Губайдулиной: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2006. 123 с; Чэн Сяодун. Исследование технических характеристик в произведениях для фортепиано Софии Губайдулиной «Музыкальные игрушки»: на примере. № 1., № 2 и. № 11 // Оценка искусства. 2023. № 17. С. 79–85; Ли Чань. Духовное посвящение: София Губайдулина и ее концерт для скрипки с оркестром «*Offertorium*» («Жертвоприношение»): магистерская диссертация. Центральная консерватория, 2015; Цзян Шэнлинь. Анализ технических приемов в камерных произведениях Софии Губайдулиной «Посвящение Т. С. Элиоту» // Юэфу Синьшэн (Журнал Шэньянской консерватории). 2015. № 3. С. 87–94; Дин Бин. О технических характеристиках произведения Софии Губайдулиной «*Quaternion*» // Хуанчжун (Китай, Ухань). 2010. № 3. С. 51–66; Лян Хунци. Анализ микротонов в музыкальных произведениях Софии Губайдулиной // Хуанчжун (Китай, Ухань). 2008. № 3. С. 109–116. (на кит. яз.)

<sup>316</sup> Параметры экспрессии: Гэ Минмин. Исследование экспрессивных параметров в творчестве Софии Губайдулиной: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2013. 76 с. (на кит. яз.)

<sup>317</sup> Музыкальная структура: Гуань Цзянь. Анализ бинарной музыкальной структуры в творчестве Софии Губайдулиной: на примере двух струнных квартетов // Журнал Синьхайской консерватории, 2021. № 3. С. 88–101; Хань Дунъюэ. Структурное пропорциональное проектирование в произведении Софии Губайдулиной «*In Croce*» // Театральный дом. 2018. № 21. С. 53, 69; Э Цзин. Модель «крест-накрест» в свете пространственно-временных представлений: исследование структуры «*In Croce*» С. Губайдулиной // Народная музыка. 2018. № 6. С. 80–83; Жуан Куншэнь. Душа религии и подношение музыки: Музыкальная структура и религиозные аллегии в произведении Софии Губайдулиной «*Offertorium*» («Жертвоприношение») // Народная музыка. 2014. № 6. С. 82–85; Лю Цзян. Воплощение принципов визуальной конструкции символа креста в музыкальной морфологии произведения С. Губайдулиной «Семь слов»: магистерская диссертация. Уханьская консерватория, 2007. 43 с. (на кит. яз.)

<sup>318</sup> Звуковысотная организация: Ляо Хуа. Тенденция к хроматизации и ее музыкальное развитие в творчестве Софии Губайдулиной: Концерт для скрипки с оркестром. №2 «*In Tempus Praesens*»: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2016; Хуан Синь. Основной звуковысотный материал и музыкальный образ в детской фортепианной сюите Софии Губайдулиной «Музыкальные игрушки» // Юэфу Синьшэн (Журнал Шэньянской консерватории). 2016. № 4. С. 187–193; Лян Хунци. Исследование звуковысотных композитных характеристик в творческих методах Софии Губайдулиной // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 2008. № 3. С. 30–38. (на кит. яз.)

<sup>319</sup> Тембр и оркестровка: Ляо Хуа. Отдача есть приобретение, без отдачи нет приобретения: «Баховские элементы» и звуковысотная структура в Концерте для скрипки с оркестром. №2 «*In Tempus Praesens*» // Музыкальный любитель. 2022. № 12. С. 48–51; Цзян Ли. Исследование оркестровки в произведении Софии Губайдулиной «*Offertorium*»: логика звуковысотной структуры в контексте бинарного мышления: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2021. 104 с; У Сянь. Исследование оркестровки в Концерте для альты Софии Губайдулиной: магистерская диссертация. Центральная консерватория, 2020. (на кит. яз.)

<sup>320</sup> Гармония: Чжан Янь. Бинарное противопоставление и структура нейтральных аккордов в музыкальных темах С.

другие.

Далее мы перейдем к проблемам, связанным с религиозным содержанием произведений С. А. Губайдулиной, и обсуждаемым в китайском музыковедении в период последних тридцати лет.

### ***Проблема религиозного содержания произведений С. А. Губайдулиной в китайском музыковедении***

Индивидуальность стиля Губайдулиной лучше всего определяется через всеобщие представления о сущности искусства и бытия человеческого духа<sup>321</sup>. Произведения композитора духовной или панрелигиозной музыки получили значительное внимание в современном китайском музыковедении, такие как: «Детто-II» для виолончели соло и струнного оркестра (Detto-II, 1997), фортепианный концерт «Интроитус» (Introitus, 1978), «In Croce» для виолончели и органа (1979), «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982), двенадцатичастная симфония «Слышу... Умолкло» (Stimmen... Verstummen, 1986), «Аллилуйя» для хора, оркестра, органа, соло мальчика-сопрано и световых проекций (1990), «Страсти по Иоанну» для сопрано, тенора, баритона, баса, двух смешанных хоров и большого оркестра (St. John Passion, 2000), «Всадник на белом коне» для большого оркестра и органа (The Rider on the White Horse, 2002) и другие.

Китайские ученые, исследуя творчество Губайдулиной, тесно связывают ее музыку с религиозными идеями. В современной китайской музыкальной науке существуют несколько мнений о религиозном содержании в произведениях композитора.

***Концепция свободы и эсхатология.*** В творчестве Губайдулиной нашла отражение глубоко воспринятая композитором система взглядов русского

---

А. Губайдулиной: исследование композиционной техники в музыке для струнных и ударных: магистерская диссертация. Шаньдунский педагогический университет, 2024. 86 с; Шэнь Шуи. Бинарное противопоставление и полистилистика: Исследование гармонического языка в произведении Софии Губайдулиной «Семь слов»: магистерская диссертация. Уханьская консерватория, 2022. 88 с. (на кит. яз.)

<sup>321</sup> Холопова В. София Губайдулина: монография. М: Издательство Композитор, 2008. С. 101.

религиозного философа XX века Н. Бердяева<sup>322</sup>. В российской музыкальной науке В.Н. Холопова разъяснила влияние Бердяева на идеи композитора о «всечеловечестве», «большом человеке», о человеке-творце, возводимом этим философом христианском постулате о человеке как подобии Бога. В китайской музыкальной науке молодые музыковеды уделяют внимание влиянию «концепции свободы» Бердяева на композитора. Бердяев писал: «Так высока и прекрасна божественная идея человека, что творческая свобода, свободная мощь открывать себя в творчестве заложена в человеке как печать его богоподобия, как знак образа Творца»<sup>323</sup>.

Хуан Бэйбэй (2007) считает, что в произведении Губайдулиной «Семь слов» наиболее глубоко заложено духовное учение Бердяева о свободе. Она утверждает, что Губайдулина в своих произведениях прямо выражает «разрушение границ»<sup>324</sup>, что символизирует стремление к бесконечной свободе. Разрушение границ означает устранение противоположностей, гармонию и баланс всех элементов музыки. В процессе наделения творческой силой все элементы музыкальной формы сбалансированы, они взаимосвязаны и неразделимы. Отсутствие границ означает, что слияние музыки и идей непосредственно переходит в бесконечную область.

Мин Хун в своем исследовании выдвинула концепцию «эсхатологии творения свободы»<sup>325</sup>. Она обобщает идеи Бердяева следующим образом: естественная смерть не страшна, страшна смерть духовная, распад личности, что является подлинно трагической смертью. Эсхатология не страшна, человечество должно осознанно стремиться к завершению этого мира. Конец истории – это приход духовного царства, что является конечной целью человеческой истории, и все это

<sup>322</sup> Холопова В. София Губайдулина: монография. М: Издательство Композитор, 2008. С. 186.

<sup>323</sup> Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 330.

<sup>324</sup> Говоря о «границах», Хуан Бэйбэй имела в виду традиционные музыкальные представления о времени и пространстве. Губайдулина описала музыкальное время и пространство как «горизонталь» и «вертикаль», где время развивается линейно. Разрушение границ в произведениях Губайдулиной означает слияние музыкальных элементов, гармонизацию пространства и времени. Эта техника пронизывает не только музыкальную технику, но и музыкальную концепцию, объединяя их в огромный крест, который для нее является важным символом, представляющим встречу горизонтальной земли и вертикального неба. См.: Хуан Бэйбэй. Музыковедческий анализ «Семь слов» С. Губайдулиной: магистерская диссертация. Тяньцзиньская консерватория, 2006. С. 67. (на кит. яз.)

<sup>325</sup> Мин Хун. Музыкальное спасение: исследование религиозной музыкальной творчества России XX века. Шанхай: Шанхайское издательство образования, 2020.12. 289 с.; Мин Хун. Исследование религиозной музыкальной творчества России XX века: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2010. 235 с. (на кит. яз.)

требует активного творчества человека<sup>326</sup>. Она полагает, что такие идеи не только проявляются в мыслях композитора, но и отражаются в ее музыкальном языке и структуре. Мин Хун считает, что композитор использует различные символические центральные ноты, ключевые интервалы, темы, или же особенности тембра и способы звукоизвлечения инструментов, а также уникальные музыкальные структуры для выражения своих религиозных идей. Согласно Мин Хун:

1). *Символизм “центрального тона”*. Губайдулина редко использует традиционные ладотональные системы, часто применяя технику “центрального тона” с символическим значением для создания музыкальных образов. Например, в первой части «Семи слов» центральным тоном является А, которому композитор придает значение «страдания». В седьмой части центральные тоны – с и g, их согласованность в чистую квинту символизирует мир и чистоту небес.

2). *Символизм ключевых интервалов*. В своем творчестве Губайдулина часто использует секунду как ключевой интервал, применяя его как в горизонтальном мелодическом развитии, так и в вертикальных звуковых блоках и кластерах, как в «Интроитусе», «Посвящении», «Семи словах», «Слышу... Умолкло» и других произведениях. Несогласованность, напряженность и конфликтность интервала секунды символизируют жестокость и противоречия реального мира.

3). *Символизм темы*. Придание музыкальной теме символического значения – это один из самых распространенных приемов Губайдулиной. Например, в ее тринадцатичастной симфонии «Слышу... Умолкло» используются две противопоставленные темы: одна, основанная на большом терцаккорде, символизирует «свет Божий», другая, хроматическая, символизирует «реальную тьму».

4). *Символизм звуковых систем*. Губайдулина использует контраст различных звуковых систем для создания различных музыкальных образов, как в произведении «Музыка для флейты, струнных и ударных». Одна струнная группа

---

<sup>326</sup> Мин Хун. Исследование творчества русской духовной музыки XX века: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2010. С. 114. (на кит. яз.)

настроена традиционно, а другая – ниже на четверть тона, что символизирует «свет и тьму», «счастье и страдание». В «Detto» соло виолончели использует микроинтервалы, повышенные на четверть тона и пониженные на три четверти тона, символизируя проповедника (священника), в то время как оркестр использует традиционную настройку, символизируя паству.

5). *Символизм способов звукоизвлечения.* Сравнение различных способов звукоизвлечения инструментов не только усиливает художественную выразительность произведения, но и создает различные образы. Например, во Втором струнном квартете произведение делится на две части, где первая часть исполняется *pizzicato*, а вторая – *arco*. Губайдулина использует эти способы звукоизвлечения для создания образов «дисгармоничной реальности» и «гармоничного неба».

6). *Символика локальной структуры.* Придание каждой части произведения символического образа является характерным приемом творчества Губайдулиной. В качестве примера можно привести произведение «Посвящение»: первая часть символизирует жестокость реальности, средняя часть символизирует страдания в аду, а реприза символизирует духовное возрождение в раю. Музыка проходит через развитие трех структурных частей, в конечном итоге отражая возвышенную веру в «восстановление человеческого духа через искусство и религию».

7). *Символика перекрестной структуры.* В своих произведениях Губайдулина широко использует перекрестные структуры, что демонстрирует ее умение и воображение в выражении концепции «создания свободной эсхатологии». По ее мнению, перекрестная структура символизирует страдания, искупление и духовное возвышение, в которых заключены глубокие религиозные чувства. Как утверждает сама Губайдулина: «Я хочу выразить в своих произведениях ощущение "креста", пробуждая высокие духовные стремления людей»<sup>327</sup>.

**Мессианское сознание.** Эсхатология и мессианское сознание<sup>328</sup> является

<sup>327</sup> 13 октября 2005 года, выступление Губайдулиной на встрече с китайскими композиторами.

<sup>328</sup> Христианское осознание «Мессии» включает два основных аспекта: во-первых, это означает «Спаситель», который, по христианским представлениям, вернется в конце света, чтобы спасти всех верующих. Во-вторых, это

важной частью русского православия. Это одно из основных учений христианства. Как писал Н. Бердяев: «В христианстве всегда сохранялась надежда на мессианское учение и ожидание конца времен, и это ожидание в русском православии более сильное, чем в западном христианстве»<sup>329</sup>.

Связь традиционной русской духовной музыки с эсхатологическими идеями и мессианским сознанием имеет долгую историю, образуя сложные и тесные отношения. С одной стороны, эсхатологические идеи и мессианское сознание влияют на формирование и развитие русской духовной музыки, оказывая глубокое и решающее влияние на ее идеи, стиль, жанры, содержание, образы, эмоции и ценностные ориентации произведений. С другой стороны, традиционная русская духовная музыка играет незаменимую роль в распространении эсхатологических идей и мессианского сознания, используя формы, способствующие пробуждению религиозных чувств во время церковных обрядов или повседневной религиозной жизни, и обогащая содержание эсхатологических идей и мессианского сознания<sup>330</sup>.

Китайский ученый Лян Хунци в своем исследовании указывает: «Музыка С. Губайдулиной по своей сути является заботой о гуманистическом духе и судьбе человечества»<sup>331</sup>. Мин Хун считает, что эта забота о гуманистическом духе и судьбе человечества является проявлением личного мессианского сознания<sup>332</sup>. Как выдающийся русский интеллектуал, Губайдулина обладает сильным мессианским сознанием и надеется пробудить в человечестве стремление к возвышенному свободному духу через свое музыкальное творчество. По словам композитора: Человек с возвышенными стремлениями должен избавиться от мирских забот, что и является смыслом «искупления». Люди 17–18 веков выражали свои духовные

---

«Царство Божие», в которое Иисус введет человечество после своего возвращения. В своей основе осознание Мессии имеет глубокие религиозные корни. Православие, как одна из ветвей христианства, унаследовало это осознание Мессии и рассматривает его как основополагающую концепцию своей религии. См.: Мин Хун. Исследование творчества русской духовной музыки XX века: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2010. С. 12. (на кит. яз.)

<sup>329</sup> Бердяев Н. А. Русская мысль: основные проблемы русской мысли конца XIX – начала XX века / пер. на кит. яз. Лэй Юншэн, Цю Шоуцзюань. Пекин: Издательство Жизнь·Чтение·Знание, 2004. С. 129. (на кит. яз.)

<sup>330</sup> Мин Хун. Исследование творчества русской духовной музыки XX века: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2010. С. 38 – 39. (на кит. яз.)

<sup>331</sup> Лян Хунци. Исследование музыкальных произведений Софии Губайдулиной. Шанхай: Издательство Шанхайского книжного магазина, 2013. С. 3. (на кит. яз.)

<sup>332</sup> Мин Хун. Исследование творчества русской духовной музыки XX века: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2010. С. 144. (на кит. яз.)

стремления через религию, люди 20 века утратили это стремление, став слишком реальными, что делает "дух креста" еще более необходимым. Материальное благополучие и духовная пустота – это бедствие современного человека, поэтому у художника есть обязанность пробуждать стремление к возвышенному духу, что и является главной мыслью произведения<sup>333</sup>.

Мессианское сознание отражается не только в мыслях композитора, но и глубоко проявляется в ее музыкальном стиле. Мин Хун считает, что музыка Губайдулиной отражает синтез культур Востока и Запада, сохраняя при этом особенности русской музыки и впитывая в себя суть западной музыки. В техническом плане она сочетает традиционные и современные методы, не будучи консервативной и не стремящейся к новаторству ради новаторства; все технические приемы используются для выражения содержания музыки и подчеркивания философских аспектов музыкального творчества. Именно эта открытость и инклюзивность придают ее музыке новую жизненную силу, делая ее многогранной и уникальной, обладающей как национальными, так и мировыми чертами.

Подразумевая миссию спасения человеческого духа, Губайдулина не заботится о личных потерях, не боится мирского давления и активно стремится создавать произведения, выражающие возвышенный дух свободы, готовая жертвовать ради этой цели. По ее словам, сказанным в интервью Мин Хун: «Мое желание – плыть против течения, стремясь к вечной свободе»<sup>334</sup>. Этот дух и личное мессианское сознание связаны напрямую. Как отмечал Н. Бердяев: «Когда выдающиеся русские интеллектуалы исследуют творчество с религиозной точки зрения, они часто сосредотачиваются на судьбе человечества, стремясь использовать силу религии для открытия духовного пути для человечества, рассматривая веру в Христа как стремление к самооценке, самопревосхождению и самоосуществлению человека»<sup>335</sup>.

<sup>333</sup> 11 октября 2005 года, выступление Губайдулиной в Центральной консерватории Китая о ее произведениях и творческом пути.

<sup>334</sup> Мин Хун. Исследование творчества русской духовной музыки XX века: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2010. С. 145. (на кит. яз.)

<sup>335</sup> Бердяев Н. А. Философия свободы / пер. на кит. яз. Дон Ю. Шанхай: Издательство Сюэлинь, 1999. С. 189. (на кит.

*Структура креста: концепции времени и пространства.* Личность и личное мессианское сознание тесно связаны, и включают универсальные представления композитора о мире: небо и земля, пространство и время, живое и неживое, свет и тень, мужское и женское, сознательное и бессознательное, вертикаль и горизонталь и другие<sup>336</sup>.

Фундаментальное мессианское сознание в концепциях времени и пространства является частью философского мировоззрения и проявляется в любой сфере. Советский и российский философ М. С. Каган отмечал: «Художественное и мессианское сознание являются частью философского мировоззрения и проявляются в любой реальности, которые создаются в произведениях искусства»<sup>337</sup>. В. И. Мартынов отмечал, что каждый композитор моделирует свое понимание времени в соответствии с уникальным мировоззрением и стилем мышления своей эпохи. Время в музыкальном произведении нельзя анализировать в отрыве от пространства, так как время и пространство составляют единый пространственно-временной его «каркас», где структура пространства (однородная или дискретная) зависит от законов времени и наоборот<sup>338</sup>.

Мессианское осознание времени и пространства имеет особую религиозную семантику, формируя физический «земной» аспект времени и пространства, который соединяется с психологическим «небесным» аспектом композитора. В российском музыковедении существует мнение о "крестовом" мышлении композиторов. Музыковед В. Н. Холопова считает, что, несмотря на важность антитез, охватывающих необозримое пространство мира, для Губайдулиной глубочайшее значение имеет их пересечение, называемое ею крестом<sup>339</sup>. Губайдулина уверена, что важна «идея апокалипсиса, и самое главное – символ

---

яз.)

<sup>336</sup> Холопова В. Н. Контрастность миропредставления как принцип музыкально-философского мышления Софии Губайдулиной // Музыкальная академия. 2021. № 3. С. 58.

<sup>337</sup> Каган М. С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сборник. Л: Наука, Ленинградское отд-ние, 1974. С. 30.

<sup>338</sup> Мартынов В. И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сборник. Л: Наука, Ленинградское отд-ние, 1974. С. 238 – 239.

<sup>339</sup> Холопова В. Н. Контрастность миропредставления как принцип музыкально-философского мышления Софии Губайдулиной // Музыкальная академия. 2021. № 3. С. 58–73.

креста»<sup>340</sup>. «Для меня основным символом является фигура креста. Вот как раз это и вертикаль, и горизонталь, на которых основывается вся сущность человеческая, вся экзистенция»<sup>341</sup>.

Е. Б. Гецелова (1998) в своей работе отмечает, что «образ креста для Софии Губайдулиной является не просто мотивом, но символизирует сам процесс творчества»<sup>342</sup>. И. В. Шевцова (2015) добавляет, что «крест в музыке Губайдулиной выражает жертву Христа и является символом пересечения горизонтального и вертикального времени – земной и божественной реальности»<sup>343</sup>. Р. К. Абдуллин (2016) видит «в кресте смысл человеческого бытия, преодоление и возвышение над обыденностью»<sup>344</sup>. В. Холопова и Э. Рестаньо (2020) утверждают, что символ креста в композициях Губайдулиной выражается через встречное движение регистров инструментов, как в произведении «In stocse»<sup>345</sup>.

В китайской музыкальной науке обсуждается терминология и символика «крестовой» структуры у композиторов. По мнению Э Цзин (2018) и большинства ученых данная структура означает «использование символа распятия из европейского христианства в качестве структурного элемента музыкального творчества»<sup>346</sup>.

Однако музыковед и композитор профессор Цзя Дацун (贾达群, 2010) и молодой музыковед Лю Цзян (刘江, 2007)<sup>347</sup> предложили иную точку зрения. Они

<sup>340</sup> Губайдулина С. А. Путешествие в воображаемом пространстве. Встреча со студентами и преподавателями Московской консерватории // Трибуна молодого журналиста. 2011. № 1. С. 2.

<sup>341</sup> Губайдулина С., Монасыпова Л., Усеинова Р., Хайруллина Н. «...Но я себя считаю счастливым человеком». Беседа с С. Губайдулиной // Современная музыка как феномен культурного пространства. Губайдулинские чтения. Материалы научно-практич. конференции. Казань, 22 мая 2013 года. Казань: М-во культуры РФ; Казанская гос. консерватория; ЦСМ С. Губайдулиной, 2015. С. 127.

<sup>342</sup> Гецелова Е. Орган в творчестве Софии Губайдулиной // Gradus ad Parnassum: сб. статей молодых музыковедов. Нижний Новгород: б. и., 1998. С. 95.

<sup>343</sup> Шевцова И. В. Философские концепции в творчестве Софии Губайдулиной // Современная музыка как феномен культурного пространства. Губайдулинские чтения. Казань: Казан. гос. консерватория; ЦСМ С. Губайдулиной, 2015. С. 53.

<sup>344</sup> Абдуллин Р. К. Приобщение к глубинам творчества // Под знаком любви. Композитор София Губайдулина. К 85-летию со дня рождения. Казань: б. и., 2016. С. 118.

<sup>345</sup> Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина. Мо-но-графическое исследование. Интервью с С. Губайдулиной / Э. Рестаньо. М.: Композитор, 2020. С. 222.

<sup>346</sup> Э Цзин. Модель структуры «крест-накрест» в свете пространственно-временных представлений: исследование структуры «in stocse» С. Губайдулиной // Народная музыка. 2018. № 6. С. 81. (на кит. яз.)

<sup>347</sup> Лю Цзян. Воплощение принципов визуальной конструкции символа креста в музыкальной морфологии произведения С. Губайдулиной «Семь слов»: магистерская диссертация. Уханьская консерватория, 2007. С. 7 – 9. (на кит. яз.)

считают, что нельзя называть структуру по отдельным примерам, так как многие современные композиторы (например, Мессиан, Крам) также используют подобные структуры, но они не обязательно связаны с религией. Кроме того, «структура распятия» (十字架结构) не может точно определить морфологические особенности этой музыкальной структуры. Традиционно технологически «распятие» (十字架) представляет собой пересечение горизонтальной и вертикальной линий под прямым углом, в то время как в музыке существуют различные формы пересекающихся структур, такие как диагональные, зеркальные и даже метафорические пересечения. Основной особенностью таких структур является пересечение различных пропорций и форм. Поэтому более точным было бы называть такие музыкальные структуры «пересекающимися структурами». В 2006 году профессор Цзя Дацун обсудил эту позицию с Губайдулиной в Америке и получил ее согласие<sup>348</sup>.

Лю Цзян считал, что структура «крест-накрест» в творчестве Губайдулиной может быть разделена на четыре составляющих. В синхронном аспекте, с точки зрения семиотики, структура «крест-накрест» включает в себя четыре организационных составляющих: пересечение, продольное и поперечное соединение, зеркальность и симметрию<sup>349</sup>. Пересечение и продольно-поперечное соединение представляют собой двунаправленность, выраженную через синхронный аспект в произведении, а в процессе музыкального развития постепенно возникают зеркальность и симметрия. Явление изменения этих методов с точки зрения семиотического анализа отражает переход от плоскостных визуальных характеристик к слуховым характеристикам и далее – к сущностным характеристикам символа. В этом процессе, от конкретного к скрытому, от частного к целому, от прототипа к завершенной форме, логика организации музыки Губайдулиной нашла свое полное выражение.

<sup>348</sup> Профессор Цзя Дацун выступает научным руководителем Мин Хуна. См.: Мин Хун. Исследование творчества русской духовной музыки XX века: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2010. С. 135. (на кит. яз.)

<sup>349</sup> Лю Цзян. Воплощение принципов визуальной конструкции символа креста в музыкальной морфологии произведения С. Губайдулиной «Семь слов»: магистерская диссертация. Уханьская консерватория, 2007. С. 10. (на кит. яз.)

Анализируя произведения Губайдулиной, Лю Цзян обнаружил, что в музыкальной организации творчества композитора присутствует мысль «предкомпозиционных соображений» («precompositional considerations») <sup>350</sup>, предложенная К. Эллис. Он считал, что композитор основывается на определении содержания, которое музыка должна передавать, и включает в себя применение геометрических принципов конструкции символа для различных техник обработки материала, таких как пересечение, чередование и противопоставление <sup>351</sup>. Это художественное творчество, в котором происходит деконструкция и повторная сборка структурных методов семиотики в аудиовизуальном аспекте, имеет черты постмодернистского искусства.

В музыкальном творчестве существовали различные возможные пути деконструкции и реструктуризации принципов семиотики из разных областей, например, математико-логическая деконструкция и реструктуризация у Мессиана. В анализе произведения Губайдулиной «Семь слов» Лю Цзян отметил, что крестовая символика была глубоко интегрирована в музыкальную структуру как на локальном, так и на глобальном уровне, как в явных, так и в скрытых аспектах, как в визуальном, так и в слуховом восприятии, как во временном, так и в пространственном измерениях. Эта инновационная организация, основанная на высокологичной структурной мысли, отразила тесную связь и реконструкцию между различными дисциплинами и явилась важным методом формирования уникального музыкального языка Губайдулиной. Как говорила сама Губайдулина: «Я хотела выразить в своих произведениях ощущение "креста", вызывая у людей

---

<sup>350</sup> *Precompositional considerations*: представляет собой комплексную, целостную, интегрированную и высокотехнологичную операционную систему. По содержанию эта концептуальная модель охватывает двенадцать аспектов, связанных с творчеством и его преподаванием: стиль (*style*), средство (*medium*), длина (*length*), настроение и характер (*mood and character*), темп (*tempo*), диапазон и тесситура (*range and tessitura*), кульминация (*climax*), вне-музыкальные факторы (*extra-musical factors*), многочастные соображения (*multi-movement considerations*), предполагаемая аудитория (*intended audience*), соотношение композиции с теорией (*relationship of composition to theory*). Каждый из этих аспектов имеет свои конкретные технические требования и функциональные определения, что делает систему высокооперативной, а также существующие между ними взаимосвязи и взаимодействия. Более подробно об этом см.: Kohs Ellis B. *Musical Composition: Projects in Ways and Means*. Metuchen, N.J., London: The Scarecrow Press, Inc., 1980. С. 1 – 12.

<sup>351</sup> Лю Цзян. Воплощение принципов визуальной конструкции символа креста в музыкальной морфологии произведения С. Губайдулиной «Семь слов»: магистерская диссертация. Уханьская консерватория, 2007. С. 39. (на кит. яз.)

возвышенные духовные стремления»<sup>352</sup>.

По нашему мнению, с учетом значения понятия «пересекающихся структур» в контексте российской и китайской музыкальной науки, применяемое в работе Э Цзин и поддерживаемое рядом китайских музыковедов технологическое определение «крест-накрест» (十字交叉) оказывается возможным для описания особенностей музыкальной формы и фактуры не только программных, но и других произведений Губайдулиной. Это и крестообразные ладоинтонационные фигуры и аккордовые комплексы, и перекрестное голосоведение, и техника перекрещивания голосов и оркестровых партий в целом. К «перекрестьям» в музыкальной фактуре добавляются своего рода «перекрестки» в музыкальной форме, крестовидные ключевые, узловые моменты переходов между разделами. В целом очевидно, что выходя на структурный уровень, в творчестве Губайдулиной и других современных композиторов символика креста становится универсальной и действует на всех уровнях организации музыкального текста.

### **§2.3. Особенность стиля А. Г. Шнитке: полистилистика как композиционный метод (работы Се Фуюань и Ху Сяочжэн)**

Разнообразные композиторские стили и техники Альфреда Шнитке, одного из выдающихся российских композиторов XX века, привлекли широкое внимание музыковедов всего мира. В 1990-е и 2020-е годы китайское музыковедческое сообщество провело достаточно обширное и глубокое исследование творчества Шнитке, опубликовав в общей сложности 104 соответствующих исследования (в том числе 2 монографии, 4 кандидатские диссертации, 28 магистерских диссертаций и 70 научных статей). Музыковедческие проблемы, рассматриваемые в этих исследованиях, сосредоточены на полистилистике и композиционных техниках композитора.

Тенденции исследования Шнитке и полистилистики в китайском

---

<sup>352</sup> Доклад С. Губайдулиной на встрече с китайскими композиторами 13 октября 2005 года.

музыковедении проходят путь от «проблемы стиля» к «технической проблеме» и затем к более глубоким философским размышлениям: «от внешнего к внутреннему». Этот процесс эволюции отражает углубляющееся и расширяющееся понимание творчества Шнитке учеными. Независимо от угла зрения: «пересмотр истории, поиск инноваций, соответствие эстетике и реализация ценности»<sup>353</sup> остаются неизменной основой в китайских исследованиях полистилистики.

Для систематического анализа исследований творчества Шнитке за последние три десятилетия (1990–2020 годы) мы разделим этот период на три этапа и подробно охарактеризуем особенности музыковедческих проблем на каждом из них. В завершение мы представим краткий обзор трудов музыковедов, чьи исследования и достижения наиболее ярко характеризуют китайскую музыковедческую школу в данной области, а также рассмотрим возникающие в связи с этим вопросом проблемы анализа музыки в китайском музыкознании.

### *Обзор исследований творчества А. Г. Шнитке в китайском музыковедении в 1990 – 2020-х годов*

*1990–2000-е годы.* В 1990-е годы в китайском музыковедении большинство исследований, посвященных А. Шнитке, фокусировались на анализе его биографии, музыкального стиля, творческих идей и культурного контекста с позиции истории музыки. Количество таких исследований китайских музыковедов в этот период было ограниченным, и их основное направление сводилось к переводу статей советских музыковедов о композиторе.

Одной из наиболее значимых статей, посвященных исследованию жизни и творческого наследия Шнитке, является работа Чжан Хунмо «Современный советский композитор А. Шнитке» (1989)<sup>354</sup>. В этой статье автор отмечает, что Шнитке с детства воспитывался в русской и немецко-австрийской музыкальных

<sup>353</sup> Линь Хуа. Предисловие // Исследование полистилистики в камерных произведениях Альфреда Шнитке. Гуйлинь: Издательство Гуансийского педагогического университета, 2019. С. 5. (на кит. яз.)

<sup>354</sup> Чжан Хунмо. Современный советский композитор А. Шнитке // Юэфу Синьшэн (журнал Шэньянской консерватории). 1989. No. 3. С. 44–47. (на кит. яз.)

традициях. Он глубоко любил европейскую классическую музыку, но также был увлечен современной музыкой. Впоследствии концепция «полистилистики» Шнитке стала более отчетливой в его киномузыке, и под влиянием различных факторов он пришел к созданию «полистилистической» музыки. Эта статья подробно раскрывает стилистическую эволюцию Шнитке и является одной из важнейших для понимания его творчества в тот период.

Статьи, переведенные Ли Инхуа (1989<sup>355</sup>, 1993<sup>356</sup>, 1997<sup>357</sup>), Цянь Ипин (1992)<sup>358</sup>, Хун Мо (1995)<sup>359</sup> и Ли Шивэй (1995)<sup>360</sup>, стали теоретической основой для последующих исследований творчества композитора. В этих переводных работах рассматривались биография композитора, формирование его музыкальных концепций, выражение этических и моральных проблем в его произведениях, а также концепция полистилистики на основе бесед и самоотчетов самого Шнитке по различным поводам. В 1992 году в магистерской диссертации Люй Хуана «Организация и представление полистилистики А. Шнитке»<sup>361</sup> впервые в китайском музыкознании был проведен всесторонний анализ и исследование композиционных техник /техники полистилистики Шнитке.

**2000–2010-е годы.** С 2000-х годов молодые китайские музыковеды постепенно начали анализировать и изучать творчество Шнитке в контексте полистилистики и композиционных техник. В качестве основных жанров для исследований были выбраны симфония, струнный квартет, фортепианный квинтет и другие.

Наиболее значимые исследования симфонических жанров в этот период

<sup>355</sup> Кагарицкая. А. Самокритика: беседа с А. Шнитке / пер. на кит. яз. Ли Инхуа // Народная музыка. 1989. No. 4. С. 36–42.

<sup>356</sup> Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке / пер. на кит. яз. Ли Инхуа // Народная музыка. 1993. No. 3. С. 43–45.

<sup>357</sup> Шнитке А., Холопова В. Альфред Шнитке и мир Томаса Манна: обсуждение и комментарии Валентины Холоповой и композитора / пер. на кит. яз. Ли Инхуа // Народная музыка. 1997. No. 2. С. 39–41.

<sup>358</sup> Юрьевна Ю. Композитор, стремящийся к новизне: А. Шнитке / пер. на кит. яз. Цянь Ипин // Музыкальный любитель. 1992. No. 3. С. 24–26.

<sup>359</sup> Шнитке А. А. Шнитке о музыке (часть 1) / пер. на кит. яз. Хун Мо // Народная музыка. 1995. No. 3. С. 44–45; Шнитке А. А. Шнитке о музыке (часть 2) / пер. на кит. яз. Хун Мо // Народная музыка. 1995. No. 4. С. 41–44.

<sup>360</sup> Посвящение музыке: о А. Шнитке / пер. на кит. яз. Ли Шивэй // Музыкальный любитель. 1995. No. 6. С. 7–8.

<sup>361</sup> Люй Хуан. Организация и представление полистилистики А. Шнитке: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 1992. (на кит. яз.)

представлены в двух кандидатских диссертациях: «Исследование симфонического творчества Альфреда Шнитке» Се Фуюаня (2009)<sup>362</sup> и «Анализ полистилистики А. Шнитке и Восьмая Симфония» Чэнь Гана (2001)<sup>363</sup>. Они посвящены первой, второй, пятой и восьмой симфониям композитора, которые привлекают внимание исследователей. Авторы анализируют тематическую структуру, звуковысотную организацию, ритм, гармонию и полифонию, оркестровку, форму и многое другое, рассматривая и осмысливая концепцию полистилистики. Чэнь Ган считает, что полистилистика – это не только метод творчества с фиксированной схемой или строгой технической системой, но и открытая, широкая концепция, предоставляющая значительную творческую свободу. Он утверждает, что глубинная основа личного стиля должна быть подобна крови, текущей в теле, и проистекать из культурных накоплений нации. Чэнь Ган считает, что необходимо уделять больше внимания идее «усиления изучения национальной музыки», которая станет основой личного стиля китайских композиторов.

В исследованиях струнных квартетов Шнитке молодые музыковеды сосредотачивают внимание на проблемах музыкальной композиции, особенно на звуковысотной организации произведений. В своей диссертации «Свободная додекафония, канон, цитирование и коллаж: музыкальный язык в четырех струнных квартетах А. Шнитке» (2006)<sup>364</sup>, Ли Вэньсы анализирует свободную додекафонную технику в «Первом струнном квартете», канон и микрополифоническую технику в «Четвертом струнном квартете», технику цитирования в «Втором струнном квартете» и технику коллажа в «Третьем струнном квартете». В исследованиях Ду Юна (2010)<sup>365</sup>, Фань Чжэминя (2010)<sup>366</sup> и их магистратура Ли

---

<sup>362</sup> Се Фуюань. Исследование симфонического творчества Альфреда Шнитке: дис. ... канд. иск. Центральная консерватория Китая, 2009. 279 с. (на кит. яз.)

<sup>363</sup> Чэнь Ган. Анализ полистилистики А. Шнитке и Восьмая Симфония: дис. ... канд. иск. Центральная консерватория Китая, 2001. 96 с. (на кит. яз.)

<sup>364</sup> Ли Вэньсы. Свободная додекафония, канон, цитирование и коллаж: музыкальный язык в четырех струнных квартетах А. Шнитке: магистерская диссертация. Уханьская консерватория, 2006. 70 с. (на кит. яз.)

<sup>365</sup> Ду Юн. Анализ творческих техник в «Первом струнном квартете» А. Шнитке // Журнал Центральной консерватории. 2010. No. 1. С. 88–97+105. (на кит. яз.)

<sup>366</sup> Фань Чжэмин. Рациональное и иррациональное: анализ стилевых характеристик и звуковысотной организации в «Четвертом струнном квартете» А. Шнитке // Юэфу Синьшэн (журнал Шэньянской консерватории). 2010. No. 1. С. 7–18. (на кит. яз.)

Чжанина (2010<sup>367</sup>, 2010<sup>368</sup>, 2010<sup>369</sup>, 2011<sup>370</sup>) детально анализируются музыкальный стиль, звуковысотная организация и музыкальное мышление композитора в четырех струнных квартетах. От проектирования серийного прототипа до использования свободной додекафонной техники, от атональной презентации до латентной тональности, от многообразия структурных музыкальных параметров до уникальной формы структуры произведения, от привычной полифонической фактуры до гармонической фактуры, основанной на звуковых кластерах, от точечной фактуры до использования различных «новых» тембров – авторы приходят к выводу о влиянии на творчество Шнитке таких композиторов, как А. Шенберг, А. Веберн, А. Берг, К. Штокхаузен и И. Стравинский.

Произведение Шнитке Квинтет для фортепиано также получило всестороннее изучение на этом этапе. Молодой музыковед Кан Чанъань в своих работах «Исследование композиторских техник квинтета для фортепиано А. Шнитке» (2007)<sup>371</sup>, «О структурных принципах в Квинтете для фортепиано Альфреда Шнитке» (2012)<sup>372</sup>, «О техниках звуковысотной организации в квинтете для фортепиано А. Шнитке» (2012<sup>373</sup>, 2012<sup>374</sup>, 2012<sup>375</sup>) применяет методы музыкального анализа и музыкальной истории, чтобы с различных точек зрения, таких как звуковысотная организация, структура и стиль, проанализировать значимые композиторские техники, проявленные в квинтете для фортепиано Шнитке. К таким техникам относятся: сквозное использование центральных

<sup>367</sup> Ли Чжанин. Исследование творческих техник струнных квартетов А. Шнитке: магистерская диссертация. Шэньянская консерватория, 2010. 103 с. (на кит. яз.)

<sup>368</sup> Ли Чжанин. Исследование творческих техник струнных квартетов А. Шнитке (часть вторая) // Юэфу Синьшэн (журнал Шэньянской консерватории). 2010. 28. № 4. С. 227–233. (на кит. яз.)

<sup>369</sup> Ли Чжанин. Исследование творческих техник струнных квартетов А. Шнитке (часть первая) // Юэфу Синьшэн (журнал Шэньянской консерватории). 2010. 28. № 3. С. 223–227. (на кит. яз.)

<sup>370</sup> Ли Чжанин. Исследование творческих техник струнных квартетов А. Шнитке (часть третья) // Юэфу Синьшэн (журнал Шэньянской консерватории). 2011. 29. № 1. С. 222–229. (на кит. яз.)

<sup>371</sup> Кан Чанъань. Исследование композиционной техники квинтета для фортепиано А. Шнитке: магистерская диссертация. Хэнаньский университет, 2007. 108 с. (на кит. яз.)

<sup>372</sup> Кан Чанъань. О структурных принципах в Квинтете для фортепиано Альфреда Шнитке. Национальная музыка, 2012. № 2. С. 105–107. (на кит. яз.)

<sup>373</sup> Кан Чанъань. О техниках звуковысотной организации в Квинтете для фортепиано Альфреда Шнитке (часть первая) // Юэфу Синьшэн (Журнал Шэньянской консерватории). 2012. 30. № 1. С. 111–118. (на кит. яз.)

<sup>374</sup> Кан Чанъань. О техниках звуковысотной организации в Квинтете для фортепиано Альфреда Шнитке (часть вторая) // Юэфу Синьшэн (Журнал Шэньянской консерватории). 2012. 30. № 2. С. 58–65. (на кит. яз.)

<sup>375</sup> Кан Чанъань. О техниках звуковысотной организации в Квинтете для фортепиано Альфреда Шнитке (часть третья) // Юэфу Синьшэн (Журнал Шэньянской консерватории). 2012. 30. № 3. С. 58–63. (на кит. яз.)

мотивов, многослойная структура контрапункта, полистилистика и другие. В своей работе Кан Чанъань также рассматривает влияние стиля эпохи и других композиторов на творчество Шнитке. Таким образом, данное исследование предоставляет конкретные доказательства того, как Шнитке в середине и второй половине XX века, после рациональной серии техник, переосмысливал тональность, структурировал свои произведения и осуществлял полистилистический коллаж.

В этот период полифонические техники и проблема связи полистилистики и полифонии в творчестве Шнитке начали привлекать внимание китайских музыковедов. В своих работах «Исследование полистилистики и полифонических техник в *Concerto Grosso* А. Шнитке» (2007)<sup>376</sup> и «О полистилистическом полифоническом мышлении Альфреда Шнитке» (2008)<sup>377</sup> Ван Цю помещает концепцию полистилистики в контекст полифонической структуры, утверждая, что элементы контраста представлены «стилями». Это означает, что существует связь между полистилистикой и полифоническими техниками, поскольку смешение различных стилей само по себе обладает характеристиками полифонического мышления. Автор, анализируя четыре *Concerto Grosso* Шнитке, выделяет полифонические техники, связанные с полистилистикой. Фактурные элементы становятся носителями различных стилистических компонентов, включая вертикально контрастную фактуру, многоголосную каноническую фактуру, фактуру, основанную на классических формах, традиционную полифоническую фактуру, микро-полифоническую фактуру и фактуру с элементами вариационной техники. Ван Цю утверждает: «Полистилистика – это новый метод композиции, особая полифоническая техника»<sup>378</sup>. В своей монографии «Исследование полистилистики в камерных произведениях Альфреда Шнитке» (2019)<sup>379</sup> Ху Сяочжэн также

<sup>376</sup> Ван Цю. Исследование полистилистики и полифонической техники в *Concerto Grosso* А. Шнитке. Магистерская диссертация Уханьской консерватории, 2007. 93 с. (на кит. яз.)

<sup>377</sup> Ван Цю. О полистилистическом полифоническом мышлении Альфреда Шнитке // Хуанчжун. 2008. No. 2. С. 43–51. (на кит. яз.)

<sup>378</sup> Ван Цю. О полистилистическом полифоническом мышлении Альфреда Шнитке // Хуанчжун. 2008. No. 2. С. 49. (на кит. яз.)

<sup>379</sup> Ху Сяочжэн. Исследование полистилистики в камерных произведениях Альфреда Шнитке. Гуйлинь. Издательство Гуанси педагогического университета, 2019. 353 с. (на кит. яз.)

соглашается с основными положениями Ван Цю, утверждая: «Концепция полистилистики у Шнитке является новым развитием полифонического мышления в XX веке»<sup>380</sup>.

В своей работе «Исследование полифонии в Реквиеме А. Шнитке» Сунь Чжихун анализирует произведение кв контексте особенностей полифонических техник XX века, таких как поддерживающая полифония, синхронная обратная имитация, ритмическая полифония, полиритмический контрапункт, фиксированный бас, двойной канон и комплексное использование различных полифонических техник. Кроме того, в отношении полифонической структуры автор утверждает: «Хотя композитор внешне отошел от традиционной формы фуги, мы можем увидеть влияние этой полифонической структуры в гибко используемых формах фуги»<sup>381</sup>. Сунь Чжихун считает, что полифонические техники и мышление Шнитке демонстрируют важное явление: проникновение и интеграцию с другими композиционными техниками, такими как оркестровка, гармония и фактура. Это также является одной из ключевых характеристик полифонии XX века.

*Период с 2010-х годов по настоящее время.* С 2010-х годов в китайской музыковедческой литературе о творчестве Альфреда Шнитке, помимо анализа проблем полистилистической техники композитора, которые были в центре внимания на предыдущем этапе, также детально исследуются проблемы додекафонной техники. Другая черта этого периода заключается в том, что молодые музыковеды начинают уделять больше внимания формированию самого понятия «полистилистика» и более глубокому размышлению о мышлении и причинах полистилистического творчества композитора. Кроме того, драматургия в музыке Шнитке также начинает привлекать внимание, и молодые музыковеды приступают к философским размышлениям творчестве композитора, переходя от поверхностного к глубокому.

О более глубоком размышлении над понятием «полистилистика» Мин Хун в

---

<sup>380</sup> Там же. С. 6.

<sup>381</sup> Сунь Чжихун. Исследование полифонии в Реквиеме А. Шнитке // Журнал Тяньцзиньской консерватории. 2009. No. 3. С. 122. (на кит. яз.)

своей книге «Путешественник во времени музыкального пространства. А. Шнитке» (2015<sup>382</sup>, 2015<sup>383</sup>) пишет: «Он искал вдохновение для своего творчества в разных стилях и формах – от древних до современных, изучал, как объединить различные стили и элементы в гармоничное целое... Многие уже существующие музыкальные материалы, казалось бы, произвольно деконструированы, на самом деле наделены новым смыслом и глубоко рационально интегрированы»<sup>384</sup>.

В статьях Ли Пэнчэна, Чэнь Хундо (2012)<sup>385</sup> и Се Фуюаня (2012)<sup>386</sup> исследуется формирование полистилистического мышления Шнитке. Композитор всю свою жизнь словно балансировал между двумя культурами – советско-русской и германо-австрийской, в условиях различных политик и систем СССР, между различными музыкальными направлениями и стилями, между такими композиторами, как И. Бах, Г. Малер, И. Стравинский, Д. Шостакович, С. Прокофьев, а также между «рациональным и иррациональным», «добром и злом», «красотой и уродством», в духе фаустовской двойственности. Это делало его музыкальное творчество как бы “выживающим в щели”, он всегда подходил к различным культурам с позицией и взглядом посредника, они боролись друг с другом и принимали друг друга, таким образом изображая столь глубокие моральные и духовные содержания человека. В творчестве Шнитке проявляется «поразительное противоречие»<sup>387</sup>, которое придает струнной музыке более «душевное выражение»<sup>388</sup>, он является «глубоким описателем морали и духа»<sup>389</sup>,

<sup>382</sup> Мин Хун. Путешественник во времени музыкального пространства. А. Шнитке (часть 1) // Музыкальная жизнь. 2015. № 10. С. 62–63. (на кит. яз.)

<sup>383</sup> Мин Хун. Путешественник во времени музыкального пространства. А. Шнитке (часть 2) // Музыкальная жизнь. 2015. № 11. С. 58, 66. (на кит. яз.)

<sup>384</sup> Мин Хун. Путешественник во времени музыкального пространства. А. Шнитке (часть 2) // Музыкальная жизнь. 2015. № 11. С. 66. (на кит. яз.)

<sup>385</sup> Ли Пэнчэн, Чэнь Хундо. Беспрерывный странник: Истоки полистилистики Альфреда Шнитке // Хуанчжун (Китай). 2012. №. 2. С. 68–73. (на кит. яз.)

<sup>386</sup> Се Фуюань. Эволюция полистилистики А. Шнитке // Музыкальные исследования. 2012. №. 6. С. 107–117. (на кит. яз.)

<sup>387</sup> Ли Пэнчэн, Чэнь Хундо. Беспрерывный странник: Истоки полистилистики Альфреда Шнитке // Хуанчжун (Китай). 2012. №. 2. С. 68. (на кит. яз.)

<sup>388</sup> Чжань Чжань. Он придал струнной музыке более душевное выражение. от четырех струнных квартетов до всей жизни творчества А. Шнитке // Музыкальный любитель. 2020. № 6. С. 24–30. (на кит. яз.)

<sup>389</sup> Шао Сяюн. Глубокий изобразитель морали и духа: Альфред Шнитке, русский композитор второй половины XX века // Народная музыка. 2010. №. 5. С. 74–77. (на кит. яз.)

«путешественником через музыкальное пространство-время»<sup>390</sup>, «человеком без границ»<sup>391</sup>. Эти тексты уже могут объяснить философскую глубину и широту музыки Шнитке, которые уже привлекают внимание китайских музыковедов.

В настоящее время в Китае существует количество исключительно тематических исследований, посвященных додекафонной технике Шнитке. Однако, в различных исследованиях встречаются упоминания о додекафонной технике композитора. Наиболее авторитетными в данной области являются монографии Се Фуюаня «Исследования творчества симфоний Альфреда Шнитке» (2011)<sup>392</sup> и Ху Сяочжэна «Исследование полистилистики в камерных произведениях Альфреда Шнитке» (2019)<sup>393</sup>. Эти две монографии будут рассмотрены позже отдельно.

Наиболее всестороннее исследование техники додекафонии в произведениях композитора представлено в кандидатской диссертации Чэн Чучу «Исследование додекафонной техники в творчестве А. Шнитке» (2022)<sup>394</sup>. Это исследование основано на анализе применения додекафонной техники композитора с учетом материалов, программы и структуры, охватывая разные периоды, жанры и произведения. Автор очерчивает эволюцию стиля композитора следующим образом: сочетание строгой додекафонной техники с традиционной тональностью в «Сонате для скрипки и фортепиано №1» (1963), «Прелюдии и фуге для фортепиано» (1963) – это попытки использования тотальной серийной техники «Музыка для фортепиано и камерного оркестра» (1964), «Музыка для фортепиано и камерного оркестра» (1964) – свободная додекафонная техника «Струнный квартет № 1 до мажор» (1966), «Концерт для скрипки с оркестром №2» (1966), «Pianissimo для большого симфонического оркестра» (1968) – додекафонные серии или свободная додекафонная техника в сочетании с другими методами «Серенада

---

<sup>390</sup> Мин Хун. Путешественник во времени музыкального пространства. А. Шнитке (часть 1) // Музыкальная жизнь. 2015. № 10. С. 62–63. (на кит. яз.)

<sup>391</sup> Ли Пэнчэн, Чэнь Хундо. Бесперывный странник: Истоки полистилистики Альфреда Шнитке // Хуанчжун (Китай). 2012. №. 2. С. 68–73. (на кит. яз.)

<sup>392</sup> Се Фуюань. Исследования творчества симфоний Альфреда Шнитке. Издательство литературы Хунань: Чанша, 2011. 295 с. (на кит. яз.)

<sup>393</sup> Ху Сяочжэн. Исследование полистилистики в камерных произведениях Альфреда Шнитке. Гуйлинь. Издательство Гуанси педагогического университета, 2019. 353 с. (на кит. яз.)

<sup>394</sup> Чэн Чучу. Исследование додекафонной техники в творчестве А. Шнитке: дис. ... канд. иск. Нанкинский университет искусств, 2022. 162 с. (на кит. яз.)

для скрипки, кларнета, контрабаса, фортепиано и ударных» (1968), «Симфония №1» (1969–1972), «Концерт для альты с оркестром» (1985), «Струнный квартет № 4» (1989) – в итоге интеграция в полистилистику. В процессе анализа произведений Чэн Чучу также философски размышляет о «рациональном» и «иррациональном» мышлении в додекафонном творчестве композитора, подчеркивая их взаимозависимость и взаимосвязь. Она утверждает: «Применение додекафонной техники композитором не только отражает изменение стиля, но и представляет собой возрождение додекафонной эстетики»<sup>395</sup>.

Кроме того, в статьях Ван Пэна «Анализ звуковысотных структурных техник в Первом концерте для виолончели Альфреда Шнитке» (2015)<sup>396</sup>, Ян Фэнсяна «Звуковысотная техника в Сонате для виолончели и фортепиано Альфреда Шнитке» (2020)<sup>397</sup> и в ранее обсуждаемых нами статьях, посвященных исследованию звуковысотной организации в творчестве композитора, неизбежно рассматриваются двенадцатитоновая звуковысотная организация. Однако, в целом, эти статьи больше фокусируются на комплексном анализе творческих техник в определенных произведениях, с особым акцентом на выявлении полистилистических музыкальных характеристик Шнитке.

Исследование драматургии музыки композитора отражено в работе Чжан Инго «Исследование драматургии Первого Concerto grosso Альфреда Шнитке» (2013)<sup>398</sup>. В. Холопова в своей монографии «Альфред Шнитке» (1993)<sup>399</sup> обозначила Первый *Concerto grosso* как «Инструментальная драма»<sup>400</sup>. Это мнение Холоповой

<sup>395</sup> Там же.

<sup>396</sup> Ван Пэн. Анализ звуковысотных структурных техник в Первом концерте для виолончели Альфреда Шнитке // Журнал Тяньцзиньской консерватории. 2015. № 3. С. 78–90. (на кит. яз.)

<sup>397</sup> Ян Фэнсян. Звуковысотная техника в Сонате для виолончели и фортепиано Альфреда Шнитке // Музыкальное творчество. 2020. № 6. С. 166–171. (на кит. яз.)

<sup>398</sup> Чжан Инго. Исследование драматургии Первого Concerto grosso Альфреда Шнитке: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2013. 154 с. (на кит. яз.)

<sup>399</sup> Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор. 350 с.

<sup>400</sup> В. Холопова, в своем анализе драматургических особенностей «Первого Concerto grosso», изложила следующие идеи, причины возрождения Шнитке старинного жанра большого концерта заключаются в следующем: Во-первых, этот жанр обладает наибольшей жизненной силой, естественной концертностью и наиболее близок к творческому мышлению композитора; Во-вторых, он несет в себе конфликтный диалог и дух противостояния; В-третьих, он способен участвовать в создании острого драматического конфликта. С определенной точки зрения, «Первый Concerto grosso» можно рассматривать как инструментальную драму, где концентрическая симметрия усиливает выпуклый образ произведения (первый и шестой части эквивалентны вступлению и эпилогу, второй и пятый части имеют драматическую направленность, а третий и четвертый части представляют собой психологические и

сыграло ключевую роль в исследованиях Чжан Инго. Чжан Инго определил концепцию «Инструментальная драма» как «инструментальное произведение, отражающее принципы драматургии и соответствующее формам выражения драматических элементов»<sup>401</sup>. Исследование основывалось на скрытых в творчестве Шнитке драматических концепциях и использовало теорию драматургии, в частности «логическую модель драмы», в качестве теоретической базы. Работа Чжан Инго анализирует драматургические характеристики данного произведения на пяти уровнях: инструменты («персонажи и их отношения»), стилизованные темы («ситуации-события»), музыкально-языковое движение («действие»), противостояние инструментов, несущих темы («конфликт»), и жанр и структура («ситуационно-итационно модель драмы, в качестве теоре»). Чжан Инго исследует потенциальную возможность трактовки данного произведения как «инструментальной драмы», а также интерпретирует более глубокие философские идеи и духовные аспекты Шнитке, включая его художественное наследие в контексте многогранной музыкальной культуры. В итоге автор приходит к выводу: «Первый *Concerto grosso*», как инструментальное произведение, воплощает принципы драматургии. Во-первых, значение и структура названий шести частей соответствуют развитию драматургического сценария. Во-вторых, музыкальное развитие отражает построение и соответствие «ситуаций», развитие действий характерных «персонажей» и реализацию «конфликтов», а также участие стилизованных тем в формировании «сцен». В-третьих, в процессе развития темы и изложения музыкальной идеи проявляется сила, вызывающая «напряжение», до полного развития «сюжета». Таким образом, «Первый *Concerto grosso*» не только демонстрирует глубокие драматургические черты, но и имеет потенциал как «инструментальная драма».

---

духовные события).

Главные герои инструментальной драмы – это «темы-стили». Различные тематические слои основываются на полистилистическом диалоге, взаимодействуя друг с другом и не отклоняясь от линии драматического развития. См.: Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор. С. 121–124.

<sup>401</sup> Чжан Инго. Исследование драматургии Первого *Concerto grosso* Альфреда Шнитке: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2013. С.135. (на кит. яз.)

Таким образом, можно наблюдать особенности исследований Альфреда Шнитке в китайской музыкальной науке за последние тридцать лет: в 1990–2000-х годах исследования преимущественно сосредоточены на биографии композитора, его музыкальных стилях и концепциях. Этот период характеризуется переводами советских публикаций, что обеспечило теоретическую основу для дальнейших исследований китайских ученых. В 2000–2010-х годах молодые исследователи начали детально анализировать полистилистику и композиционные техники Шнитке, уделяя особое внимание на музыковедческие проблемы звуковысотной организации, полифонической технике, а также взаимодействию между полифонией и полистилистикой. С 2010-х годов до настоящего времени, помимо анализа комплексных проблемы полистилистики и композиционных техник, молодые музыковеды углубляют свои исследования в исключительные технические аспекты, такие как додекафонная техника. Также наблюдается тенденция к переходу от простого анализа композиционных техник к более глубоким философским размышлениям о музыкальных проблемах. В этот период особое внимание уделяется формированию концепции «полистилистики», а также драматургическим аспектам музыки Шнитке.

Мы полагаем, что в китайской музыкальной науке систематические и тематические исследования посттональных техник Шнитке, таких, как додекафонная техника и техника модальных множеств и другие, остаются редкостью. Глубокое и систематическое изучение композиционных техник Шнитке является задачей, стоящей перед китайской музыкальной наукой в будущем. Кроме того, многие исследования ограничиваются поверхностным анализом композиционных техник, не затрагивая сущность проблемы и не предоставляя всестороннего обобщения и более глубокого философского осмысления творческих мыслей и творческих особенностей композитора. Наконец, область изучения балетных и оперных жанров творчества композитора в Китае остается не заполненной, и эти проблемы также задают новое направление для будущих исследований китайского музыкознания в области творчества композиторов.

### *Исследование симфонического творчества Альфреда Шнитке в работах Се Фуюань и Ху Сяочжэн*

Творчество Шнитке всегда было в центре внимания китайского музыковедения при изучении музыки композиторов XX века. Интерес китайских музыковедов к Шнитке начался в 1990-е годы, когда группа ученых, обучавшихся в России, начала публиковать переводы работ советских музыковедов о Шнитке в Китае. Вскоре после этого китайские исследователи начали собственные исследования произведений Шнитке.

Среди множества ученых особо выделяется молодой музыковед Сэ Фуюань (谢福源)<sup>402</sup>. В 2006 году он получил степень магистра Центральной консерватории после защиты диссертации «Исследование композиционных техник в четырех *Concerto grosso* Альфреда Шнитке» (2006)<sup>403</sup>. Эта работа, отличающаяся подробным и тщательным анализом, стала образцом для исследований творчества Шнитке в китайском музыковедении. В 2009 году Шэ Фуюань получил степень кандидата наук в Центральной консерватории за диссертацию «Исследование симфонического творчества Альфреда Шнитке» (2009<sup>404</sup>), которая была опубликована под тем же названием в качестве монографии<sup>405</sup> в издательстве Хунань в 2012 году. Эта монография Шэ Фуюаня восполнила пробелы в данной области и подняла исследования Шнитке на новый уровень, утвердив музыковеда в качестве авторитетного исследователя творчества Шнитке в Китае.

*Содержание монографии.* Мы можем разделить монографию «Исследование симфоний Альфреда Шнитке» на три части. Первая часть включает

---

<sup>402</sup> Се Фуюань (谢福源, род. 1979) – музыковед, профессор. В 2006 и 2009 годах он получил степени магистра и кандидата наук по специальности музыкальный анализ на композиторском факультете Центральной консерватории. В настоящее время он является заведующим кафедрой теории и композиции в Музыкальном институте Хунаньского педагогического университета. Его научный руководитель – композитор и музыковед, профессор Яо Хэнлу (姚恒璐, 1951–2022). Основное направление его исследований – композиционные техники XX века.

<sup>403</sup> Се Фуюань. Исследование композиционных техник в четырех *Concerto grosso* Альфред Шнитке: магистерская диссертация. Центральная консерватория Китая, 2006. 148 с. (на кит. яз.)

<sup>404</sup> Се Фуюань. Исследования творчества симфоний Альфреда Шнитке: дис. ... канд. иск. Центральная консерватория Китая, 2009. 279 с. (на кит. яз.)

<sup>405</sup> Се Фуюань. Исследования творчества симфоний Альфреда Шнитке. Чанша: Издательство литературы Хунань, 2011. 295 с. (на кит. яз.)

две главы, в которых рассматривается формирование и развитие «полистилистики» Шнитке, а также приводятся примеры реализации полистилистики в различных жанрах произведений композитора. Вторая часть состоит из четырех глав, в которых систематически обобщаются темы, гармонические техники, полифонические техники, оркестровые техники, а также структура форм симфоний Шнитке. Третья часть, состоящая из трех глав, представляет собой детальный анализ композиторских техник в «Первой симфонии», «Второй симфонии» и «Пятой симфонии» Шнитке. В заключении кратко подводятся итоги, указываются связи А. Шнитке с Г. Малером и Д. Шостаковичем, а также отмечается вклад Шнитке в жанр симфонии.

Автор монографии детально анализирует три симфонии композитора с позиции феномена полистилистики. В Китае существует множество работ, исследующих произведения Шнитке с помощью данного подхода, однако часто такие работы грешат применением шаблонных теоретических моделей и использованием поверхностного технического анализа, а их авторы игнорируют особенности полистилистики в различных произведениях и ее отличие от постмодернистского коллажного стиля. В противовес им исследование Сэ Фуюаня основывается на комплексном подходе, позволяющем рассматривать технику создания произведений композитором в контексте проявления тесного взаимодействия его идей и религиозных убеждений, а также на сочетании теоретического анализа с разбором конкретных произведений и историческим исследованием определенных музыкальных жанров. В каждой главе Се Фуюань приводит убедительные выводы, стремясь выявить ключевые особенности симфонического музыкального языка Шнитке.

Концепция полистилистики всегда привлекала широкое внимание китайских исследователей. Хотя музыка Шнитке известна благодаря полистилистике, ее содержание значительно шире этого термина. Творчество Шнитке делится на несколько этапов: ранний период серийности и свободной атональности, поздний период религиозных хоровых произведений и минимализма, которые нельзя просто

отнести к полистилистике. Кроме того, использование полистилистики в разные периоды имеет свои особенности и не должно смешиваться с постмодернистским «неорганическим коллажом». Стремление Шнитке к классическому духу и глубинному смыслу, а также его неприятие деконструкции и нигилизма проявляются как в его музыке, так и в его высказываниях. Нельзя приравнивать технику к внутреннему духу композитора. Полистилистика Шнитке сама по себе является сложным и противоречивым явлением, и исследователи должны подходить к ней с учетом конкретного произведения.

Сэ Фуюань в своем труде четко определил понятие полистилистики. В предисловии он отмечает: «Хотя главной особенностью творчества Шнитке является полистилистика, объяснить его симфоническое творчество только через теорию полистилистики недостаточно»<sup>406</sup>. Основываясь на статье Шнитке «Полистилистические тенденции в современной музыке» (1993)<sup>407</sup>, Сэ Фуюань делит реализацию полистилистики Шнитке на принципы цитирования и аллюзии. Принцип цитирования заключается в использовании техники «коллажа» для включения уже существующих материалов в новое произведение, и делится на «горизонтальный коллаж» и «вертикальный коллаж»; принцип аллюзии подразумевает использование стиля и техники определенной эпохи и композитора для создания намека на определенный музыкальный стиль, и делится на использование «мотива на основе названий нот», стилистическую имитацию и технику переписывания, а также синтез композиторских техник. Сэ Фуюань отмечает: «С развитием полистилистики у Шнитке, его способы реализации эволюционировали от простого коллажа к более сложным уровням»<sup>408</sup>. В заключении Сэ Фуюань относит Первую, Вторую, Третью и Пятую симфонии Шнитке к области «полистилистики», исключая остальные симфонии композитора.

<sup>406</sup> Се Фуюань. Исследования творчества симфоний Альфреда Шнитке. Чанша: Издательство литературы Хунань, 2011. С.17. (на кит. яз.)

<sup>407</sup> Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке / пер. на кит. яз. Ли Инхуа // Народная музыка. 1993. №. 3. С. 43–45.

<sup>408</sup> Се Фуюань. Исследование творчества Альфреда Шнитке в симфониях. Чанша: Издательство литературы Хунань, 2011. С.17. (на кит. яз.)

Перед систематическим анализом произведений Шнитке, Сэ Фуюань в четырех главах подробно обсуждает особенности написания его симфоний в отношении темы и гармонии, полифонии, оркестровки и формы. Автор не механически перечисляет эти особенности, как это делают многие современные китайские диссертации по теории композиционных техник, а сосредотачивается на творческой основе полистилистики, раскрывая звуковые эффекты каждой техники и их связь с идеями произведения. Сэ Фуюань заключает, что тематическое и гармоническое творчество Шнитке направлено на «поиск новых комбинационных возможностей в традиции», и что «традиционные полифонические техники существенно повлияли на его полифоническое мышление». В области оркестровки он считает, что Шнитке «широко заимствовал и использовал оркестровочные техники от барокко до XX века», а его структура формы проявляет «рациональные и традиционные» черты. Через эти обсуждения Сэ Фуюань эффективно опровергает ошибочную точку зрения, что полистилистика Шнитке является постмодернистским «неорганическим коллажем».

Сэ Фуюань в последних трех главах провел углубленный анализ трех симфоний Шнитке, сосредоточив внимание на интерпретации замысла и особенностей каждой симфонии, а также на структурных приемах и факторах «полистилистики». «Первая симфония» объединяет принципы «цитирования» и «намёка», сталкивая различные звуковые символы, такие как джаз, танго, классическая музыка разных эпох, *Dies irae*, *Sanctus*, символизируя зло, добро, смерть и воскрешение. Композитор детально анализирует структуру произведения и раскрывает строгую серийную организацию, заложенную в этой симфонии, начавшейся со случайной импровизации. Шесть частей «Второй симфонии» написаны по форме «ординарная Месса», отражая глубокую веру Шнитке. Музыкальный язык этого произведения объединяет различные техники и стили, проявляясь в трех аспектах: использование формы мессы, хоральных материалов и тенденции к антикваризации с двойным хором; символика образа креста; конфликт и разрешение между «григорианским хоралом» и персонализированным языком

Шнитке, сопоставление древней и современной музыки, достигая двойного выражения мессы и симфонии. Автор утверждает, что Пятая симфония и Четвертый Concerto grosso фактически являются одним произведением, что можно считать следствием интеграции музыкальной истории и жанровых стилей в музыке Шнитке. Это произведение начинается как большой концерт, и через цитирование музыки Г. Малера, постепенно развивается в симфоническую форму, являясь попыткой «полистилистики» в жанровом аспекте и намеком на исторический процесс эволюции большого концерта в симфонию. Шнитке демонстрирует свои художественные концепции и композиционные техники в двух жанрах: первый представляет собой воссоздание древних стилей, а второй – анализ и вознесение мира и себя через музыку. Эти жанры удивительным образом объединяются в «Пятой симфонии». После детального анализа структурных характеристик четырех частей произведения, автор приходит к выводу: «хотя оба принципа, составляющие полистилистику, проявляются в произведении, общий стиль симфонии является единым, и найти резкие контрасты сложно»<sup>409</sup>. Действительно, Шнитке сознательно создает столкновения различных стилей, но через символику и намеки ярко выражает свои истинные чувства и идеалы. Сэ Фуюань с помощью традиционного структуралистского анализа показывает, что под хаотичной внешностью скрывается строго структурированное мышление.

*Размышления о дисциплине музыкального анализа в Китае, порожденные монографией Сэ Фуюаня.* Хотя симфонии Шнитке отличаются разнообразием стилей, он, как один из важнейших композиторов второй половины XX века, в полной мере унаследовал симфоническую форму и духовное ядро великих западноевропейских композиторов. Через уникальную творческую концепцию «полистилистики» он привнес в симфонию современное содержание. В форме это проявилось в феномене слияния современных музыкальных жанров, а в содержании – в акценте на смешение стилей XX века и проникновение религиозной

---

<sup>409</sup> Сэ Фуюань. Исследование творчества Альфреда Шнитке в симфониях. Чанша: Издательство литературы Хунань, 2011. С. 272. (на кит. яз.)

музыки. Эти особенности были подробно проанализированы в монографии Сэ Фуюаня.

Если рассматривать исследование исключительно как диссертационную работу по теории композиционной техники, она уже весьма выдающаяся. Однако, как монография по исследованию симфоний Шнитке, она явно не охватывает все аспекты. Возможно, чтобы сохранить академическую направленность или из-за требований к строгой научной работе, автор провел детализированный анализ музыкального языка каждой симфонии, но не углубился в исследование положения этих произведений в сложной музыкальной истории второй половины XX века, специфической геополитике СССР и постмодернистской культуре.

Другой вопрос заключается в понимании и коннотации понятия «полистилистика». Поскольку книга сосредоточена на симфониях Шнитке с характеристиками полистилистики, следовало начать с анализа термина Polystylism (полистилистика), начиная с префикса «Poly-» (поли-), и провести рассуждение от формирования «слова – концепции – техники – стиля» от поверхности к интерьеру. Если ограничиться внутренней структурой произведений и не углубляться в особое положение этих произведений в сложной музыкальной истории второй половины XX века, в специфической геополитике СССР и в постмодернистской культуре, это вызывает сожаление. Конечно, в контексте начального этапа развития музыкальной науки в Китае, выход Се Фуюаня за пределы детального анализа произведений к историческим и критическим рассуждениям действительно представляется сложной задачей. Скорее, это не ограниченность работы Се Фуюаня, а общая ограниченность китайской музыковедческой аналитики в 1990–2010-е годы.

Монография Сэ Фуюаня была завершена в 2009 году. Именно в этом году в Шанхае прошла «Первая всекитайская научная конференция по музыкальному анализу». После конференции музыковед Юй Жуньян<sup>410</sup> опубликовал статью под

---

<sup>410</sup> Юй Жуньян (1932–2015) – музыковед, профессор. В 1952 году поступил на композиторский факультет Центральной консерватории Китая. В 1956 году был направлен государством на обучение музыковедению в Варшавский университет (Польша), где изучал музыкальную эстетику и философию под руководством Зофии Лиссы. В 1960 году вернулся в Китай и начал преподавательскую деятельность. С 1983 по 1992 год занимал должности проректора и ректора Центральной консерватории Китая. Юй Жуньян опубликовал три сборника статей:

тему «К вопросу о плюралистическом построении музыкального анализа» (2010)<sup>411</sup>, в которой он обсуждал существующие проблемы в китайской музыкальной аналитической науке. В настоящее время в Китае существуют два подхода<sup>412</sup> к исследованию музыкального анализа: первый подход сосредотачивается на структуре музыкальных произведений и их технических характеристиках, уделяя основное внимание теории композиционных техник, стремясь описать и исследовать музыкальные формы и их внутренние законы. Второй подход также уделяет внимание анализу структуры и технических характеристик музыкальных произведений, но идет дальше, интерпретируя глубокое духовное содержание произведений и, в конечном итоге, формируя всестороннее понимание произведения через социально-исторические и эстетические оценки.

В китайской музыковедческой науке первый подход относится к области теории композиционных техник, и такая ситуация имеет долгую историю; второй подход относится к области музыковедения, которое как современная дисциплина было основано в Китае в конце 1950-х годов. Однако такое разделение не должно приводить к противопоставлению этих двух подходов. Напротив, они должны дополнять друг друга, опираться друг на друга и даже поддерживать друг друга. К сожалению, на практике они часто разделяются. Некоторые музыковеды при анализе произведений сосредотачиваются на духовно-культурном содержании, игнорируя технические аспекты; в то время как теоретики композиционных техник часто пренебрегают историко-культурным контекстом произведений, социальными течениями и мыслями и эмоциями композиторов, оставаясь на техническом уровне, что затрудняет глубокий анализ. Как отметил профессор музыковедения Чжао Сунгуан, «разрыв между теорией композиционных техник и историко-культурными

---

«Исторические и теоретические исследования музыкальной эстетики» (1986), «Исследования проблем музыкальной истории и теории» (1997), «Новые статьи по истории и теории музыки» (2000), а также две монографии: «Введение в современную западную музыкальную философию» (2000) и «Трагический Шопен» (2008). Кроме того, он перевел на китайский язык две книги Зофии Лиссы: «О специфике музыки» и «Новые статьи по музыкальной эстетике». Юй Жуньян также был главным редактором таких значимых изданий, как «Всеобщая история западной музыки» и «Серия переводов классических трудов западного музыковедения XX века». Эти работы оказали значительное и широкое влияние на китайскую музыковедческую науку.

<sup>411</sup> Юй Жуньян. К вопросу о плюралистическом построении музыкального анализа // Народная музыка. 2010. № 1. С.12–13. (на кит. яз.)

<sup>412</sup> Там же. С.12–13.

исследованиями музыки существует давно; это проблема, которая берет свое начало в Европе и была перенесена на Восток. В дисциплине анализа произведений технический анализ часто трудно соединить с культурно-эстетическим содержанием, тогда как историки музыки, обладая богатой социальной и культурной информацией, не могут использовать ее для глубокого анализа»<sup>413</sup>.

Как следует позиционировать дисциплину музыкального анализа? Как организовать совместные исследования? Вокруг этих вопросов немало китайских ученых выразили свои четкие мнения в 2009 году и ранее, общепризнанно считая, что музыкальный анализ должен включать историко-культурные и эстетические идеи в математико-физико-химическую модель. Однако, несмотря на бурные обсуждения, идеальные научные статьи по музыкальному анализу остаются редкостью. Большинство работ остаются на уровне перечисления данных о произведениях, а некоторые статьи, озаглавленные как «анализ в контексте музыковедения», представляют собой лишь компиляцию исторических справок и анализа формы. Первое отражает долгосрочные модели и правила, сложившиеся в данной дисциплине, тогда как второе указывает на неспособность большинства отечественных исследователей музыкального анализа, из-за склонности к «гуманитарным или естественно-научным дисциплинам», справляться с междисциплинарными исследованиями.

Конечно, у Се Фуюаня есть необходимые способности. После окончания учебы и начала преподавательской карьеры он продолжил углубленное исследование музыкальной «полистилистики» и внедрил ее концепцию в преподавательскую практику музыкального анализа. В 2011 году он опубликовал статью «Наследственные гены западной музыки: о полистилистическом применении мотивов И. С. Баха» (2011)<sup>414</sup>, в которой рассмотрел различные способы использования мотива ВАСН множеством композиторов в истории

---

<sup>413</sup> Чжао Сунгуан. Предисловие // Контекст музыки: перспектива музыкальной герменевтики. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2005. С. 7–9. (на кит. яз.)

<sup>414</sup> Се Фуюань. Наследственные гены западной музыки: о полистилистическом применении мотивов И. С. Баха // Журнал Центральной консерватории. 2011. № 3. С. 65–78. (на кит. яз.)

музыки. С 2012 года он возглавил проект Молодежного фонда Министерства образования по исследованию кросс-стилевых явлений в китайской современной музыке в контексте глобализации, сдвинув фокус своих исследований на полистилистику в китайской современной музыкальной композиции. В этот период он опубликовал статьи «Эволюция полистилистики А. Шнитке» (2012)<sup>415</sup>, «О полистилистических тенденциях и техниках в творчестве современной китайской музыки» (2017)<sup>416</sup>, «Полистилистика в рациональном структурном мышлении: анализ структуры Второго Concerto grosso Альфреда Шнитке» (2019)<sup>417</sup>, «Синтез серийности и тональности: о развитии серийной музыки второй половины XX века» (2019)<sup>418</sup>. Он также отметил, что теории гуманитарных дисциплин, такие как семиотика и герменевтика, могут значительно способствовать исследованию произведений Шнитке, хотя пока что ему сложно применять эти теории на практике анализа.

Через несколько лет сожаление по поводу недостаточного исследования полистилистики у Шнитке было восполнено другой молодой женщиной-музыковедом, Ху Сяочжэн<sup>419</sup>. В 2012 году она получила степень кандидата наук в Шанхайской консерватории за диссертацию «Исследование полистилистики в камерных произведениях Альфреда Шнитке» (2012)<sup>420</sup>, а в 2019 году опубликовала одноименную монографию<sup>421</sup>. Она считает, что большинство исследований

<sup>415</sup> Се Фуюань. Эволюция полистилистики А. Шнитке // Музыкальные исследования. 2012. № 6. С. 107–117. (на кит. яз.)

<sup>416</sup> Се Фуюань. О полистилистических тенденциях и техниках в творчестве современной китайской музыки // Музыкальные исследования. 2017. № 2. С. 17–26. (на кит. яз.)

<sup>417</sup> Се Фуюань. Полистилистика в рациональном структурном мышлении: анализ структуры Второго Concerto grosso Альфреда Шнитке // Журнал Синьхайской консерватории. 2019. № 2. С. 45–64. (на кит. яз.)

<sup>418</sup> Се Фуюань. Синтез серийности и тональности: о развитии серийной музыки второй половины XX века // Музыкальные исследования. 2019. № 5. С. 58–67. (на кит. яз.)

<sup>419</sup> Ху Сяочжэн (胡筱铮): родилась в 1978 году в Тяньцзине (Китай), доцент кафедры композиции Тяньцзиньской консерватории. Происходит из музыкальной семьи. В 2003 году окончила кафедру композиции Тяньцзиньской консерватории, где обучалась под руководством профессора Яо Шэнчана (姚盛昌). В том же году поступила в магистратуру Тяньцзиньской консерватории, которую окончила в 2005 году, после чего осталась преподавать там же. В 2007 году поступила в Шанхайскую консерваторию для изучения истории и теории развития полифонии под руководством профессора Линь Хуа (林华) и в 2012 году получила степень кандидата наук.

<sup>420</sup> Ху Сяочжэн. Исследование полистилистики в камерных произведениях Альфреда Шнитке: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2012. 244 с. (на кит. яз.)

<sup>421</sup> Ху Сяочжэн. Исследование полистилистики в камерных произведениях Альфреда Шнитке. Гуйлинь. Издательство Гуанси педагогического университета, 2019. 353 с. (на кит. яз.)

полистилистики в китайском музыковедении сосредоточено на текстовом анализе произведений и лишь в малой степени затрагивает более глубокие философские размышления. Поэтому она выбрала методологию, сочетающую «теоретическое обоснование, текстовый анализ, микроисследования и макроуровневое обобщение», чтобы с помощью примеров «типичных явлений» абстрагировать понимание «общих значений». В своем исследовании она придерживается триединой теоретической модели: «созревание полистилистического мышления – возникновение полистилистических техник – формирование полистилистического стиля». Проанализировав полистилистические методы творчества композитора и их развитие в его камерных произведениях, она обобщила его композиционные идеи. Также она поместила эти процессы в исторический контекст, проводя диахронические и синхронические сопоставления, чтобы объяснить значение и ценность полистилистики Шнитке.

Ху Сяочжэн сначала проследивает возникновение полистилистики и пути ее реализации, анализируя и осмысливая концепцию и проявления полистилистики. Затем она выбирает три камерные произведения, представляющие различные этапы полистилистического творчества Шнитке: «*Moz-Art à la Haydn*» (1977), «Струнный квартет № 3» (1983) и «Фортепианный квартет» (1988), проводя их всесторонний и детальный анализ. На «микроуровне» она исследует развитие полистилистики в творчестве Шнитке и ее технические особенности. После индивидуального анализа произведений она обобщает и систематизирует музыкальный язык полистилистики в камерных произведениях Шнитке по пяти аспектам: тематическая форма, аккордовая структура, полифоническая техника и оркестровая техника, а также структура формы. Целью является выявление скрытых факторов, формирующих целостную полистилистическую форму, которые находятся между явными элементами полистилистики и различными музыкальными языками. В завершение, полистилистическое мышление, проявляющееся в камерных произведениях, рассматривается на метафизическом уровне, исследуются вопросы взаимоотношений полистилистики Шнитке с глобализацией, развитием

полифонической музыки, русскими националистическими традициями и постмодернистской эстетикой. Исследование начинается с пяти ключевых слов: история, концепция, техника, стиль, мышление. В результате исследование полистилистического творчества Шнитке обобщается в двух направлениях: многосодержательность и целостность концепции, что направляет исследование темы к размышлению о современной музыкальной композиции, предлагая заимствование эстетического принципа «значимого содержания» из полистилистической музыки Шнитке.

Эта монография отражает постепенное преодоление разрыва между анализом композиторских техник и социокультурными историческими исследованиями музыкальной культуры в китайской музыкальной аналитике. На основе анализа композиторских техник автор объясняет глубокое духовное содержание музыкальных произведений и, сочетая это с социально-исторической и эстетической оценкой, формирует всестороннее понимание произведений. Это также свидетельствует о постепенном решении кризиса в китайской музыкальной аналитике.

### ГЛАВА 3. АНАЛИЗ СРЕДСТВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ В КИТАЙСКОМ МУЗЫКОВЕДЕНИИ 1990–2020-х ГОДОВ

#### §3.1. Модели музыкальной формы Одиннадцатой симфонии

##### Д. Д. Шостаковича в творчестве китайских симфонистов

конца 1950-х – начала 1960-х годов

(труды Лян Маочунь и Цянь Жэньпин)<sup>422</sup>

Д. Д. Шостакович является одним из величайших советских композиторов XX века. Исследователи его творчества отмечают, что в современном искусстве никто не может сравниться с ним по остроте восприятия эпохи, отзывчивости на ее социальные, идейно-художественные процессы. Сила его музыки заключается в абсолютной правдивости<sup>423</sup>.

На Западе интерес к творчеству Шостаковича обозначился в конце 1920–х годов благодаря участию композитора в конкурсе Шопена в Варшаве и исполнению его Первой симфонии в Берлине<sup>424</sup>. Музыкальное наследие Шостаковича широко исследуется во всем мире с середины XX столетия до настоящего времени: труды западноевропейских и североамериканских исследователей стали регулярно выходить в свет после издания на английском языке перевода книги И. Мартынова<sup>425</sup>.

<sup>422</sup> В параграфе использованы материалы статьи: Юй Вэньхан, А. С. Алпатова. О влиянии Одиннадцатой симфонии «1905 год» Д. Д. Шостаковича на творчество китайских композиторов конца 1950-х – начала 1960-х годов (по материалам современного музыковедения КНР) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 3. С. 62–84. <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2025-3-62-84>

<sup>423</sup> Хентова С. М. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: монография: в 2 кн. Л.: Сов. композитор, 1985. Книга I. С. 5.

<sup>424</sup> Акопян Л. О. До и после Шостаковича: восприятие советской музыки на Западе // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2017. Т. 18, Вып. 3. С. 290–291.

<sup>425</sup> Martynov Ivan. Dmitri Shostakovich – The Man and His Work. Translated from the Russian by T. Guralaky. New York: Philosophical Library, 1947; Seroff Victor Ilyich (with Nadejda Galli-Shohat). Dmitri Shostakovich – The Life and Background of a Soviet Composer. New York: Alfred A. Knopf, 1947; Rabinovich Dmitry. Shostakovich. London: Lawrence & Wishart, 1960. Kay Norman. Shostakovich. London: Oxford University Press, 1971; Dyer Paul. Cyclic Techniques in the String Quartets of Dmitri Shostakovich. PhD diss., University of Florida, 1977; Ottaway, Hugh. Shostakovich's Symphonies. London: BBC Music Guides, 1978; Fay Laurel E. The Last Quartets of Dmitri Shostakovich: A Stylistic Investigation. PhD diss., Cornell University, 1978; Blokker Roy (with Robert Dearling). The Music of Dmitri Shostakovich – The Symphonies. London: Tantivy, 1979; Volkov Solomon. Testimony: The Memoirs of Shostakovich. Translated by Antonina W. Bouis. New York: Harper and Row, 1979; Roseberry Eric. Shostakovich: His Life and Times. New York: Midas, 1982; Mac Donald Ian.

В Китае переводы биографии о Шостаковиче появились уже в конце 1950–х годов. Среди них: «Д. Д. Шостакович» советского музыковеда Л. Данилевича (перевод Мао Юйкуаня, 1958)<sup>426</sup>, «Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича» С. Волкова (перевод Е Цюнфана, 1981)<sup>427</sup>, «Д. Шостакович: его жизнь и времена» британского автора Эрика Розберри (перевод Ян Дуня, 1999)<sup>428</sup>, «Дмитрий Шостакович» немецкого автора Детлефа Гойова (перевод Гэ Сы, 2003)<sup>429</sup>, «Письма к другу» советского автора И. Гликмана (перевод Цзяо Дунцзяня и Дун Моли, 2005)<sup>430</sup>, а также «Дмитрий Шостакович: жизнь и творчество» Л. Данилевича (перевод Цзяо Дунцзяня и Дун Моли, 2010)<sup>431</sup>. Эти работы предоставили китайским исследователям богатые материалы для изучения творчества Шостаковича.

Музыковед Гун Хуньюй (宫宏宇, 2010) отмечает, что, аналогично ситуации за рубежом, «Шостаковичевский бум» в Китае тесно связан с публикацией монографии С. Волкова<sup>432</sup>. Подлинность содержания данной книги и до сегодняшнего дня вызывает оживленные дискуссии в китайском музыковедении, на

---

The New Shostakovich. London: Fourth Estate, 1990; Fanning David, ed. Shostakovich Studies. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1995; Bartlett Rosamund, ed. Shostakovich in Context. Oxford and New York: Oxford University Press, 2000; Sheinberg Esti. Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich. Aldershot, Hants: Ashgate, 2000. Fay Laurel E., ed. Shostakovich and His World. Princeton: Princeton University Press, 2004; Brown Malcolm, ed. A Shostakovich Casebook. Bloomington: Indiana University Press, 2004. Fanning David. Shostakovich: String Quartet No. 8. Aldershot: Ashgate, 2004; Volkov Solomon. Shostakovich and Stalin: The Extraordinary Relationship between the Great Composer and the Brutal Dictator. New York: Knopf, 2004; Riley John. Dmitri Shostakovich: A Life in Film. London: I. B. Tauris, 2005; Fairclough Pauline, and David Fanning, eds. The Cambridge Companion to Shostakovich. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2008; Mishra Michael. A Shostakovich Companion. Westport, Conn.: Praeger, 2008.

<sup>426</sup> Данилевич Л. В. Шостакович / пер. на кит. яз. Мао Юйкуан. Пекин: Изд-во Музыка, 1959. 202 с. (Оригинал: Данилевич Л. В. Д. Д. Шостакович. М.: Сов. композитор, 1958.)

<sup>427</sup> Волков С. М. Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича / пер. на кит. яз. из англ. Е Цюнфан. Пекин: Издательство иностранной литературы, редакция «Перевод и Комментарий», 1981. 370 с. (Оригинал: Solomon Volkov. The memoirs of Dmitri Shostakovich. Translate from the Russian by Antonina W. Bouis. New York: Harper & Row, Publishers, INC. First Edition, 1979.)

<sup>428</sup> Роузберри Эрик. Шостакович / пер. на кит. яз. из англ. Ян Дунхуэй. Нанкин: Издательство народа Цзянсу, 1999. 234 с. (Оригинал: Roseberry Eric. Shostakovich: His Life and Times. New York: Midas, 1982.)

<sup>429</sup> Детлеф Гойов. Дмитрий Шостакович / пер. на кит. яз. из нем. Гэ Сы. Пекин: Издательство народной музыки, 2003. 275 с. (Оригинал: Detlef Gojowy. Dimitri Schostakowitsch. Monographie mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1983.)

<sup>430</sup> Шостакович Д. Д., Гликман И. Д. Письма Дмитрия Шостаковича: Письма к И. Д. Гликману / пер. на кит. яз. Цзяо Дунцзянь, Дун Моли. Пекин: Восточное издательство, 2005. 359 с. (Оригинал: Гликман И. Д. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостакович к И. Д. Гликману. М.: ДСЧН, СПб.: Композитор, 1993. 336 с.)

<sup>431</sup> Данилевич Л. В. Дмитрий Шостакович: жизнь и творчество / пер. на кит. яз. Цзяо Дунцзянь, Дун Моли. Пекин: Издательство коммерческой печати, 2010. 468 с. (Оригинал: Данилевич Л. В. Дмитрий Шостакович: жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1980.)

<sup>432</sup> Гун Хуньюй. Жизнь и наследие Д. Шостаковича // Хуанчжун (Китай). 2010. № 3. С. 129. (на кит. яз.)

что указывают Ван Силинь<sup>433</sup>, Цянь Жэньпин<sup>434</sup>, Хуан Сяохэ<sup>435</sup>, Гао Шицзе<sup>436</sup>, Кан Жун<sup>437</sup>, Чэнь Вэйжэнь<sup>438</sup>, Хуан Яньхун<sup>439</sup>, Линь Чэнгуан<sup>440</sup>. Тем не менее данная публикация стимулировала интерес китайских исследователей к изучению творчества Шостаковича.

В начале 1980-х годов были изданы переводы на китайский язык трудов В. Л. Данилевича со вступительными статьями китайских музыковедов о стиле Шостаковича, отдельных произведениях с их аналитическими оценками<sup>441</sup>. В середине 1980-х годов также были опубликованы исследования китайских музыковедов о творчестве Шостаковича<sup>442</sup>.

<sup>433</sup> Ван Силинь. Д. Шостакович: два толкования Седьмой симфонии // Музыкальный любитель. 1995. № 6. С. 32–34. (на кит. яз.)

<sup>434</sup> Цянь Жэньпин. Музыка как лучшее свидетельство: от музыкальных образов Седьмой симфонии Шостаковича к подлинности «Свидетельства» // Симфония (Вестник Сианьской консерватории). 1999. № 2. С. 17–21. (на кит. яз.)

<sup>435</sup> Хуан Сяохэ. Музыкальный шедевр, рожденный в пламени войны: Седьмая симфония «Ленинградская» Д. Шостаковича // Народная музыка. 1999. № 5. С. 43–49+39. (на кит. яз.)

<sup>436</sup> Гао Шицзе. Превосходя эмпиризм: Размышления над интерпретацией «Свидетельства» // Симфония. 2000. № 4. С. 5–9. (на кит. яз.)

<sup>437</sup> Кан Жун. Автентичность «Свидетельства» Шостаковича // Музыкальный любитель. 2001. № 3. С. 25–27. (на кит. яз.)

<sup>438</sup> Чэнь Вэйжэнь. Музыка как свидетель истории: Чтение мемуаров Шостаковича «Свидетельство очевидца» // Форум социальных наук (Академический обзор). 2009. № 7. С. 113–148. (на кит. яз.)

<sup>439</sup> Хуан Яньхун. «Свидетельство»: Интерпретация внутренних монологов Шостаковича // Мировая литературная критика. 2011. № 2. С. 162–164. (на кит. яз.)

<sup>440</sup> Линь Чэнгуан. Свидетельство шума времени // Вестник Университета Вэньчжоу (Социальные науки). 2020, 33. № 4. С. 11–19. (на кит. яз.)

<sup>441</sup> Данилевич Л. В. Тринадцатая симфония Д. Шостаковича / пер. на кит. яз. Чэнь Гоцзан // Симфония (Журнал Сианьской консерватории). 1984. № 1. С. 49–53; Данилевич Л. В. Четырнадцатая симфония Д. Шостаковича / пер. на кит. яз. Чэнь Гоцзан // Симфония (Журнал Сианьской консерватории). 1984. № 2. С. 56–60+64; Данилевич Л. В. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича / пер. на кит. яз. Чэнь Гоцзан // Симфония (Журнал Сианьской консерватории). 1984. № 3. С. 50–52; Шостакович Д. Д. Мой взгляд на западную авангардную музыку / пер. на кит. яз. Гу Лянли // Музыкальное искусство. 1986. № 4. С. 67–69; Данилевич Л. В. Д. Шостакович: Четырнадцатая симфония / пер. на кит. яз. Цай Минпу // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 1987. № 1. С. 87–92; Протопопов В. В. Проблемы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича (часть 1) / пер. на кит. яз. // Оуян Сяохуа. Журнал Центральной консерватории. 1987. № 3. С. 78–86; Сабина М. Д. Биография Д. Шостаковича / пер. на кит. яз. Цзинь Жань // Журнал Тяньцзиньской консерватории. 1987. № 4. С. 52–57; Протопопов В. В. Проблемы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича (часть 2) / пер. на кит. яз. // Оуян Сяохуа. Журнал Центральной консерватории. 1987. № 4. С. 51–59; Мазель Л. А. Десятая симфония Д. Шостаковича / пер. на кит. яз. Фэн Цзиньхуа // Симфония (Журнал Сианьской консерватории). 1989. № 2. С. 52–57; Хентова С. М. Д. Шостакович и А. Хачатурян: как 1948 год сблизил их / пер. на кит. яз. Чэнь Фуцзюнь // Народная музыка. 1989. № 10. С. 42–44.

<sup>442</sup> Хуан Юань. Трагическая фигура в истории советской музыки: Д. Д. Шостакович // Исследования России, Центральной Азии и Восточной Европы. 1982. № 6. С. 50–52; Чжу Цзянь. Непокколебимый музыкальный гений: Д. Шостакович // Любитель музыки. 1985. № 3. С. 7–9; Гао Вэйцзе. Великий симфонический мастер двадцатого века: Шостакович // Музыкальная жизнь. 1986. № 12. С. 23–24; Яо Шэнчан. Преодолевая смерть: Краткий очерк о Четырнадцатой симфонии Д. Шостаковича // Журнал Тяньцзиньской консерватории. 1987. № 4. С. 10–17+39; Чжао Шу. Великий композитор двадцатого века: Д. Шостакович // Исследования зарубежных проблем. 1987. № 4. С. 37–42; Жэнь Даминь. Исследование техники «Двадцати четырех прелюдий и фуг» Д. Шостаковича // Изучение и исследование музыки. 1988. № 1. С. 23–31; Чжу Цзинсю. Наследие, синтез и инновации: О творческом стиле Д. Шостаковича на примере Восьмой симфонии // Изучение и исследование музыки. 1988. № 1. С. 32–34; Ли Чжунъюн. Возрождение пассакальи у Шостаковича // Музыкальные исследования. 1988. № 2. С. 78–90; Ли Сюцзюнь.

Позже, в 1990-е и 2000-е годы, выходили переводы и других книг русских и западных авторов<sup>443</sup>. Эти работы предоставили китайским музыковедам богатые материалы для изучения творчества Шостаковича.

### *Обзор исследований о Д. Д. Шостаковиче в китайском музыковедении в 1990-х – 2020-х годов*

За последние тридцать лет, в период с 1990 по 2024 годы китайскими музыковедами было написано 178 научных работ (включая 4 монографии<sup>444</sup>, 2 кандидатские диссертации<sup>445</sup>, 84 магистерские диссертации и 88 научных статей), посвященных Шостаковичу. Основное внимание в этих исследованиях было

---

Тринадцатая симфония Шостаковича // Симфония (Журнал Сианьской консерватории). 1988. № 4. С. 59–70. (на кит. яз.)

<sup>443</sup> Роузберри Эрик. Шостакович / пер. на кит. яз. Ян Дунхуэй. Нанкин: Издательство народа Цзянсу, 1999. 234 с. (Roseberry Eric. Shostakovich: His Life and Times. New York: Midas, 1982); Детлеф Гойов. Дмитрий Шостакович / пер. на кит. яз. Гэ Сы. Пекин: Издательство народной музыки, 2003. 275 с. (Detlef Gojowy. Dimitri Schostakowitsch. Monographie mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1983); Шостакович Д. Д., Гликман И. Д. Письма Дмитрия Шостаковича: Письма к И. Д. Гликману / пер. на кит. яз. Цзяо Дунцзянь, Дун Моли. Пекин: Восточное издательство, 2005. 359 с. (Гликман И. Д. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостакович к И. Д. Гликману. М.: ДСН, СПб.: Композитор, 1993. 336 с); Данилевич Л. В. Дмитрий Шостакович: жизнь и творчество / пер. на кит. яз. Цзяо Дунцзянь, Дун Моли. Пекин: Издательство коммерческой печати, 2010. 468 с. (Данилевич Л. В. Дмитрий Шостакович: жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1980).

<sup>444</sup> Цянь Жэньпин. Симфонии Шостаковича. Чанша: Издательство Хунаньской литературы и искусства, 2000. 289 с.; Сунь Чжунхуа. Отражение неоклассицизма в симфониях Д. Д. Шостаковича. Шэньян: Народное издательство Ляонин, 2021. 396 с.; Ван Цзин. Музыкальный язык и структура поздних струнных квартетов Д. Д. Шостаковича. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2021. 307 с.; Чай Пэнчэн, Дун Цзиньвэй. Музыкальный анализ «24 прелюдий и фуг» Д. Д. Шостаковича. Пекин: Издательство Пекинского политехнического университета, 2021. 183 с. (на кит. яз.)

<sup>445</sup> Бай Цзин. О персонализированных особенностях гармонии струнных квартетов Дмитрия Шостаковича: дис. ... канд. иск. Центральная консерватория, 2017. 176 с. (Научный руководитель: профессор Лю Кангхуа); Ван Цзин. Исследование музыкального языка и структуры поздних струнных квартетов Д. Д. Шостаковича: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2010. 259 с. (Научный руководитель: профессор Цянь Ипин). (на кит. яз.)

уделено анализу 15 симфоний<sup>446</sup>, 15 струнных квартетов<sup>447</sup>, 6 концертов<sup>448</sup>, циклу «Двадцать четыре прелюдии и фуги» op. 87 (1950) и другим сочинениям. Но наибольший академический интерес был связан с симфоническим творчеством Шостаковича.

В период 1990–2000 годов интерес китайских музыковедов к творчеству Шостаковича был сосредоточен главным образом на симфониях композитора. В этот период музыковед Цянь Жэньпин (钱仁平) опубликовал 15 статей<sup>449</sup>, посвященных исследованиям творчества Шостаковича (половина из которых

<sup>446</sup> Симфония. № 1, f-moll (Op. 10, 1924-1925); Симфония. № 2 «Октябрю», H-dur, с финальным хором на слова А. Безыменского (Op. 14, 1927); Симфония. № 3 «Первомайская», Es-dur, с финальным хором на слова С. Кирсанова (Op. 20, 1929); Симфония. № 4, c-moll (Op. 43, 1935–1936); Симфония. № 5, d-moll (Op. 47, 1937); Симфония. № 6, h-moll (Op. 54, 1939); Симфония. № 7 «Ленинградская», C-dur (Op. 60, 1941); Симфония. № 8, c-moll (Op. 65, 1943); Симфония. № 9, Es-dur (Op. 70, 1945); Симфония. № 10, e-moll (Op. 93, 1953); Симфония. № 11 «1905 год», g-moll (Op. 103, 1956-1957); Симфония. № 12 «1917 год», d-moll (Op. 112, 1959-1961); Симфония. № 13, b-moll, для баса, хора басов и оркестра на стихи Е. Евтушенко (Op. 113, 1962); Симфония. № 14, для сопрано, баса, струнных и ударных на стихи Ф. Г. Лорки, Г. Аполлинера, В. Кюхельбекера и Р. М. Рильке (Op. 135, 1969); Симфония. № 15, A-dur (Op. 141, 1971).

<sup>447</sup> Струнный квартет. № 1, C-dur (Op. 49, 1938); Струнный квартет. № 2, A-dur (Op. 68, 1944); Струнный квартет. № 3, F-dur (Op. 73, 1946); Струнный квартет. № 4, D-dur (Op. 83, 1949); Струнный квартет. № 5, B-dur (Op. 92, 1952); Струнный квартет. № 6, G-dur (Op. 101, 1956); Струнный квартет. № 7, fis-moll (Op. 108, 1960); Струнный квартет. № 8, c-moll (Op. 110, 1960); Струнный квартет. № 9, Es-dur (Op. 117, 1964); Струнный квартет. № 10, As-dur (Op. 118, 1964); Струнный квартет. № 11, f-moll (Op. 122, 1966); Струнный квартет. № 12, Des-dur (Op. 133, 1968); Струнный квартет. № 13, b-moll (Op. 138, 1970); Струнный квартет. № 14, Fis-dur (Op. 142, 1973); Струнный квартет. № 15, es-moll (Op. 144, 1974).

<sup>448</sup> «Концерт для фортепиано с оркестром. № 1, c-moll» (Op. 35, 1933), «Концерт для скрипки с оркестром. № 1, a-moll» (Op. 77, 1947), «Концерт для фортепиано с оркестром. № 2, F-dur» (Op. 102, 1957), «Концерт для виолончели с оркестром. № 1, Es-dur» (Op. 107, 1959); «Концерт для виолончели с оркестром. № 2, G-dur» (Op. 126, 1966), «Концерт для скрипки с оркестром. № 2, cis-moll» (Op. 129, 1967).

<sup>449</sup> Цянь Жэньпин. О киномузыке Д. Шостаковича // Музыкальный любитель. 1994. № 4. С. 29–30; Цянь Жэньпин. Монологи из души: струнные квартеты Д. Шостаковича // Музыкальный любитель. 1994. № 6. С. 27–28; Цянь Жэньпин. Структурные особенности «тоно-ладовой» организации в Четырнадцатой симфонии Д. Шостаковича // Хуан Чжун. 1994. № 3. С. 80–87; Цянь Жэньпин. Первый концерт для скрипки с оркестром ля минор Д. Шостаковича // Музыкальный любитель. 1995. № 5. С. 27–28; Цянь Жэньпин. Каталог произведений Д. Шостаковича // Журнал Нанкинского университета искусств (Музыка и исполнительство). 1995. № 3. С. 19–24; Цянь Жэньпин, Тун Шинь. Жизнь и творчество Д. Шостаковича // Журнал Нанкинского университета искусств (Музыка и исполнительство). 1995. № 2. С. 14–23; Цянь Жэньпин, Ли Сюэмэй. Обзор фортепианной музыки Д. Шостаковича // Искусство фортепиано. 1996. № 4. С. 11–16; Цянь Жэньпин. Радиационный контроль основного набора над общей структурой и способы тонического утверждения в поздних произведениях Д. Шостаковича // Журнал Нанкинского университета искусств (Музыка и исполнительство). 1996. № 3. С. 55–63; Цянь Жэньпин. Додекафонная техника в позднем творчестве Д. Шостаковича // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 1996. № 2. С. 55–60; Цянь Жэньпин. Сквозь поверхность каталога произведений Д. Шостаковича // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 1997. № 4. С. 58–62+65; Цянь Жэньпин. Музыкальный анализ Первой симфонии Д. Шостаковича: сопоставление с другими анализами // Музыкальные исследования. 1997. № 4. С. 9–16; Цянь Жэньпин. Полвека ожидания – итог жизни: Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и техника додекафонии в СССР после 1963 года // Музыкальный любитель. 1999. № 5. С. 38–40; Цянь Жэньпин. Музыкальный анализ Пятой симфонии Д. Шостаковича: наследование и развитие сонатной формы и сопоставление с другими анализами // Музыкальные исследования (Журнал Сычуаньской консерватории). 1999. № 1. С. 23–31; Цянь Жэньпин. Сложности программной музыки: на примере Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича // Музыкальный любитель. 2000. № 4. С. 40–41; Цянь Жэньпин. Свидетельство века: Д. Шостакович и его симфоническое творчество // Народная музыка. 2000. № 2. С. 34–39. (на кит. яз.)

касалась симфонической музыки), а также завершил монографию «Симфонии Шостаковича» (2000)<sup>450</sup>. В это же время музыковед Хуан Сяохэ (黄晓和)<sup>451</sup> и композитор Ван Силинь (王西麟)<sup>452</sup> обсуждали и оценивали музыкальное содержание и историю создания Седьмой симфонии Шостаковича «Ленинградская».

Кроме того, в центре внимания китайских ученых находились такие проблемы, как связь между музыкальным творчеством композитора и политикой<sup>453</sup>, создание каталога его произведений<sup>454</sup>, анализ композиторских техник позднего периода и сочинений в технике додекафонии. додекафонных произведений<sup>455</sup>.

В XXI веке китайские ученые расширили свой академический интерес к Шостаковичу, занимаясь исследованием не только симфонической музыки, но и других жанров его творчества. Важные исследования этого периода включают монографии Цянь Жэньпина «Симфонии Шостаковича» (2000), Сунь Чжунхуа «Неоклассические черты в симфониях Шостаковича» (2021), Ван Цзина «Музыкальный язык и структура поздних струнных квартетов Шостаковича» (2021), Чай Пэнчэна и Дун Цзинвэя «Музыкальный анализ 24 прелюдий и фуг Д.

<sup>450</sup> Цянь Жэньпин. Симфонии Д. Шостаковича. Чанша: Издательство Хунаньской литературы и искусства, 2000. 289 с. (на кит. яз.)

<sup>451</sup> Хуан Сяохэ. Анализ Седьмой симфонии «Ленинградской» Д. Шостаковича // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 1999. № 3. С. 64–75; Хуан Сяохэ. Музыкальный шедевр, рожденный в пламени войны: Седьмая симфония «Ленинградская» Д. Шостаковича // Народная музыка. 1999. № 5. С. 43–49+39. (на кит. яз.)

<sup>452</sup> Ван Силинь. Чему мы учимся у Шостаковича: к столетию со дня рождения композитора. Художественная критика, 2006. № 8. С. 12–14; Ван Силинь. Д. Шостакович: два толкования Седьмой симфонии // Музыкальный любитель. 1995. № 6. С. 32–34. (на кит. яз.)

<sup>453</sup> Лун Фэй. Взлеты и падения Д. Шостаковича. Русская литература и искусство, 1995. № 3. С. 75–80; Лун Фэй. Творческий путь Д. Шостаковича. Мировая культура, 1995. № 1. С. 12–15; Цянь Жэньпин, Тун Синь. Жизнь и творчество Д. Шостаковича // Журнал Нанкинского университета искусств (Музыка и исполнительство). 1995. № 2. С. 14–23; Мао Юйкуань. Исторические уроки советской музыки // Журнал Центральной консерватории. 1996. № 3. С. 48–53; Мао Юйкуань. Памятник миллионам погибших: Тринадцатая симфония Д. Шостаковича // Журнал Центральной консерватории. 1998. № 1. С. 22–28; Гао Шицзе. За пределами доказательного: размышления о монографии «Свидетельстве» // Журнал Сианьской консерватории. 2000. № 4. С. 34–39. (на кит. яз.)

<sup>454</sup> Цянь Жэньпин. Каталог произведений Д. Шостаковича // Журнал Нанкинского университета искусств (Музыка и исполнительство). 1995. № 3. С. 19–24; Цянь Жэньпин. Сквозь поверхность каталога произведений Д. Шостаковича // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 1997. № 4. С. 58–62+65. (на кит. яз.)

<sup>455</sup> Цянь Жэньпин. Додекафонная техника в позднем творчестве Д. Шостаковича // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 1996. № 2. С. 55–60; Цянь Жэньпин. Радиационный контроль основного набора над общей структурой и способы тонического утверждения в поздних произведениях Д. Шостаковича // Журнал Нанкинского университета искусств (Музыка и исполнительство). 1996. № 3. С. 55–63; Цянь Жэньпин. Додекафонная техника в позднем творчестве Д. Шостаковича // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 1996. № 2. С. 55–60; Цянь Жэньпин. Полвека ожидания – итог жизни: Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и техника додекафонии в СССР после 1963 года // Музыкальный любитель. 1999. № 5. С. 38–40. (на кит. яз.)

Шостаковича» (2021), а также кандидатскую диссертацию Бай Цзин «Об индивидуальных чертах гармонии в струнных квартетах Дмитрия Шостаковича» (2017) и другие. Были исследованы и такие аспекты творчества композитора, как значение жанра пассакалии<sup>456</sup>, еврейские элементы в музыке<sup>457</sup>, трагизм в произведениях композитора<sup>458</sup>, а также анализ его оперных произведений<sup>459</sup>. Эти труды позволяют получить общее представление о степени изученности творчества Шостаковича в Китае.

### *Модели музыкальной формы Одиннадцатой симфонии Д. Д. Шостаковича в произведениях китайских симфонистов конца 1950-х – начала 1960-х годов*

Проблема симфонического творчества Шостаковича не только вызвала значительный интерес среди современных китайских музыковедов, но и заняла особое место в развитии симфонического жанра в Китае во второй половине XX века.

Известный музыковед Ян Яньди (杨燕迪) отмечает: «Если бы мне пришлось

<sup>456</sup> Сюй Мэндун. Исследование пассакальи XX века: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2000. 245 с. Сюй Мэндун. Исследование пассакальи XX века. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2003. 235 с.; Фэн Чао. Особенности доминантного мотива и пассакальи в Восьмом струнном квартете Д. Шостаковича // Журнал Нанкинского университета искусств (Музыка и исполнительство). 2006. № 1. С. 78–83; Фэн Чао. Восьмой струнный квартет Д. Шостаковича: авторский доминантный мотив и применение пассакальи. Музыкальные инструменты, 2006. № 1. С. 38–40; Се Шимэй. Исследование пассакальи Д. Шостаковича: магистерская диссертация. Хунаньский педагогический университет, 2011. 86 с; Лю Яньян. Рецензия на третий раздел пассакальи Первого скрипичного концерта Д. Шостаковича // Музыкальное творчество. 2012. С. 141–143. (на кит. яз.)

<sup>457</sup> Лю Юэ. О еврейских элементах в музыке Д. Шостаковича (часть 1) // Журнал Центральной консерватории. 2001. № 3. С. 62–74; Лю Юэ. О еврейских элементах в музыке Д. Шостаковича (часть 2) // Журнал Центральной консерватории. 2001. № 4. С. 61–72; Лю Юэ. О еврейских элементах в музыке Д. Шостаковича: магистерская диссертация. Центральная консерватория, 2015. (Научный руководитель: Хуан Сяохэ). Лу Дундун. Рассуждение о «еврейском языке» Д. Шостаковича. Дом Театра, 2017 (23). С. 68; Шао Дэчэн, Вэй Ян. Модифицированные древние ладовые структуры и еврейские элементы в произведениях Д. Шостаковича // Музыкальная жизнь. 2020. № 6. С. 91–94. (на кит. яз.)

<sup>458</sup> Ми Гаохуэй. О трагическом в музыке Д. Шостаковича: магистерская диссертация. Северо-Восточный педагогический университет, 2008. 56 с; Ми Гаохуэй. Анализ трагических композиционных приемов в симфониях Д. Шостаковича // Искусствоведческие исследования. 2008. № 1. С. 45–47; Сун Е, Лю Бэйбэй. Анализ трагизма в музыке Д. Шостаковича // Писатель. 2009. № 2. С. 225–226. Юй Яньхан, Лю Лю. Краткий анализ трагических элементов в первой части Восьмой симфонии Д. Шостаковича // Музыкальный мир. 2020, 0. № 1. С. 64–77. (на кит. яз.)

<sup>459</sup> Ми Гаохуэй. О трагическом в музыке Д. Шостаковича: магистерская диссертация. Северо-Восточный педагогический университет, 2008. 56 с. Ми Гаохуэй. Анализ трагических композиционных приемов в симфониях Д. Шостаковича // Искусствоведческие исследования. 2008. № 1. С. 45–47; Сун Е, Лю Бэйбэй. Анализ трагизма в музыке Д. Шостаковича // Писатель. 2009. № 2. С. 225–226; Юй Яньхан, Лю Лю. Краткий анализ трагических элементов в первой части Восьмой симфонии Д. Шостаковича // Музыкальный мир. 2020, 0. № 1. С. 64–77. (на кит. яз.)

*выбрать страну, внесшую наибольший вклад в развитие симфонии в XX веке, и самого влиятельного композитора, я бы без колебаний назвал Советский Союз и Шостаковича»*<sup>460</sup>. По его мнению, *«композитор создал свою особую модель симфонии – это касается не столько формы, сколько содержания»*<sup>461</sup>. Ян Яньди подчеркивает, что Шостакович в своих симфониях выразил образы подавления человеческой воли (например, в первых частях Четвертой, Пятой и Десятой симфоний), внутреннюю растерянность и рефлексивность (в медленных частях многих симфоний), абсурд и насилие внешнего мира (например, в скерцо Восьмой и Десятой симфоний), а также мужество человека в борьбе с трудностями и бедствиями (во многих финалах). С помощью своего музыкального языка он поднял эти переживания на всечеловеческую высоту, благодаря чему сопереживать этим эмоциям могут слушатели по всему миру.

Симфоническая музыка советского периода, представленная творчеством такими композиторами, как Д. Шостакович и С. Прокофьев, отражает культурные контексты социалистической эпохи и отличается от симфоний, созданных в европейском музыкальном контексте XX века. Шостакович унаследовал и развил традиции русской симфонии XIX века, одновременно придав своему музыкальному языку новизну и сформировав уникальный современный эстетический стиль. Все эти особенности отразились в творчестве китайских композиторов.

Однако наиболее прямое и конкретное воздействие оказала именно Одиннадцатая симфония «1905 год» Шостаковича.

Музыковед Цянь Жэньпин отметил, что влияние этой симфонии на развитие симфонической музыки на тему революционной истории в Китае в конце 1950-х – начале 1960-х годов *«является важным аспектом в истории музыкальных отношений между Китаем и Россией в XX веке»*<sup>462</sup>. Музыковед Лянь Маочунь подчеркнул, что *«Одиннадцатая Симфония Д. Шостаковича в Китае (в конце*

---

<sup>460</sup> Ян Яньди. Об историческом значении и художественной ценности советской симфонии // Северная музыка. 2025. № 1. С. 9. (на кит. яз.)

<sup>461</sup> Там же. С. 16.

<sup>462</sup> Цянь Жэньпин. Симфонии Шостаковича. Чанша: Издательство Хунаньской литературы и искусства, 2000. С. 178. (на кит. яз.)

*1950-х – начале 1960-х годов) вызвала всплеск симфонического творчества на тему революционной истории, что составило относительно независимый период в истории развития современной китайской симфонии»<sup>463</sup>.*

В Китае близкое знакомство с творчеством Шостаковича состоялось в 1958 году, и связано оно было прежде всего с Одиннадцатой симфонией композитора. В мае этого года дирижер Н. П. Аносов (1900–1962) возглавил симфонический оркестр более чем из ста музыкантов для поездки в Китай на гастроли, продолжавшиеся полтора месяца. В Пекине, Ханчжоу, Харбине и других городах страны оркестр исполнял классическую русскую и советскую музыку и произведения китайских композиторов. В программы концертов входили Одиннадцатая симфония «1905 год» Шостаковича, Первая симфония Т. Хренникова, увертюра «Руслан и Людмила» М. Глинки, торжественная увертюра «1812 год» П. Чайковского, «Сэнгидэма» («森吉得马») и «Вечер» («晚会») Хэ Лютин (贺绿汀), «Танец за Великой стеной» («塞外舞曲») и «Песня о родине» («思乡曲») Ма Сыцун (马思聪), симфоническая поэма «История о Желтом Журавле» («黄鹤的故事») Ши Гуаннань (施光南), которой дирижировал ученик Аносова Ли Дэлунь (李德伦)<sup>464</sup>.

На Одиннадцатую симфонию Шостаковича сразу же обратил самое пристальное внимание представитель старшего поколения пролетарских революционеров, маршал Китайской Народной Республики и заместитель председателя Центрального военного совета Коммунистической партии Китая, генералиссимус Чэнь И<sup>465</sup>. После прослушивания он предложил композиторам создать многочастные симфонии на революционные исторические темы, представленные в образах знаменитых восьми барельефов Памятника героям

<sup>463</sup> Лян Маочунь и другие. Обзор китайской симфонической музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2010. С. 40. (на кит. яз.)

<sup>464</sup> Государственный симфонический оркестр СССР прибыл в Пекин. Народная газета, 16 мая 1958 года. Ли Дэлунь. Великолепные достижения социалистической симфонической музыки – после концерта Государственного симфонического оркестра СССР. Народная газета, 26 мая 1958 года. (на кит. яз.)

<sup>465</sup> Чэнь И (陈毅, настоящее имя Чэнь Шицзюнь 陈世俊 1901–1972).

китайского народа<sup>466</sup>.

1959 год совпал с 10-летием основания КНР, и многие композиторы сочинили масштабные симфонии на революционно-исторические и реалистические темы как дань уважения 10-летию основания страны. Согласно работе Лянь Маочуня «Обзор китайской симфонической музыки» (2010)<sup>467</sup>, основные произведения этого периода включают следующие: Вторая симфония «Война сопротивления японской агрессии» («抗日战争») Вань Юньцзе (王云阶, 1959), симфоническая поэма «На туманных реках» («烟波江上») Цзян Динсяня (江定仙, 1959), симфоническая поэма «Памятник народным героям» («人民英雄纪念碑») Цзюй Вэя (瞿维, 1959), Первая симфония Ло Чжунжуна (罗忠镕, 1959), Вторая симфония Ма Сыцзуня (马思聪, 1959), Первая симфония «Тяньфэн хайтхао» («天风海涛») Ли Хуаньчжи (李焕之, 1959), Оркестровая сюита «1949» Лю Чжуана (刘庄, 1959), «Миллионная армия форсирует Янцзы» («百万雄师过大江») Чэ Цзяня (车健, 1959), «Симфония Родины» Ли Яньшэна (李延生, 1959) и др.

В 60-е годы XX века создание симфоний на революционную тематику продолжало развиваться, появились такие произведения, как Первая симфония «Восточный рассвет» («东方的曙光») Ши Юнкана (施咏康, 1960), симфоническая поэма «Оборона Яньаня» («保卫延安») Ло Чжунжуна и Чжэн Цзунаня (罗忠镕, 邓宗安, 1960), симфоническая поэма «Цзян Цзе» («江姐») Ло Чжунжуна (罗忠镕, 1960), симфоническая поэма «Волны сердца высоки» («心潮逐浪高») Чэнь Пэйсюня (陈培勋, 1960), симфония-кантата «Героическая поэма» («英雄的诗篇») Чжу Цзяньэра (朱践耳, 1960), симфоническая поэма «8 августа» Ма Ю-дао, Биань Цзунаня, Чэн Шоучана (马友道, 卞祖善, 程寿昌, 1960), симфония «Великий поход» («长征交响曲») Дин Шаньдэ (丁善德, 1962), симфоническая поэма «Битва

<sup>466</sup> На них были изображены следующие события: «Уничтожение опиума в Хумэне», «Цзиньтяньское восстание», «Учанское восстание», «Движение 4 мая», «Движение 30 мая», «Наньчанское восстание», «Партизанская война за линией фронта против японских оккупантов» и «Победное форсирование реки Янцзы».

<sup>467</sup> Лянь Маочунь и другие. Обзор китайской симфонической музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2010. С. 40–41. (на кит. яз.)

при Мэнляngu» («孟良崗之战») Люй Цимина и Сяо Хэня (吕其明, 肖珩, 1963), Симфония «Антивоенная фантазия» («抗战随想曲») Чэнь Исина (陈贻鑫, 1963), Вторая симфония «Вечно живые в огне» («在烈火中永生») Ло Чжунжуна (罗忠镕, 1964), концерт для скрипки «Хунху» («洪湖») А Кэцзяня (阿克俭, 1964), симфоническая поэма «Железнодорожные партизаны» («铁道游击队», 1964) и оркестровая увертюра «Ода красному флагу» («红旗颂», 1965) Люй Цимина (吕其明) и другие произведения.

В период от Опиумных войн до основания Нового Китая почти все исторические события могут быть отражены в музыкальных произведениях этого периода. Музыковед Цянь Жэньпин писал: *«Если расположить эти произведения в хронологическом порядке отражаемых ими революционных событий, получится краткая (музыкальная – Ю. В.) “революционная хроника”»*<sup>468</sup>. Эти произведения сыграли важную роль в процессе становления национального стиля симфонической музыки в КНР.

Рассуждая о влиянии Одиннадцатой симфонии Шостаковича на творчество авторов симфоний на исторические революционные темы в Китае в конце 1950-х – начале 1960-х годов, Лян Маочунь отмечает следующие важнейшие факторы: во-первых, применение симфонической формы для представления важной для китайской культуры и искусства темы революционной истории; во-вторых, обращение к программной музыке; в-третьих, использование мелодии соответствующей исторической революционной песни в качестве темы симфонии<sup>469</sup>. И, в-четвертых, помимо этого автор указывает еще на один аспект: применение схожих композиционных техник.

Поскольку данный вопрос еще не обсуждался в научных исследованиях, сделаем краткий обзор его аспектов.

### ***Использование оркестровой музыки для представления исторических***

<sup>468</sup> Цянь Жэньпин. Сложности программной музыки: на примере Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича // Музыкальный любитель. 2000. № 4. С. 41. (на кит. яз.)

<sup>469</sup> Лян Маочунь и другие. Обзор китайской симфонической музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2010. С. 40. (на кит. яз.)

*событий революции в программной музыке.* В Одиннадцатой Симфонии Шостаковича ярко представлены образы революции 1905 года, все четыре части симфонии имеют *программные названия*: I. Дворцовая площадь; II. 9 января; III. Вечная память; IV. Набат.

Из названий частей понятно, что композитор воссоздал трагические исторические события в симфонической манере.

Среди многих симфонических, хоровых или масштабных вокальных произведений на революционно-исторические темы уникальной является симфония-кантата «Героическая поэма» («英雄的诗篇») Чжу Цзяньэра, написанная на стихи Мао Цзэдуна (毛泽东). Она была сочинена композитором в 1959–1960 годах в качестве дипломной работы в Московской консерватории. Она более симфонична, чем предшествующая «Кантата Желтой реки» («黄河大合唱») (1941) Сянь Синьхая (冼星海), и более близка кантатному жанру, чем ряд подобных произведений, таких как сюита «Долгий поход» 1964) Чэнь Гэн (晨耕)、Шэнь Мао (生茂)、Тан Кэ (唐诃)、Юй Цю (遇秋), которая последовала за ней.

Первоначально произведение состояло из пяти частей, структура представлена в таблице 2.

*Таблица 2.*

*Чжу Цзяньэр. Героическая поэма. Структура и исполнительский состав*

Названия частей	Исполнительский состав	Форма	Темп
I. «Цин Пин Юэ – Люпань Шань» («清平乐·六盘山»)	Смешанный хор и тенор-соло	Сонатная	Pesante
II. «Си Цзян Юэ – Цзинган Шань» («西江月·井冈山»),	Смешанный хор	Сложная трехчастная	Moderato
III. «Пу Са Мань – Дабайди» («菩萨蛮·大柏地»),	Женский хор	Простая трехчастная	Lento
IV. «Ши Лю Цзы Лин Сань Шоу» («十六字令三首»),	Смешанный хор	Рондо	Presto
V. «Ци Лю – Великий поход» («七律·长征»).	Смешанный хор	Рондо-сонатная	Lento

Особого внимания заслуживает тот факт, что при выборе поэтических текстов композитор не следовал хронологическому принципу написания стихов поэтом к определенным историческим событиям<sup>470</sup>. Стихотворные образы создают обобщенное представление о революции. В первой части произведения возникает образ возвышенных чувств и в целом душевного состояния героя (метафора «небо высокое, облака легкие»), а заключает все сочинение грандиозный финал. Как подчеркивает Чу Хайчэнь, это действительно позволяет считать симфоническую хоровую композицию настоящей «Героической поэмой»<sup>471</sup>.

**Лейттема и тематизм произведения.** Подобно тому, как тема Дворцовой площади (рис. 1) в полном или фрагментарном виде встречается на протяжении всех четырех частей Одиннадцатой симфонии Шостаковича (она появляется шесть раз в первой части, пять раз во второй части и один раз в четвертой части), «Героическая тема» (рис. 2) проходит через все произведение Чжу Цзяньэра, способствуя внутреннему единству музыкального материала.

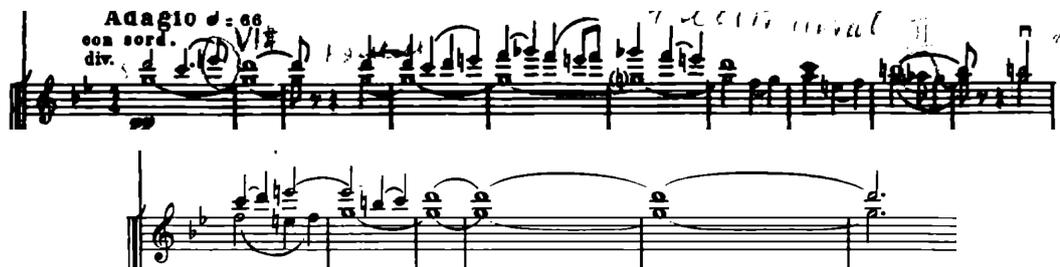


Рис. 1. Д. Шостакович. Одиннадцатая симфония «1905 год». I часть. Такты 1–16. Тема Дворцовой площади



Рис. 2. Чжу Цзяньэр. Героическая поэма. I часть. Такты 18–21. Экспозиция.

<sup>470</sup> Стихи «Цин Пин Юэ – Люпань Шань» были написаны во время приближения Центральной Красной армии к северу провинции Шэньси в 1935 году, раньше появились стихи «Си Цзян Юэ – Цзинганшань» (1928) и «Пу Са Мань – Дабайди» (1933), а два стихотворения были посвящены Великому походу: «Ши Лю Цзы Лин Сань Шоу» и «Ци Лю – Великий поход».

<sup>471</sup> Чу Хайчэнь. Типы и стили симфонических хоров на революционно-историческую тематику: от «Героической поэмы» и «Сюиты песен Великий поход» до «Сюиты песен Сибопо» // Народная музыка. 2020. № 12. С. 19. (на кит. яз.)

### Героическая тема

Во второй части тема звучит в репризе (рис. 3). Происходит смена размера с 4/4 на 2/2, тема проходит в увеличении, а мелодическая линия меняется от первоначального представления в виде одной линии к параллельному движению квартами.



Рис. 3. Чжу Цзяньэр. Героическая поэма. II часть. Такты 177–184. Реприза.

В пятой части используется прием имитации темы в уменьшении с сохранением, параллельных кварты (рис. 4). Героическая тема звучит в унисон в последней части, и подчеркивается в заключительной части.

A musical score for Soprano and Tenor in 2/2 time. The tempo is marked as quarter note = 80. The score includes Chinese lyrics: 红 军 不 怕 远 征 爬 万 水 千 山 只 等 闲. The melody is presented in parallel motion between the two voices, with some variations in the final measures.

Рис. 4. Чжу Цзяньэр. Героическая поэма. V часть. Такты 27–34

К симфоническим произведениям, отражающим историческое событие «Великий поход» («Длинный марш») китайской Красной армии, относятся также Вторая симфония Ма Сыцуу (1959) и Симфония «Великий поход» Дин Шаньдэ (1962).

Произведение Ма Сыцуу является уникальным в силу новизны формы, грандиозности замысла и яркой образности. Композитор не дал этому произведению никакого названия, но следовал замыслу: изображению китайской Красной Армии в длительных сражениях, завершившихся славной победой.

Симфония Дин Шаньдэ – одна из самых значительных на революционную тему, представляющая образы героизма и стойкости китайской Рабоче-крестьянской Красной Армии во время 25 000-мильного марша и празднования

великой победы. Сам композитор писал, что он приобрел эмоциональное понимание истории Великого похода во время посещения Красной армии и проведения полевых исследований, что и «стало основой для создания этого произведения»<sup>472</sup>. В симфонии пять контрастных частей: I. «Готовность отправиться в поход» («踏上征途») (драматическое Allegro), II. «Красная армия, родные народы» («红军, 各族人民的亲人») (национальный танец), III. «Битва за мост Лудинг» («飞夺泸定桥») (скерцо), IV. «Через снежные горы и болота» («翻雪山, 过草地») (лирическое Adagio), V. «Триумфальное объединение усилий» («胜利会师») (Finale).

После премьеры в 1962 году это произведение получило широкое признание. Позже симфония была исполнена симфоническим оркестром Нагои в Японии под управлением китайско-австралийского дирижера Кечанга Лина, запись была выпущена по всему миру на кассетах, и в течение двух лет было продано более 10 000 копий по всему миру. После премьеры в 1962 году это произведение получило широкое признание. Позже симфония была исполнена симфоническим оркестром Нагои в Японии под управлением китайско-австралийского дирижера Кечанга Лина, запись была выпущена по всему миру на кассетах, и в течение двух лет было продано более 10 000 копий по всему миру<sup>473</sup>. Согласно изданию газеты «Музыкальный рынок» за 1987 год, она стала одной из самых продаваемых записей классической музыки в Федеративной Республике Германия в 1986 году. Это был первый случай, когда симфония китайского композитора и симфония композитора из восточной страны вошла в список бестселлеров в Европе<sup>474</sup>.

Вторая симфония «Война сопротивления японской агрессии» («抗日战争») Вань Юньцзе (王云阶, 1959) отражает трогательную сцену окончательной победы китайского народа в войне сопротивления Японии, достигнутой в результате

<sup>472</sup> Дин Шаньдэ. Как я написал симфонию «Чанчжэн (Великий поход)» // Музыкальные исследования (Журнал Сычуаньской консерватории). 1986. № 1. С. 5. (на кит. яз.)

<sup>473</sup> Дин Шаньдэ. Как я написал симфонию «Чанчжэн (Великий поход)» (продолжение) // Музыкальные исследования (Журнал Сычуаньской консерватории). 1986. № 2. С. 23. (на кит. яз.)

<sup>474</sup> «China Symphonic Music Expo», сайт Народного музыкального издательства: <https://jx100.rymusic.art/bnhg> (дата обращения: 22.04.2024)

восьми лет упорной борьбы. Произведение состоит из четырех частей: «Сопротивление» («抗战»), «Воспоминания» («回忆»), «В тылу врага» («到敌人后方去») и «Празднование победы» («欢庆胜利»).

В Первой симфонии Ло Чжунжуна (1959), основанной на стихах «Вуньси Ша и господин Лю Язи» («浣溪沙·和柳亚子先生») Мао Цзэдуна, воплощен образ радостного настроения китайского народа после тяжелой борьбы за освобождение.

Симфоническая поэма Цзюй Вэй «Памятник народным героям» («人民英雄纪念碑») (1959) выражает различные внутренние чувства людей, стоящих перед памятником революционным мученикам, вызывает у них возвышенные чувства скорби и памяти о революционных мучениках, вдохновляет их на подвиги<sup>475</sup>.

Об оркестровой увертюре «Ода красному флагу» («红旗颂», 1965) сам автор, композитор Люй Цимин пишет так: *«Ода красному флагу – это ода красному флагу революции, наглядно показывающая несравненное волнение, радость и гордость освобожденного китайского народа, который любил свою родину и праздновал победу, когда 1 октября 1949 года на церемонии основания над площадью Тяньаньмэнь был поднят первый пятизвездочный красный флаг, и предприимчивый дух китайского народа, который движется вперед по новому историческому пути»*<sup>476</sup>. Это высказывание можно считать ключом к пониманию музыки «Оды красному флагу». Произведение выражает народные революционные настроения. Его премьера состоялась накануне Культурной революции, и «Ода красному флагу» словно подвела итог оркестровой музыке, написанной в 1950-х и 1960-х годах на тему китайской революционной истории.

**Мелодия исторической революционной песни используется в качестве темы симфонии.** Китайских композиторов привлекали ярко продемонстрированные Шостаковичем в его Одиннадцатой симфонии возможности использования революционных песен в качестве основных тем.

<sup>475</sup> Лян Маочунь и другие. Обзор китайской симфонической музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2010. С. 171. (на кит. яз.)

<sup>476</sup> Люй Цимин. Оркестровая увертюра «Ода красному флагу»: партитура. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2019. С. 1. (на кит. яз.)

Сообщая о своем замысле симфонии и работе над ней в статье «Думы о пройденном пути» (1956), Шостакович писал: *«Тема этой симфонии – революция 1905 года. Я очень люблю этот период в истории нашей Родины, нашедший яркое отражение в рабочих революционных песнях. Не знаю, буду ли я широко цитировать мелодии этих песен в симфонии, но музыкальный язык ее, очевидно, будет близок по характеру русской революционной песне»*<sup>477</sup>.

Партитура симфонии Шостаковича содержит мелодии и отдельные характерные интонации революционных рабочих песен «Слушай!», «Арестант», «Вы жертвою пали», «Смело, товарищи, в ногу», «Здравствуй, свободы вольное слово», «Беснуйтесь, тираны», «Варшавянка», а также две авторские темы хора «9 января» (из Десяти поэм на слова революционных поэтов конца XIX – начала XX столетия, соч. 88): «Гой ты, царь наш батюшка!». «Обнажите головы!» и мелодию из оперетты Г. Свиридова «Огоньки».

Уже после завершения работы над симфонией композитор изложил свои взгляды на использование песен в качестве тематической основы крупной формы: *«Сколько есть у нас прекрасных, часто незаслуженно забытых песен, сложенных безымянными поэтами и музыкантами! – писал он. – <...> Вполне естественно, что композиторы часто вводят в свои произведения мелодии таких песен. Но мы не всегда умеем почувствовать их по-настоящему своими, увидеть сквозь призму своего творческого мироощущения. В этом случае песни оказываются вставными номерами или цитатами, отнюдь не придающими музыке колорит воспеваемой эпохи. Ведь композитор, владеющий профессиональным мастерством, сможет разработать и расцветить оркестровыми красками мелодию любой песни. Но она станет необходимым элементом оперы или симфонии только тогда, когда автор глубоко прочувствовал и выстрадал весь тематический материал произведения. Только тогда песня станет органичной и родной всему строю его музыки. Никто не скажет, слушая такую музыку, что песня является простой цитатой»*<sup>478</sup>.

<sup>477</sup> Шостакович Д. // Советская музыка. 1995. № 9. С. 14.

<sup>478</sup> Шостакович Д. Ближе к народу! // Известия. 1958. 8 января. С. 203.

Аналогичным образом в первой части симфонии «Великий поход» Дин Шаньдэ (1962), «Готовность отправиться в поход», тема главной партии экспозиции построена на основе песни Красной армии «Три принципа дисциплины и восемь правил поведения» («三大纪律八项注意») (рис. 5). Композитор использует четыре различные вариации данной темы для передачи образа Красной армии.



Рис. 5. Дин Шаньдэ. Симфония «Великий поход». 1 часть «Готовность отправиться в поход». Такты 1–8. Экспозиция. Тема главной партии

Эта песня, широко исполняемая в войсках Красной Армии, повествует о битве за Лаошань в 1935 году. Для того чтобы воспитать в массах командиров Красной армии дисциплину революционной армии, политотдел бывшей 25-й Красной армии написал текст песни в соответствии со всем содержанием «Программы Три принципа дисциплины и восемь правил поведения», изданной ЦК, и переложил текст на мелодию популярной революционной песни «Революция на земле удалась» (в свою очередь, мелодия взята из «Демократической конституции»)<sup>479</sup>.

В качестве первой темы побочной партии экспозиции (рис. 6) используется народная песня, популярная в провинциях Юньнань и Гуйчжоу. Мелодия звучит в верхнем регистре у первой и второй скрипок в унисон с приглушенными голосами, что придает ей более пронзительное звучание.

<sup>479</sup> Чжай Чжиюн. Исследование песен, связанных с Великим походом китайской Красной армии // Журнал Академии искусств Народно-освободительной армии Китая. 2016. № 4. С. 74. (на кит. яз.)



*Рис. 6. Дин Шаньдэ. Симфония «Великий поход».*

*1 часть «Готовность отправиться в поход». Такты 219–228. Экспозиция.*

*Первая тема побочной партии*

За нею сразу же следует вторая тема побочной партии экспозиции (рис. 7), цитирующая фуцзяньскую революционную песню «Ветер раздувает листья бамбука» («风吹竹叶») <sup>480</sup>. Она исполняется последовательно гобоем, флейтой и другими деревянными духовыми инструментами, чередуясь с первой темой в полифонической манере.



*Рис. 7. Дин Шаньдэ. Симфония «Великий поход».*

*1 часть «Готовность отправиться в поход». Такты 229–234. Экспозиция.*

*Вторая тема побочной партии*

В разработке композитор приводит цитату из широко распространенной революционной песни «Разбивая черепаший панцирь врага» («粉碎敌人的乌龟壳»), которая была сочинена на мелодию оригинальной детской школьной песни «Лошадка на палочке» («竹马»). Характерные ритмические фигуры исполняются на струнных инструментах, а затем повторяются трубами, деревянными духовыми, ксилофонами (рис. 8).

<sup>480</sup> Ли Сяоши. Исследование гармонии в трех инструментальных произведениях Ма Сычуна среднего творческого периода: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2020. С. 19. (на кит. яз.)



Рис. 8. Дин Шаньдэ. Симфония «Великий поход».

I часть «Готовность отправиться в поход». Такты 347–350. Разработка.

Тема песни «Лошадка на палочке»

В четвертой части «Через снежные горы и болота» композитор цитирует и адаптирует песню под названием «Ешьте говядину», которую пели красноармейцы во время горных походов (рис. 9).



Рис. 9. Дин Шаньдэ. Симфония «Великий поход».

IV часть «Через снежные горы и болота».

Такты 65–68. Песня «Ешьте говядину»

Во Второй симфонии (1959) Ма Сыцуу применяется тот же подход к передаче образа Красной армии путем цитирования тем революционных песен. В экспозиции первой части используется структура с одной темой у гобоя и кларнета (рис. 10).



Рис. 10. Ма Сыцуу. Вторая симфония. I часть. Такты 72–76. Экспозиция.

Главная тема

Эта тема, изображающая Красную армию, была взята из широко

распространенной в Ганьсу и Шэньси во время Второй отечественной революционной войны революционной песни (рис.11).



Рис. 11. Мелодия революционной песни из провинции Ганьсу

Тема (72–76 т.) и ее развитие (77–90 т.) излагаются дважды подряд (90–105 т.) с целью изобразить растущую армию Великого похода. За этим сразу же следует яростное описание битвы.

Первая симфония (1959) Ло Чжунжуна состоит из четырех частей. В первой из них используется материал народной песни Внутренней Монголии «Цзоу Си Коу» («走西口») и тема циньской каденции провинции Шэньси, предназначенная для исполнения глубокого национального плача, который выражает боль («ночи слишком длинны, чтобы увидеть свет»). Последние же две части основаны на революционных песнях «Три принципа дисциплины и восемь правил поведения» и «Восток красный» («东方红»), передающие образ счастья китайского народа, после тяжелой борьбы освобождение<sup>481</sup>.

Симфоническая поэма Цзян Динсянь «На туманных реках» («烟波江上») (1959) имела название «Уханьские размышления». В предисловии к общей партитуре композитор привел транскрипцию двух последних строк из слов «Пусаман-Хуанхэлоу» («菩萨蛮·黄鹤楼»), написанных Мао Цзэдуном в 1927 году: «прилив моего сердца, поднимающийся высоко в волнах». Композитор позже говорил: «Он решил создать симфоническую поэму воспоминаний о своей юношеской жизни, используя в качестве исходного материала пыл революционных масс, когда Северная экспедиционная армия достигла Уханя в 1926 и 1927 годах, и

<sup>481</sup> Лян Маочунь и другие. Обзор китайской симфонической музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2010. С. 172. (на кит. яз.)

*траур по революционным мученикам после поражения революции*<sup>482</sup>. В качестве темы произведения цитируются мелодии «Долой империалистов» («打倒列强») и «Песня юных пионеров» («少年先锋队歌»), которые были распространены во время революции. Эти произведения явно опираются на подход Шостаковича в Одиннадцатой симфонии.

**Структура симфонического произведения.** Одиннадцатая симфония Шостаковича состоит из четырех частей, каждая из которых имеет обозначение *attacca* в конце части между ними. Ранее *attacca* появлялась между третьей и четвертой частями Первой симфонии Шостаковича, но добавление *attacca* между четырьмя частями – это первый случай в творчестве Шостаковича, придает симфонии характер масштабной одночастной композиции<sup>483</sup>.

Такой же подход используется во Второй симфонии Ма Сыцуу (1961). Произведение состоит из трех частей, которые по замыслу композитора, под управлением которого в исполнении Центральным симфоническим оркестром состоялась премьера сочинения в 1961 году, звучит без перерыва<sup>484</sup>.

Три части произведения: I. *Allegro agitato*; II. *Adagio maestoso*; и III. *Allegro*. При первом рассмотрении такая структура мало чем отличается от традиционного распределения частей симфонии, но композитор внес в нее изменение<sup>485</sup>. Три части исполняются без перерыва как единый сонатно-симфонический цикл, и вторая часть в нем оказывается эпизодом между разработкой и репризой, а третья – кодой ко всему произведению (Таблица № 3). Как видно, структура произведения роднит его с Одиннадцатой симфонией Шостаковича.

<sup>482</sup> Центральная консерватория, Общество содействия музыкальному образованию имени Сяо Юмэя. Сборник «Весенний дождь»: Избранные статьи по музыке Цзян Динсяня. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2002. С. 239. (на кит. яз.)

<sup>483</sup> Лу Дундун. Исследование Одиннадцатой симфонии («1905 год») Д. Д. Шостаковича: магистерская диссертация. Шанхайский педагогический университет, 2018. С. 51. (на кит. яз.)

<sup>484</sup> Ли Сяоши. Исследование гармонии в трех инструментальных произведениях Ма Сыцуна среднего творческого периода: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2020. С. 40. (на кит. яз.)

<sup>485</sup> Цянь Жэнькан. Программная симфония без заглавия: Анализ Второй симфонии Ма Сыцуна // Музыкальные исследования. 1989. № 4. С. 23. (на кит. яз.)

Таблица 3. Ма Сыцзу. Структура Второй симфонии

I	II		III
Экспозиция	Разработка	Реприза	Кода

В целом путь развития китайской симфонической музыки в середине XX столетия становится все более ясным, и определяется движением от одночастных симфонических поэм и оркестровых сюит 1950-х годов до крупных симфонических произведений рубежа 1950–1960-х годов. Композиторы все более и более вовлекаются в область создания симфонической музыки, а сочиненные ими произведения становятся все более крупными и сложными в структурном отношении. Исполнение же Симфоническим оркестром СССР в Китае в 1958 году Одиннадцатой симфонии «1905 год» Шостаковича дало импульс к разностороннему развитию симфонического жанра в творчестве китайских композиторов этого периода и созданию симфонических произведений на революционные темы.

Очевидно, что хотя большинство вышеупомянутых сочинений китайских авторов имеют форму европейских классических многочастных симфонических произведений, в них цитируются многие известные революционные песни. В то время они часто использовались в качестве символов политической концепции, например, песня «Восток красный» («东方红») передавала образ председателя Мао Цзэдуна, «Без коммунистической партии не было бы нового Китая» («没有共产党就没有新中国») – образ коммунистической партии, «Три принципа дисциплины и восемь правил поведения» («三大纪律八项注意») – образ Красной армии, «На реке Сынхуа» («松花江上») – образ страдающего народа, «Интернациональная песня» – образ героической победы коммунистов и другие <sup>486</sup>. Такая трактовка способствовала усилению концептуализации симфонической музыки, что также указывается на воздействие стиля Шостаковича.

<sup>486</sup> Лян Маочунь и другие. Обзор китайской симфонической музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2010. С. 173–174. (на кит. яз.)

В настоящее время в Китае продолжают изучать наследие выдающегося советского композитора Шостаковича, что открывает новые возможности как для творчества представителей национальной композиторской школы, так и для научной деятельности китайских музыковедов.

### **§3.2. Музыкальная фактура в произведениях Э. В. Денисова (работы Лянь Цзюнь)**

Эдисон Денисов (1929–1996) является одним из самых известных советских и российских композиторов второй половины XX века. Вместе с А. Шнитке (1934–1998) и С. Губайдулиной (р. 1931), они известны как «Московская тройка». Раннее творчество Денисова находилось под сильным влиянием Д. Шостаковича (1906–1975) и В. Шебалина (1902–1963). С начала 1960-х годов он проявил большой интерес к додекафонной технике А. Берга и других композиторов, использующих додекафонную технику в своем творчестве.

Начиная с середины 1970-х годов звуковысотная организация произведений Денисова перешла к категории пан-додекафонии. В его творчестве звуковысотная организация, мелодическое построение, тембровые и гармонические средства, полифонические техники, ритмические структуры, инструментовка, фактура и другие аспекты обладают своими уникальными особенностями. Композиционные техники и средства музыкальной выразительности в произведениях Денисова, а особенно – проблемы музыкальной фактуры, стали предметом интереса китайской музыкальной науки в последние десять лет.

#### ***Обзор исследований творчества Э. В. Денисова в китайском музыковедении в 1990–2020-х годах***

Исследования современных российских композиторов в китайской музыкальной науке все еще находятся на начальной стадии. «Московская тройка» является объектом наибольшего внимания китайских ученых. По сравнению с

произведениями Шнитке и Губайдулиной, исследования произведений Денисова остаются весьма скудными. В период с 1990-е по 2020-е годы было опубликовано всего 19 трудов, посвященных Денисову (включая 1 монографию<sup>487</sup>, 2 кандидатские диссертации<sup>488</sup>, 2 магистерские диссертации<sup>489</sup> и 11 научных статей<sup>490</sup>). Можно сказать, что исследования творческой деятельности композитора китайскими учеными только начали активно развиваться в последние десять лет, но уже появились отдельные весьма ценные исследовательские точки зрения. Далее приводится краткий обзор особенностей исследований по десятилетиям.

**1990 – 2000 годы.** В этот период в китайском музыковедении не было специальных исследований на тему о Денисове и лишь в нескольких статьях кратко упоминались сведения о Денисове и стиле его произведений в общем виде.

Профессор Гао Вэйцзе в статье «Введение в шедевры музыки XX века» (1996<sup>491</sup>, 1999<sup>492</sup>) дает краткий анализ «Концерт для виолончели» и «Концерт для двух альтов, клавесина и струнного оркестра» Денисова. Профессор Линь Хуа в статье «Теория и практика творчества современных советских композиторов»

<sup>487</sup> Лян Цзюнь. Особенности фактуры в произведениях Э. Денисова: исследование его основных музыкальных средств. Гуанчжоу: Издательство Южно-Китайского технологического университета, 2018. 155 с. (на кит. яз.)

<sup>488</sup> Лян Цзюнь. Особенности фактуры в произведениях Э. Денисова: исследование его основных музыкальных средств: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2015. 133 с; Цзэн Янь. Исследование техники трех концертов Э. Денисова: дис. ... канд. иск. Харбинская консерватория, 2018. 200 с. (на кит. яз.)

<sup>489</sup> Дай Вэй. Исследование звуковысотной организации в «Первой симфонии» Эдисона Денисова: магистерская диссертация. Уханьская консерватория, 2014. 37 с; Чжао Цифа. Анализ исполнения «Сонаты» для кларнета Э. Денисова: магистерская диссертация. Синьхайская консерватория, 2019. 29 с. (на кит. яз.)

<sup>490</sup> Денисов Э. Мне не нравится шаблонное искусство / пер. на кит. яз. Ло Бинкан // Музыкальное обучение и исследования. 1990. № 4. С. 53–58; Ли Чжиюань. Трансформация жанра и реорганизация звучания: музыкальный анализ «Сонаты для альт-саксофона и фортепиано» Э. Денисова // Музыкальное творчество. 2015. № 7. С. 180–181; Пэн Чэн. Анализ современных элементов в «Сонате для альт-саксофона и фортепиано» Э. Денисова // Северная музыка. 2015, 35. № 17. С. 41; Цзэн Янь. Роль тембра в «Концерте для фортепиано» Э. Денисова // Музыкальное творчество. 2017. № 8. С. 157–159; Ли Вэньсы. Концертное творчество Э. Денисова // Народная музыка. 2018. № 1. С. 74–77; Шао Сяюнь. Придерживаться идеалов и быть смелым в инновациях: обзор творчества российского композитора Э. Денисова // Народная музыка. 2018. № 1. С. 79–83; Дуань Хуньюй. Анализ серийной музыкальной структуры «Вариаций для фортепиано» Эдисона Денисова // Современная музыка. 2020. № 9. С. 89–94; Дуань Лянь. Анализ композиторской техники в произведении Э. Денисова «Диана в осеннем ветре» // Искусство образования. 2020. № 2. С. 82–85; Цзэн Янь. Особенности распределения тембра в «Концерте для виолончели» Э. Денисова // Голос Хуанхэ. 2022. № 20. С. 76–79. Цзэн Янь. Э. Денисов и его концертное творчество // Голос Хуанхэ. 2022. № 18. С. 37–39; Сюй Бо. Исследование оркестровых произведений Э. Денисова // Голос Хуанхэ. 2023. № 6. С. 50–55. (на кит. яз.)

<sup>491</sup> Гао Вэйцзе. Введение в шедевры музыки XX века: Концерты для виолончели (Часть 4) // Аудиовизуальная техника. 1996. № 4. С. 72–91. (на кит. яз.)

<sup>492</sup> Гао Вэйцзе. Введение в шедевры музыки XX века: Множественные концерты и *Concerto Grosso* (Часть 6) // Аудиовизуальная техника. 1999. № 5. С. 72–74. (на кит. яз.)

(1989)<sup>493</sup> рассматривает стилистику таких композиторов, как Р. Щедрин, С. Слонимский, Б. Тищенко, А. Шнитке и Э. Денисов. В этой работе также упоминаются его сочинения «Солнце инков» (1964) и «Итальянский песенник» (1964).

Кроме того, в этот период китайскими учеными были переведены три научные статьи советских музыкантов и композиторов, что заложило важную основу для дальнейших исследований китайских ученых. Статья «Я не люблю шаблонное искусство» (1990)<sup>494</sup> является единственной автобиографической интервью-статьей о творчестве Э. Денисова, переведенной на китайский язык. В форме вопросов и ответов в статье представлена биография композитора и его творческие идеи.

В статье В. Холоповой «Обзор современной российско-советской музыки (шестидесятые-восемидесятые годы)» (1991)<sup>495</sup> рассматривается использование Денисовым додекафонной техники в вокально-инструментальном произведении «Плач» (1966), а также объясняются конкретные пути сочетания композитором современной стилистики и национальной народной музыки. Кроме того, Холопова описывает музыкальное воплощение «женских образов» в камерных произведениях композитора «DSCN» (1969) и «Силуэты» (1969). Она считает, что эстетические взгляды и особенности музыкального языка Денисова наиболее близки к исследованиям и стилю авангардизма. Также она упоминает о ретроспективных тенденциях в творчестве Денисова конца 1980-х годов, таких как D–T аккордовые последовательности и фактуры классического периода в произведениях «Пять стихотворений» (1980), «Твой прелестный облик» (1980) и «По снежному полю» (1981). В другой статье Холоповой «Классификация форм музыки второй половины XX века» (1994)<sup>496</sup> обсуждаются такие особенности

<sup>493</sup> Линь Хуа. Теория и практика творчества ведущих направлений современной советской музыки // Музыкальное искусство. 1989. № 1. С. 21–27. (на кит. яз.)

<sup>494</sup> Денисов Э. Мне не нравится шаблонное искусство / пер. на кит. яз. Ло Бинкан // Музыкальное обучение и исследования. 1990. № 4. С. 53–58.

<sup>495</sup> Холопова В. Обзор современной российской и советской музыки (60–80-е годы) / пер. на кит. яз. Ван Цичжан // Музыкальное искусство. 1991. № 2. С. 42–53.

<sup>496</sup> Холопова В. Классификация форм музыки второй половины XX века / пер. на кит. яз. Цянь Ипин, Ван Цичжан // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 1994. № 2. С. 45–53.

оркестрового произведения Э. Денисова «Живопись», как «микрополифонический тип контрапункта» и «фактурные элементы как основные музыкальные составляющие».

**В 2000–2010 годы** исследования китайских ученых, посвященные творчеству Э. Денисова, оставались весьма скудными. Лишь в книге Гао Вэйцзе «Введение в шедевры музыки XX века: Концертный том» (2001)<sup>497</sup> содержится краткий обзор «Концерта для виолончели» (1972) композитора. Гао Вэйцзе предполагает, что использование ноты «ре» в качестве центрального тона, возможно, связано с первой буквой фамилии композитора, и высказывает смелое предположение о том, что данное произведение имеет автобиографическое значение для самого композитора. Он отмечает, что «сетчатая фактура» и «микрополифонические техники» делают музыку более динамичной<sup>498</sup>.

Однако сборник «Русские композиторы и XX век» (2005)<sup>499</sup>, редактором которого является советский музыковед М. Арановский, а переводчиком Чжан Хунмо, включает статью С. Савенко «Послевоенный авангард в России», которая на тот момент была наиболее полным источником на китайском языке о творчестве Денисова. В этой статье Савенко подробно анализирует «звуковысотной, ритмической и динамической серийной организации» и «ультраполифонической и мелодической технике» в творчестве Денисова, а также описывает ситуацию в послевоенной музыкальной среде СССР. Данная работа стала важным источником и заложила основу для последующих исследований китайских ученых.

**В период с 2010 года по настоящее время**, в китайском музыковедении появились специализированные исследования, посвященные творчеству Денисова. Темы этих исследований охватывают стилистические особенности произведений

---

<sup>497</sup> Гао Вэйцзе. Введение в шедевры музыки XX века: Концертный том. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2001. 420 с. (на кит. яз.)

<sup>498</sup> Там же. С. 114.

<sup>499</sup> Арановский М. Г. Русские композиторы и XX век: сборник / под ред. Ю. В. Келдыша / пер. на кит. яз. Чжан Хунмо и др. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2005. (на кит. яз.)

композитора<sup>500</sup>, звуковысотную организацию в его творчестве<sup>501</sup>, музыкальную структуру<sup>502</sup>, тембровую организацию<sup>503</sup> и композиторские техники.

Кандидатская диссертация Лян Цзюня «Характеристика музыкальной фактуры в творчестве Э. Денисова: исследование его основного музыкального языка» (2015<sup>504</sup>, 2018<sup>505</sup>) стала первым систематическим и академически значимым исследованием композиторских методов Денисова в Китае. Автор анализирует основные музыкальные языковые средства, такие как звуковысотный язык, гармонические особенности, ритм и метр, а также техники коллажа и алеаторики, на примере множества камерных и оркестровых произведений Денисова разных периодов. Особое внимание уделяется отдельным типам фактур произведений, таким как точечная и сетчатая фактуры, которые детально исследуются, классифицируются, обобщаются и получают свои названия. В диссертации также рассматривается использование различных фактур в структурных элементах произведений.

Другим значимым исследованием является кандидатская диссертация Цзэн Янь «Исследование техник в трех концертах А. Денисова» (2018)<sup>506</sup>. Цзэн Янь анализирует «Концерт для виолончели» (1972), «Концерт для фортепиано» (1974) и «Концерт для флейты» (1975) с позиции теории техник композиции. Автор уделяет внимание звуковысотному материалу, вертикальным отношениям голосов,

---

<sup>500</sup> Ли Вэньсы. Концертное творчество Э. Денисова // Народная музыка. 2018. № 1. С. 74–77; Шао Сяоюн. Придерживаться идеалов и быть смелым в инновациях: обзор творчества российского композитора Э. Денисова // Народная музыка. 2018. № 1. С. 79–83; Цзэн Янь. Э. Денисов и его концертное творчество // Голос Хуанхэ. 2022. № 18. С. 37–39; Сюй Бо. Исследование оркестровых произведений Э. Денисова // Голос Хуанхэ. 2023. № 6. С. 50–55. (на кит. яз.)

<sup>501</sup> Дай Вэй. Исследование звуковысотной организации в «Первой симфонии» Эдисона Денисова: магистерская диссертация. Уханьская консерватория, 2014. 37 с. (на кит. яз.)

<sup>502</sup> Ли Чжи Юань. Трансформация жанра и реорганизация звучания: музыкальный анализ «Сонаты для альт-саксофона и фортепиано» Э. Денисова // Музыкальное творчество. 2015. № 7. С. 180–181; Дуань Хуньюй. Анализ серийной музыкальной структуры «Вариаций для фортепиано» Эдисона Денисова // Современная музыка. 2020. № 9. С. 89–94. (на кит. яз.)

<sup>503</sup> Цзэн Янь. Роль тембра в «Концерте для фортепиано» Э. Денисова // Музыкальное творчество. 2017. № 8. С. 157–159; Цзэн Янь. Особенности распределения тембра в «Концерте для виолончели» Э. Денисова // Голос Хуанхэ. 2022. № 20. С. 76–79. (на кит. яз.)

<sup>504</sup> Лян Цзюнь. Особенности фактуры в произведениях Э. Денисова: исследование его основных музыкальных средств: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2015. 133 с. (на кит. яз.)

<sup>505</sup> Лян Цзюнь. Особенности фактуры в произведениях Э. Денисова: исследование его основных музыкальных средств. Гуанчжоу: Издательство Южно-Китайского технологического университета, 2018. 155 с. (на кит. яз.)

<sup>506</sup> Цзэн Янь. Исследование техники трех концертов Э. Денисова: дис. ... канд. иск. Харбинская консерватория, 2018. 200 с. (на кит. яз.)

тембру, фактуре и структуре музыкальных произведений.

В целом, в период с 1990 по 2010 годы в диссертациях китайских музыковедов о творчестве Денисова лишь кратко, без углубленного анализа, обсуждались отдельные произведения композитора, для подтверждения тех или иных положений диссертаций. С середины 2010-х годов появились специальные исследования, посвященные творчеству композитора, в которых упоминаются такие аспекты, как звуковысотная организация, мелодия, тембр, гармония, ритм, музыкальная фактура и проблемы техник игры на инструментах. Стоит отметить, что эти немногочисленные исследования содержат достаточно детальный анализ музыкальной фактуры произведений Денисова, и этим вносят вклад в изучение данной проблемы.

*Проблема фактуры в исследовании творчества Э. В. Денисова в контексте китайского музыковедения*

В музыковедческих исследованиях термин «фактура» (Texture) является распространенным и широко используемым, однако несмотря на то, что его часто применяют, определить его точно достаточно сложно.

В российском музыковедении существует несколько дефиниций понятия. В. Холопова определяет фактуру как «строение музыкальной ткани, учитывающее характер и соотношение составляющих ее голосов»<sup>507</sup>. Л. Мазель считает, что фактура в произведениях должна рассматриваться с позиции «их характера, их сочетания и их функций в музыкальном целом»<sup>508</sup>. С. Скребков полагает, что фактура – это «конкретная форма изложения звуковой ткани в музыкальном произведении»<sup>509</sup>. Е. Назайкинский утверждает: «Фактура определена как художественно целесообразная музыкально-пространственная конфигурация звуковой ткани, дифференцирующая и объединяющая по вертикали, горизонтали и

<sup>507</sup> Холопова В. Фактура: Очерк. М.: Музыка, 1979. С. 4.

<sup>508</sup> Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: учебное пособие. [2-е изд., доп. и перераб.]. М.: Музыка, 2024. С. 131.

<sup>509</sup> Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений: учебник для вузов: учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям. 2-е изд., испр. и доп. М.: Юрайт, 2018. С. 17.

глубине всю совокупность компонентов»<sup>510</sup>.

Понимание «фактуры» в российском музыковедении суммировала М. Скребкова-Филатова определяя ее как «сложную систему музыкального языка, состоящую из определенных компонентов, находящихся между собой в тех или иных функциональных отношениях»<sup>511</sup>. Она также считает, что «важнейшее значение при исследовании системных свойств фактуры имеет понимание ее художественно-пространственной природы»<sup>512</sup>.

Как одну из составляющих художественных систем рассматривает фактуру Т. Красникова. Исследователь отмечает, что в контексте современного музыкального искусства фактура отражает процессы индивидуализации, благодаря чему имеет особую значимость в области стилеобразования и фокусирует в себе стилевой плюрализм<sup>513</sup>.

В китайском музыковедении термин «фактура» («织体») был введен в научную литературу переводчиками Центральной консерватории в 1950-е годы. Различные ученые по-разному интерпретируют этот термин. Сюй Юань считает, что фактура – это «способ сочетания голосов в музыкальном произведении»<sup>514</sup>, Ли Ханьцзе утверждает: фактура – это «структура и способ сочетания голосов в музыкальном произведении»<sup>515</sup>, а Линь Хуа полагает: фактура – это «форма, которая возникает в результате синтеза различных выразительных элементов музыкального

<sup>510</sup> Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. С. 73.

<sup>511</sup> В современном музыковедении можно выделить несколько основных подходов к пониманию музыкальной фактуры. Один из них акцентирует те стороны музыкальной фактуры, которые выявляют в ней черты сложной системы музыкального языка, состоящей из определенных компонентов, находящихся между собой в тех или иных функциональных отношениях. Эти представления, зафиксированные в определениях Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, Ю. Н. Тюлина, Е. В. Назайкинского, находят преломление в таких понятиях как «склад» – полифонический, гомофонный, гетерофонный (иногда – как синонимы – используют понятия «полифоническая» или «гомофонная фактура», или же просто «полифония», «гомофония», имея в виду именно склад). В некоторых случаях фигурируют понятия «изложение», «сложение», «ткань», «письмо», «строение», однако везде основой является определение функциональных отношений компонентов в системе. См.: Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка. 1985. С. 5.

<sup>512</sup> Там же. С. 5.

<sup>513</sup> Красникова Т.Н. Фактура в музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2010. 56 с.

<sup>514</sup> Сюй Юань. Основы музыкальной фактуры: Техника партитурного письма. Ханчжоу: Издательство Китайской академии искусств, 1994. С. 3–4. (на кит. яз.)

<sup>515</sup> Ли Ханьцзе. Введение в музыкальную фактуру. Куньмин: Издательство Юньнаньского художественного издательства, 1997. С. 8. (на кит. яз.)

языка в музыкальном произведении»<sup>516</sup>. Обобщая вышеуказанные точки зрения, можно сделать вывод, что понимание этого концепта в китайском музыковедении сводится к следующему: музыкальная фактура – это синтез выразительных элементов музыкального языка (динамика, темп, тембр, исполнительские приемы и т.д.), а также структуры и способов сочетания голосов.

Изменения в фактуре могут привести к изменению музыкального настроения, структуры и даже стиля. До начала эпохи романтизма доминирующими элементами музыкальных произведений были гармония и тональность. В XX веке, с появлением додекафонной техники и серийности в западной музыке, а также с разрушением тональности, фактура стала более значимой характеристикой произведения.

В китайском музыковедении исследования фактуры в творчестве западных композиторов сосредоточены на типах фактуры, функциях различных типов фактуры в структуре произведения и контрапункте фактур. Фактура в произведениях Денисова имеет свои особенности.

### ***Типы фактуры***

Обобщая мнения китайских музыковедов о фактуре в произведениях Денисова, можно выделить три основных типа фактуры в музыке композитора: традиционная фактура, пунктирная фактура и сетчатая фактура.

*Традиционная фактура.* В своей кандидатской диссертации «Особенности фактуры в произведениях Денисова» (2015) Лянь Цзюнь определяет категорию «традиционная фактура» как «не только различные виды фактур в тональной музыке, но и атональной, пантональной или политональной; фактуры, основанные на принципах фактурного построения тональной музыки»<sup>517</sup>. Лянь классифицирует традиционную фактуру в произведениях Денисова двумя способами: 1) по

---

<sup>516</sup> Линь Хуа, Е Сыминь. Введение в искусство полифонии. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2010. С. 2. (на кит. яз.)

<sup>517</sup> Лянь Цзюнь. Особенности фактуры в произведениях Э. Денисова: исследование его основных музыкальных средств: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2015. С. 32. (на кит. яз.)

отношениям между голосами: гомофонно-гармоническая фактура и полифоническая фактура. 2) по локальным мотивам: арпеджированные трезвучия и остинатные фигуры.

Полифоническая фактура характерна для трех концертов Денисова. В своей кандидатской диссертации «Исследование техники в трех концертах Денисова» (2018) Цзэн Янь делит этот тип фактуры на контрастную и имитационную полифонию, основываясь на традиционных полифонических типах. Она отмечает, что различие между ними заключается в отношениях между голосами: контрастная полифоническая фактура основана на контрасте музыкального материала, а имитационная полифоническая фактура – на их имитации<sup>518</sup>.

Цзэн Янь также указывает на отличия полифонической фактуры у Денисова от традиционной полифонии:

1) по количеству голосов: полифоническая фактура у Денисова охватывает множество голосов, но их количество меньше, чем у микрополифонии Д. Лигети, и длительность нот в горизонтальных голосах не настолько плотна;

2) по степени имитации: имитация в псевдополифонической фактуре у Денисова не строга, иногда сохраняется только имитация по высоте или только ритмическая имитация, но чаще всего сохраняется только форма имитации, при этом композитор оставляет только самые заметные элементы в качестве материала для имитации<sup>519</sup>.

Например, в Концерте для виолончели (рис. 12), в тактах 4–6 проявляется контрастная полифоническая фактура: шесть партий контрабасов начинают с полутоновой последовательности, формируя кластер от G#1 до B1. Затем полутоновая последовательность нарушается, и партии движутся вниз в своем ритмическом “узоре”. Длительности нот в целом одинаковы, ритм состоит из восьмых и шестнадцатых нот с точками, при этом между партиями сохраняются определенные сходства и контрасты.

<sup>518</sup> Цзэн Янь. Исследование техники трех концертов Э. Денисова: дис. ... канд. иск. Харбинская консерватория, 2018. С. 137. (на кит. яз.)

<sup>519</sup> Там же. С. 137.

Рис. 12. Э. Денисов. Концерт для виолончели, I часть, Такты 4–6

В побочной теме первой части «Концерта для флейты» в тактах 13–16 (рис. 13) партии скрипок формируют микрополифоническую фактуру с использованием нестрогой имитации: временные интервалы между партиями не совпадают, а материал для имитации сохраняет только форму движения, а не оригинал, что делает ее отличной от микрополифонии Лигети по количеству голосов и плотности ритмических длительностей.

Рис. 13. Э. Денисов. Концерт для флейты с оркестром, I часть, Такты 13–16

*Точечная фактура (пуантилизм).*

В творчестве Денисова точечная фактура отличается характерными особенностями, что и обусловило ее пристальное изучение в китайском музыковедении на протяжении последнего десятилетия. Вопрос о том, следует ли называть такую фактуру композитора «точечной» или «пуантилистической», вызывает разногласия среди китайских музыковедов. В исследованиях Цзэн Янь (2018)<sup>520</sup> и Сюй Бо (2024)<sup>521</sup> эта фактура обозначена как «пуантилистическая». В то же время в работах Дай Вэй (2014)<sup>522</sup> и Лян Цзюнь (2015)<sup>523</sup> она называется «точечной». Лян Цзюнь считает: «Пуантилистическая фактура, впервые использованная немецким композитором А. Веберном, является разновидностью точечной фактуры»<sup>524</sup>. Автор настоящей диссертации склонна согласиться с мнением Лян Цзюня. Основная характеристика пуантилистической фактуры заключается в том, что на основе чисто полифонической фактуры, благодаря выразительности тембра и звукового диапазона, одиночные линии превращаются в многослойные, прерывистые линии<sup>525</sup>. Денисов развил эту технику и широко использовал ее в своих произведениях. Впрочем, согласно имеющимся данным, в произведениях композитора нет чисто пуантилистической фактуры; все они представляют собой точечную фактуру с элементами пуантилизма. Лян Цзюнь выделяет четыре особенности точечной фактуры Денисова<sup>526</sup>:

1) краткие длительности звуков, преимущественно шестнадцатые и тридцать вторые ноты, иногда еще короче;

2) интервальные скачки развиваются в двух крайних направлениях: либо повторение одного звука, либо большие скачки на малую септиму, уменьшенную

<sup>520</sup> Цзэн Янь. Исследование техники трех концертов Э. Денисова: дис. ... канд. иск. Харбинская консерватория, 2018. 200 с. (на кит. яз.)

<sup>521</sup> Сюй Бо. Исследование оркестровых произведений Э. Денисова // Голос Хуанхэ. 2023. № 6. С. 50–55. (на кит. яз.)

<sup>522</sup> Дай Вэй. Исследование звуковысотной организации в «Первой симфонии» Эдисона Денисова: магистерская диссертация. Уханьская консерватория, 2014. 37 с. (на кит. яз.)

<sup>523</sup> Лян Цзюнь. Особенности фактуры в произведениях Э. Денисова: исследование его основных музыкальных средств: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2015. 133 с. (на кит. яз.)

<sup>524</sup> Там же. С. 37.

<sup>525</sup> Яо Хэнлу. Учебное пособие по методам анализа современной музыки. Чанша: Издательство Хунаньской литературы и искусства, 2003. С. 204. (на кит. яз.)

<sup>526</sup> Лян Цзюнь. Особенности фактуры в произведениях Э. Денисова: исследование его основных музыкальных средств: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2015. С. 32–33. (на кит. яз.)

октаву, малую нону (увеличенную октаву), а иногда даже на четыре октавы и более;

3) ритм также развивается в двух крайних направлениях: либо подчиненность числовым рядам с ритмической имитацией между голосами, либо частые изменения для создания контраста, либо отсутствие конкретного ритмического контроля, что в целом ведет к усложнению. Лян Цзюнь делит точечную фактуру на четыре типа: «стрелковая», «фейерверк», «точка-точка» и «панорамная».

«Стрелковая» точечная фактура была предложена российскими музыковедами Ю. Холоповым и В. Ценовой в монографии «Эдисон Денисов» (1993)<sup>527</sup>, где она обозначена как «Shooting». Это интуитивно-эмоциональное понятие характеризуется следующими особенностями:

1) голоса преимущественно повторяют один и тот же звук, используя техники стаккато и спиккато, создавая ощущение стрельбы из пулемета;

2) повторяющиеся звуки формируют группы по определенным числовым рядам, разделенные паузами;

3) между голосами часто применяется ритмическая имитация (как показано на рис. 14, в третьей части камерной кантаты «Солнце Инков», такты 9–11 на плоскостной диаграмме «стрелковой» точечной фактуры, преобразованной из нотного примера на рис. 14)<sup>528</sup>.

谱例—24: 室内康塔塔《印加的太阳》第三乐章的9-11小节。

Рис. 14. Э. Денисов. Камерная кантата «Солнце Инков»,  
III часть, Такты 9–11

<sup>527</sup> Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. 288 с.

<sup>528</sup> Лян Цзюнь. Особенности фактуры в произведениях Э. Денисова: исследование его основных музыкальных средств: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2015. С. 38. (на кит. яз.)

*Точечная фактура «Взрыв фейерверка».* Эта фактура напоминает звездные точки, возникающие после взрыва фейерверка, и характеризуется следующими признаками:

- 1) одиночные звуки, двойные звуки или аккорды исполняются на стаккато;
- 2) звуковые точки разбросаны по обширному диапазону, часто превышающему четыре октавы;
- 3) частая смена тембров, которая создает однолинейное звучание на поверхности, но в действительности представляет собой многоголосную фактуру;
- 4) звуковые точки напоминают огоньки фейерверка и создают ощущение “проникновения игл в акупунктуре”, вызывая острое чувственное восприятие.

В «Сонате для скрипки и фортепиано» (рис. 6) звуковые точки представлены в виде стаккато на больших интервалах, иногда с паузами, включая одиночные звуки, двойные звуки и аккорды. В 11 тактах и 60 звуковых точках диапазон охватывает почти шесть октав. Кроме повторяющихся звуковых точек в скрипичной и фортепианной партиях на третьей доле 48-го такта, остальные 59 звуковых точек имеют одиночный тембр, создавая однолинейное звучание, хотя в действительности звучат несколько голосов. (Рис. 15 – диаграмма, построенная по нотам)<sup>529</sup>.

---

<sup>529</sup> Данный нотный пример приводится по тексту: Лян Цзюнь. Особенности фактуры в произведениях Э. Денисова: исследование его основных музыкальных средств: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2015. С. 41. (на кит. яз.) Точки представляют собой отдельные ноты, большие точки обозначают повторяющиеся аккорды. Исключив другие элементы музыкального текста, ноты абстрагированы без изменения их положения и порядка. Пунктирные линии на картине добавлены исключительно для визуальной ориентации и для придания форме большей наглядности: верхняя половина по центральной линии соответствует первым трем строчкам нотного примера (такты 39-44), нижняя половина – двум последним строчкам нотного примера (такты 45-49). Если повернуть картину на 90 градусов, можно увидеть, что верхняя и нижняя части картины напоминают вспышки фейерверков, с большими и маленькими, яркими и тусклыми точками света.

Рис. 15. Э. Денисов. Соната для скрипки и фортепиано,  
III часть, Такты 39–49

Точечная фактура типа «Точка-точка». Фактура типа «взрыв фейерверка» сжата и превращена в многослойную структуру, образуя точечную фактуру типа «точка-точка». Эти два типа имеют много общего: стаккато, скачки, паузы и т.д. Основное различие заключается в уровне: первый тип в основном состоит из одиночных звуковых точек, а второй – из множества звуковых точек; первый тип можно связать одной линией, а второй – нет; первый тип характеризуется большими скачками. Кроме того, первый тип вызывает четкое ощущение «проникновения», а второй – более комплексное восприятие множества точек. Это можно увидеть в камерной музыке «DSCH» (рис. 16)<sup>530</sup>.

Рис. 16. Э. Денисов. Камерная музыка «DSCH», Такты 1–2

<sup>530</sup> Данный нотный пример приводится по тексту: Лян Цзюнь. Особенности фактуры в произведениях Э. Денисова: исследование его основных музыкальных средств: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2015. С. 42.

*Панорамная точечная фактура.* В оркестровых произведениях все инструменты исполняют точечную фактуру, но звуковые точки разных инструментов отличаются, создавая эффект «панорамы точек» в нотах. Эта точечная фактура представляет собой смесь тембров и способов исполнения. (как показано на рис. 9 во второй части «Концерта для флейты» в цифре 9).

Рис. 17. Э. Денисов. Концерт для флейты, II часть, цифре 9

Мы можем обобщить связь этих четырех типов точечной фактуры из исследования Лян Цзюня: точечная фактура типа «стрелковая» фактически является ритмической имитацией, современной полифонической техникой. Многослойная фактура, образованная ритмической имитацией, часто встречается в произведениях Денисова.

Если изменить ритм и высоту звука в определенной партии точечной фактуры

типа «стрелковая», она превращается в точечную фактуру типа «точка-точка»;

если изменить высоту звуковых точек и расширить диапазон, то она превращается в точечную фактуру типа «взрыв фейерверка»;

если наложить несколько сжатых точечных фактур типа «взрыв фейерверка», они постепенно превратятся в точечную фактуру типа «точка-точка»;

когда оркестр исполняет различные точечные фактуры в свободном ритме по всем диапазонам, это превращается в «панорамную» точечную фактуру.

Таким образом, точечные фактуры имеют как различия, так и глубокую связь, и хотя у них есть четкие границы, они часто взаимно переходят и сливаются.

### ***Сетчатая фактура***

В китайском музыковедении особое внимание уделяется «микрополифонической фактуре» Денисова. Ян Цзэн в исследовании «Исследование техники трех концертов Денисова» (2018) классифицирует эту фактуру как микрополифоническую структуру, подобную имитационной полифонии, но обладающую особенностями письма Денисова. В свою очередь, Лян Цзюнь в работе «Особенности фактуры в произведениях Денисова» (2015), классифицирует микрополифоническую технику композитора как один из видов сетчатой фактуры, выделяя четыре типа: микрополифонический, контрастно-переплетающийся, смешанный и свободный поток звуков.

*Микрополифоническая сетчатая фактура.* С момента появления произведений венгерского композитора Дьердя Лигети (György Ligeti, 1923–2006) «Apparitions» (1958–1959) и «Atmosphères» (1961), можно говорить о новой полифонической технике – «микрополифония». Основной особенностью микрополифонии является «имитационная полифония, в которой вертикальные интервалы не превышают секунду, создавая плотную сетчатую структуру»<sup>531</sup>. Кроме того, «микрополифония представляет собой сверхмногоголосную линейную

---

<sup>531</sup> Чэнь Хундо. Исследование структурного мышления Д. Лигети: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2005. С. 41. (на кит. яз.)

сетчатую фактуру»<sup>532</sup>. Таким образом, микрополифония является не только техникой композиции, но и фактурной формой, то есть сетчатой фактурой, где полифоническая музыкальная фактура создается переплетением множества голосов. Лян Цзюнь отмечает, что микрополифонические фрагменты Денисова часто переходят в контрастно-переплетающуюся и гармоническую фактуру.

*Контрастно-переплетающаяся сетчатая фактура.* В такой фактуре отношения между голосами выражаются в контрастной полифонической структуре, где голоса не только перекрещиваются, но и переплетаются между собой. Это означает, что голоса образуют более плотное и сложное состояние фактуры через наложение и пересечение.

В «Концерте для виолончели» (рис.18: такты 17–22 первой части), виолончель разделена на восемь частей, начиная с интервалов в полутоне, формируя звуковой блок от С до G, состоящий из всех полутонов, но затем эти части сразу же разделяются. Каждый голос имеет свой ритм, высоту и направление движения, создавая контрастные отношения между голосами. Переплетение голосов происходит не только между соседними голосами, но также и между более удаленными голосами. Например, между 2-м и 7-м голосами происходит многократное переплетение, а процесс наложения, пересечения и разделения восьми голосов напоминает процесс вязания.

The image shows a musical score for the first part of the Concerto for Cello by É. Denisov, measures 17-22. The score is written for eight voices (labeled 1 through 8) and includes dynamic markings like 'ppp' and 'arco'. The notation is complex, featuring many notes, rests, and articulation marks, illustrating the intricate texture described in the text.

Рис. 18. Э. Денисов. Концерт для виолончели, I часть, Такты 17–22

<sup>532</sup> Лю Юнпин. «О микрополифонии и новых формах канона: Исследование полифонической техники современной музыки (Часть 5) // Хуанчжун (Журнал Уханьской музыкальной консерватории). 2008. № 4. С. 3. (на кит. яз.)

Лян Цзюнь на основе тактов 18–19 этого музыкального фрагмента создал схему данной сетчатой фактуры (рис. 19)<sup>533</sup>. Мы можем наблюдать, что линии восьми голосов различаются по кривизне, амплитуде и расстоянию между точками звучания, образуя нерегулярные пересечения и создавая неупорядоченную сеть. Этот эффект определяется контрастом и переплетением голосов.

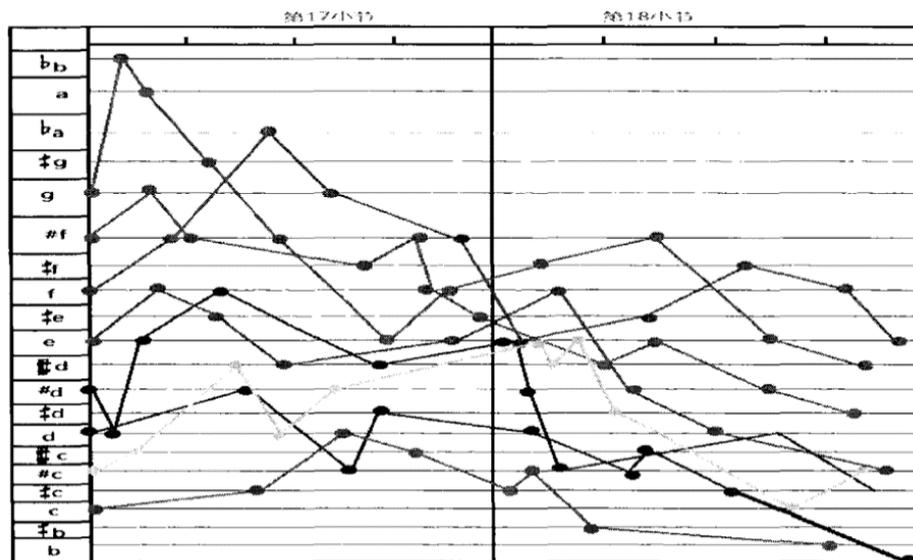


Рис. 19. Э. Денисов. Концерт для виолончели  
I часть, Такты 18–19. Схема сетчатой фактуры

*Смешанная сетчатая фактура.* Этот тип фактуры находится между микрополифонией и контрастной фактурой, являясь сетчатой фактурой, содержащей элементы как имитации, так и контраста. Голоса (или некоторые из них) начинают с имитации или измененной имитации, подобно микрополифонии, где интервалы между голосами представляют собой арифметическую или почти арифметическую последовательность, напоминающую начало микрополифонии. Однако через короткий промежуток времени, голоса переходят к контрастному развитию. В процессе музыкального развития голоса повторяют некоторые ключевые тона, создавая ощущение сходства через измененные повторения. Голоса

<sup>533</sup> Данный нотный пример приводится по тексту: Лян Цзюнь. Особенности фактуры в произведениях Э. Денисова: исследование его основных музыкальных средств: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2015. С. 69. (на кит. яз.)

перекрещиваются и переплетаются, образуя сетчатую структуру, которую Лян Цзюнь классифицирует как смешанная сетчатая фактура. Этот тип фактуры проявляется во «Второй симфонии» Денисова (рис. 20).



Рис. 20. Э. Денисов. Вторая симфония, I часть, Такты 56–61.

Свободнотекучая сетчатая фактура является одной из самых характерных фактур в произведениях Денисова. Лян Цзюнь выделяет следующие особенности этой фактуры:

1) относительная свобода ритма: последовательность звуков и фрагментов определена, но отсутствует четкое метроритмическое деление. Часто используется запись шестнадцатыми нотами, реже – восьмыми или четвертными с косыми черточками на хвостиках.

2) движение голосов: часто применяется поступенное движение по звукам гаммы и “обволакивающее” движение.

3) комбинация фрагментов: несколько коротких фрагментов комбинируются определенным образом. Эти фрагменты не являются имитациями и не отличаются сильным контрастом, их направление различается. Количество звуков в фрагментах может варьироваться, голосоведение не определено, фактура может быть длинной

или короткой.

4) быстрый темп: в реальном исполнении относительно быстрый темп создает стремительный поток звуков, создавая эффект «шуршания».

5) Звуковые клипы фрагменты: пересекаются во всей фактуре, создавая объемную звуковую сеть.

Например, во второй части «Первой камерной симфонии» (рис. 21<sup>534</sup>, такты 63–64, показывает состояние фактуры), серия нерегулярных нот в восьми голосах образует звуковой поток поступенно. Фрагменты звукового потока схожи и контрастны одновременно, каждый голос исполняет несколько различных фрагментов звукового потока, которые постоянно пересекаются и переплетаются, создавая плотную звуковую сеть и формируя текучий звуковой слой.

谱例—40: 《第一室内交响曲》第二乐章

Рис. 21. Э. Денисов. Первая камерная симфония, II часть, Такты 63–64

Во второй части «Концерта для флейты» (рис. 22, цифра 14) присутствует более масштабная и свободная свободнотекущая сетчатая фактура. Лян Цзюнь считает, что сетчатая фактура является результатом контролируемой техники алеаторики, а свободнотекущая сетчатая фактура – результатом контроля за

<sup>534</sup> Данный нотный пример приводится по тексту: Лян Цзюнь. Особенности фактуры в произведениях Э. Денисова: исследование его основных музыкальных средств: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2015. С. 72. (на кит. яз.)

звукорисунком и звуковой алфавитной последовательностью в сочетании с относительно свободным ритмом<sup>535</sup>.

Рис. 22. Э. Денисов. Концерт для флейты, II часть, цифра 14

Таким образом, в исследованиях Лян Цзюня мы можем увидеть, что сетчатая фактура в произведениях Денисова демонстрирует разнообразные тенденции, сочетая традиции и новаторство. Традиция проявляется в использовании микрополифонии и динамических звуковых блоков, тогда как новаторство выражается в использовании стремительного звукового потока.

<sup>535</sup> Лян Цзюнь. Особенности фактуры в произведениях Э. Денисова: исследование его основных музыкальных средств: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2015. С. 71. (на кит. яз.)

Микрополифоническая фактура отличается строгой имитацией, а контрастно-запутанная сетчатая фактура основана на контрасте. Свободнотекучая фактура характеризуется свободой ритма. Эти три типа фактуры можно рассматривать как взаимосвязанные: голоса в микрополифонии, переходящие от имитации к контрасту, формируют контрастно-запутанную фактуру, а смешанный тип служит хорошим переходом между ними. Разделение мелодических линий смешанного типа на несколько фрагментов с одновременными звуками и запись без ритма приводит к свободнотекучей сетчатой фактуре. Упрощение фрагментов свободнотекучего звукового потока до нескольких основных звуков с записью только головок нот превращает их в собственную вариацию.

### ***Контрапункт фактуры***

Контрапункт является традиционной композиторской техникой, возникающей между двумя или более голосами. Контрапункт фактуры относится к контрапунктной технике, формируемой между двумя или более фактурами в многоголосной фактуре. В китайской музыкальной науке наивысшую ценность в исследовании проблемы контрапункта фактуры в произведениях Денисова имеет труд Лянь Цзюнь<sup>536</sup>. Он детально исследовал уникальность использования точечной и сетчатой фактур в творчестве композитора, главным образом, как проявления контрапункта разнородных фактур, контрапункта однородных фактур и множественного контрапункта.

Он считает, что контрапункт однородных фактур в произведениях композитора имеет больше сходств и относительно слабую контрастность; в то время как контрапункт разнородных фактур обладает большей контрастностью, особенно контрапункт между точечной и сетчатой фактурами, демонстрирующий их индивидуальность. Звуковая, тембровая и ритмическая структура множественного контрапункта более сложна и изменчива, противоречивые

---

<sup>536</sup> Лян Цзюнь. Особенности фактуры в произведениях Э. Денисова: исследование его основных музыкальных средств: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2015. 133 с. (на кит. яз.)

конфликты более очевидны. Однако, независимо от типа, контрапункт с участием свободной сетчатой фактуры всегда имеет большую контрастность как в звуке, так и в фактурном аспекте по сравнению с другими типами<sup>537</sup>.

Из исследования Лянь Цзюня мы можем выделить следующие факторы, способствующие образованию контрапункта фактуры в произведениях Денисова:

1) тембр фактуры: фактуры, участвующие в контрапункте, должны различаться по тембру инструментов, поэтому контрапункт фактур в первую очередь является тембровым контрапунктом;

2) положение фактуры: чем больше контраст фактурных положений, тем более заметен эффект контрапункта, например, контрапункт между свободной сетчатой фактурой и стрелковидной точечной фактурой;

3) тесситура фактуры: фактуры, участвующие в контрапункте, обычно имеют различия в тесситуре, например, свободная сетчатая фактура чаще использует средне-высокую тесситуру, стабильная ритмическая имитация точечной фактуры чаще использует среднюю тесситуру, а контрастная “обвивающая” сетчатая фактура чаще встречается в средне-низкой тесситуре; конечно, в контрапункте также возможны пересечения и наложения тесситур фактур, но основная тесситура фактуры остается различной;

4) динамика фактуры: фактуры, участвующие в контрапункте, должны различаться по динамике, например, сильное и слабое, изменчивое и равномерное и другие;

5) ритм фактуры: фактуры, участвующие в контрапункте, должны различаться по ритму: одна фактура имеет плотный ритм, другая – разреженный.

В заключении своей работы Лянь Цзюнь сделал вывод о связи стиля Денисова со стилем художника Бориса Бича. Он считает, что Борис Бич оказал

---

<sup>537</sup> Это в основном объясняется уникальными характеристиками фактуры свободного звукового потока: быстрым сквозным движением, случайными многоголосными звучаниями, участками звукового потока разной длины и уровня прогрессии. Эти особенности взаимодействуют друг с другом, и несмотря на количество участвующих в процессе долей фактуры и сложность звучания, с визуальной или слуховой точки зрения, фактура свободного звукового потока неизменно остается самой заметной и выделяющейся фактурой. См.: Лян Цзюнь. Особенности фактуры в произведениях Э. Денисова: исследование его основных музыкальных средств: дис. ... канд. иск. Шанхайская консерватория, 2015. С. 113. (на кит. яз.)

значительное влияние на композитора. Он применил технику составления света и цвета в живописи к музыкальному творчеству. За счет рассеивания и скачков точек, а также скопления и перекрестных линий, он сформировал ярко выраженные точечную и сетчатую фактуры, в конечном итоге создав уникальный и достаточно абстрактный звуковой тембр. Именно благодаря использованию особых фактур, произведения Э. Денисова, как на слух, так и визуально, несут в себе его уникальный отпечаток, формируя четко различимый индивидуальный музыкальный язык, что особенно важно для композитора.

Таким образом, мы получили общее представление о состоянии исследования творчества Э. Денисова в китайской музыкальной науке. За последние десять лет исследования Лянь Цзюня, Цзэн Яна и других ученых восполнили пробелы в этой области, но все еще не хватает ценных исследований. Однако радует тот факт, что в столь малом количестве исследований вопрос музыкальной фактуры композитора, особенно проблемы точечной и сетчатой фактур, подверглись достаточно полному и глубинному анализу. Анализ особых фактур также раскрывает уникальные звуковые конструкции в произведениях Денисова.

Помимо исследования фактуры в произведениях композитора, в китайской музыкальной науке также появилось небольшое количество исследований других музыкальных выразительных средств, таких как звуковысотная организация, музыкальная структура, тембровое распределение и т.д. Однако степень этих исследований пока на начальном этапе и требует усилий молодых китайских музыковедов для заполнения этих пробелов.

**§3.3. Мелодия, лад, ритм и форма традиционной китайской музыки  
в творчестве А. Н. Черепнина и Цзо Чжэн-Гуаня  
(публикации Сюн Сяюй, Ван Сяодун, Юй Вэньхан, Гань Бихуа)<sup>538</sup>**

---

<sup>538</sup> В параграфе использованы материалы статьи: Юй Вэньхан. Тембровые решения в камерной музыке Цзо Чжень-Гуаня 1980-х годов (Соната для виолончели соло и Триптих для трех флейт) // Художественное образование и наука. 2022. № 4 (33). С. 70–78. <https://rgsai.ru/upload/medialibrary/934/7jilccszgl8hzypa7bf930fta2ch7xqc.pdf>

Объяснение композиторами особенностей своего музыкального языка и изложение собственной техники сочинения в XX веке не было единичным явлением, но стало тенденцией в развитии музыкального творчества. Ей отдали дань П. Хиндемит, А. Шенберг, О. Мессиа́н и другие мастера современного западноевропейского музыкального искусства. Подобно Мессиа́ну, изложившему свои взгляды в книге «Техника моего музыкального языка», Черепнин кратко представил свою технику сочинения в книге «Основные элементы музыкального языка», которая была включена в монографию Л.З. Корабельниковой «Александр Черепнин: долгое странствие» (1999)<sup>539</sup>. Несмотря на то, что специальных исследований техник композиции и творчества Черепнина в китайском музыкознании немного, они уже сформировали особенности анализа произведений композитора. Так, одной из наиболее представительных в отношении к музыке Черепнина стала проблема «китайских традиционных элементов».

В XXI веке внимание китайских ученых привлекло творчество другого российского композитора, но имеющего китайское происхождение, – Цзо Чжень-Гуаня, чья композиционная техника также характеризуется «китайскими традиционными элементами». С 1999 года (первая статья о композиторе) по 2024 год в Китае было опубликовано 14 научных трудов о Цзо Чжень-Гуане (на китайском языке), включая 1 кандидатскую диссертацию<sup>540</sup>, 1 монографию (основанная на кандидатской диссертации)<sup>541</sup>, 12 статей, интервью и рецензий<sup>542</sup>.

<sup>539</sup> Корабельникова Л. З. Александр Черепнин: долгое странствие. М.: Языки русской культуры, 1999. 288 с.

<sup>540</sup> Го Мэн. Исследование музыкальной деятельности Цзо Чжень-Гуаня: дис. ... канд. иск. Харбинский педагогический университет, 2013. 144 с. (на кит. яз.)

<sup>541</sup> Го Мэн, Тао Ябин. Исследование музыкальной деятельности Цзо Чжень-Гуаня. Пекин: Издательство Китайской драмы, 2014. 239 с. (на кит. яз.)

<sup>542</sup> Чжан Сянь. «Китайский оркестр» в России: интервью с Цзо Чженьгуанем, директором Российского филармонического оркестра // Народная музыка. 2023. № 6. С. 65–70; Цзан Тин. Представитель московской композиторской школы: к 75-летию Цзо Чжень-Гуаня // Современная музыка. 2020. № 6. С. 146–148; Цзан Тин. Музыкальная жизнь Цзо Чжень-Гуаня // Современная музыка. 2019. № 7. С. 1–3; Ду Ясюн. История должна помнить: обзор книги Цзо Чжень-Гуаня «Русские музыканты в Китае» // Китайская музыка. 2018. № 4. С. 180–182; Пэн Чэн. Цзо Чжень-Гуань // Музыкальная жизнь. 2017. № 6. С. 11–15; Го Мэн. Мост дружбы между Китаем и Россией: заметки о концерте произведений Цзо Чжень-Гуаня на 31-м Международном фестивале искусств «Лето в Харбине» 2012 года // Народная музыка. 2013. № 5. С. 19–22; Го Мэн; Тао Ябин. Цзо Чжень-Гуань на 31-м Международном фестивале искусств «Лето в Харбине». Большая сцена, 2012. № 11. С. 36–38; Неизвестный автор. Интервью с Цзо Чженьгуанем, основателем Российского филармонического оркестра // Электронная деловая информация (Аудиовизуальная линия). 2008. № 10. С. 136; Чжан Сянь. Сердце, подаренное Родине: интервью с Цзо Чженьгуанем // Народная музыка. 2003. № 8. С. 56–59; Тао Хун. Цзо Чжень-Гуань, корни которого в Китае // Международный

Однако в большинстве из них используются историко-культурные методы исследования творчества и содержатся устные интервью с композитором для описания его биографии, музыкальной деятельности, произведений и стиля, чтобы подчеркнуть его вклад во взаимодействие китайской и российской музыкальных культур. Анализ отдельных аспектов творчества композитора представлен в монографии Го Мэн и Тао Ябин «Исследование музыкальной деятельности Цзо Чжень-Гуаня» (2014), в которой рассматриваются влияние «китайской темы» и «китайской мелодии» на современное российское музыкальное творчество.

Изучение творчества Цзо Чжень-Гуаня в китайском музыкознании находится на начальной стадии, однако в российском музыкознании молодые китайские музыковеды Ван Сяодун и Юй Вэньхан уже провели исследования особенностей эволюции стиля композитора, его техники сочинения, а также средств музыкальной выразительности в творчестве композитора, связанных с китайской традиционной музыкой, особенно в отношении тембров национальных инструментов. Соответствующие труды включают монографию Ван Сяодун «Московский композитор Цзо Чжень-Гуань: индивидуальный путь в музыке» (2007, Москва)<sup>543</sup>, работы Юй Вэньхан «Воплощение колорита китайских народных инструментов средствами симфонического оркестра в творчестве Цзо Чжень-Гуаня» (2022, Москва)<sup>544</sup>, «Тембровые решения в камерной музыке Цзо Чжень-Гуаня 1980-х годов (Соната для виолончели соло и Триптих для трех флейт)» (2022, Москва)<sup>545</sup>, «Древнекитайская философская концепция Единства Неба и Человека в тембровой драматургии Сонаты для виолончели соло Цзо Чжень-Гуаня» (2023, Москва)<sup>546</sup> и другие.

---

культурный обмен. 2003. № 3. С. 34–35; Гу Хунъюнь. Цзо Чжэнь-Гуань: Первый китаец, получивший звание «Заслуженный артист России» // Народная музыка. 1999(9). С. 42–45. (на кит. яз.)

<sup>543</sup> Ван Сяо Тун. Московский композитор Цзо Чжень-Гуань: индивидуальный путь в музыке: дис. ... канд. иск.: 17.00.02; РАМ имени Гнесиных. М., 2007. 217 с.

<sup>544</sup> Юй Вэньхан. Воплощение колорита китайских народных инструментов средствами симфонического оркестра в творчестве Цзо Чжень-Гуаня: магистерская диссертация: 53.04.06; РАМ имени Гнесиных. М., 2022. 56 с.

<sup>545</sup> Юй Вэньхан. Тембровые решения в камерной музыке Цзо Чжень-Гуаня 1980-х годов (Соната для виолончели соло и Триптих для трех флейт) // Художественное образование и наука. 2022. № 4 (33). С. 70–78.

<sup>546</sup> Тексты доклада Международной научной конференцией «Китайская музыкальная культура и Россия» по теме «Древнекитайская философская концепция Единства Неба и Человека в тембровой драматургии Сонаты для виолончели соло Цзо Чжэнь-гуаня». (27.09.2023, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва)

Далее на примерах исследований творчества Александра Черепнина и Цзо Чжэнь-Гуаня китайскими музыковедами в период 1990–2020 годов в данном разделе будет рассмотрена проблема «китайских традиционных элементов» как музыкальных выразительных средств в отношении *мелодии, тональности, ритма, тембра и структуры*.

### ***Мелодия***

*Использование мелодий китайских народных песен.* В ряде произведений Черепнина используется пентатоника или основанная на пентатонике гептатоника<sup>547</sup>: это «Этюд на пентатонической гамме» (op.51, 1935)<sup>548</sup>, «Пять концертных этюдов для фортепиано» (op.52, 1936)<sup>549</sup>, «Технические этюды на пентатонической гамме» (op.53, 1936), «Семь песен на китайские стихи» (op.71, 1956)<sup>550</sup>, «Семь китайских народных песен» (op.95, 1967)<sup>551</sup> и другие. Многие из этих произведений непосредственно заимствуют мелодии китайских народных песен – например, в Четвертом этюде op. 52 использована мелодия китайской народной песни из провинции Цзянсу «Жугао таньмэй» («如皋探妹»), а в Пятом этюде – мелодия народной песни из провинции Цзянсу «Баньцяо даоцин» («板桥道情»). В Девятом этюде op. 53 использована мелодия традиционной народной песни из района Цзяннань «Мелодия пурпурного бамбука» («Цзычжу-дяо», «紫竹调»), а в Десятом этюде – мелодия народной песни из провинции Хэбэй «В гостях у родственников» («探亲家»). В Четвертой песне op.71 использована мелодия народной песни из провинции Юньнань «Новый год» («新年»), а в Шестой песне – мелодия народной песни из Внутренней Монголии «Сестрица-Радужница»

<sup>547</sup> Гань Бихуа. Восточные особенности в произведениях А. Черепнина и С. Губайдулиной и их сравнительное исследование // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 2001. № 2. С. 61. (на кит. яз.)

<sup>548</sup> Включает: I. Premiere Suite (Первая сюита) – всего 7 частей.

Включает: II. Deuxieme Suite (Вторая сюита) – всего 7 частей. Включает: III. Bagatelles Chinois (Китайские мелочи) – всего 12 частей.

<sup>549</sup> Включает: I. Schattenspiel (Театр теней) Включает: II. Laute (Цинь) Включает: III. Widmung an China (Посвящение Китаю) Включает: IV. Kasperlspiel (Кукольный спектакль) Включает: V. Lobgesang (Хвалебная песнь)

<sup>550</sup> Это произведение посвящено китайской оперной певице Чжоу Сяоянь.

<sup>551</sup> Это произведение посвящено китайскому знаменитому басу Сы Игуй.

(Хунцай мэймэй», «虹彩妹妹»). Во Втором этюде op.92 звучит мелодия народной песни из Синьцзяна «Песня возницы» («马车夫之歌»), в Третьем этюде – мелодия народной песни из провинции Хэбэй «Прощание с любимым» («送情郎»), в Четвертом этюде – мелодия народной песни из провинции Хэбэй «Сяо фанню» («小放牛»), в Шестом этюде – мелодия народной песни из Синьцзяна «Цинчунь уцью» («青春舞曲»), а в Седьмом этюде – мелодия народной песни из провинции Цзянсу «Песня мотыги» («锄头歌»).

В методах заимствования и использования китайских народных мелодий в творчестве композиторов XX века Гань Бихуа выделила два способа: «встраиваемое соединение» и «слияние»<sup>552</sup>. Она проанализировала в Пятой песне «На той далекой земле» (китайская народная песня из провинции Цинхай) и Шестой песне «Танец юности» (китайская народная песня из провинции Синьцзян) из «Семь китайских народных песен» (op.95) использование «нонатоники» и «объединенных больших и малых трезвучий». Гань Бихуа считает, что появление у Черепнина нонатонов в конце этих двух китайских народных песен, без ощущения диссонанса, связано с тем, что в нонатонике Черепнина скрыты три тетрахорда на основе пентатоники с большими терциями. По ощущению это похоже на то, как если бы на китайской картине была поставлена китайская печать Черепнина<sup>553</sup>.



Рис. 23. Нононатика А. Черепнина: включает три тетрахорда.

<sup>552</sup> По словам Гань Бихуа, Черепнин в основном использует метод «встраиваемого соединения», а Губайдулина метод «слияния». См.: Гань Бихуа. Восточные особенности в произведениях А. Черепнина и С. Губайдулиной и их сравнительное исследование // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 2001. № 2. С. 64. (на кит. яз.)

<sup>553</sup> Гань Бихуа. Восточные особенности в произведениях А. Черепнина и С. Губайдулиной и их сравнительное исследование // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 2001. № 2. С. 64. (на кит. яз.)

*Использование китайской традиционной инструментальной музыки.*

Китайские традиционные инструментальные мелодии используются как темы для развития в произведениях Цзо Чжэнь-Гуаня. Скорее как исключение в балетной симфонии «Девушка и дракон» (2007) для музыкальной темы композитор выбрал мелодию китайской народной песни из провинции Юньнань «Течет речка» («Сяохэ таншуй», «小河淌水»). В других же камерных и оркестровых произведениях Цзо Чжэнь-Гуаня звучат мелодии китайской традиционной инструментальной музыки: например, в «Осенней луне в Ханьском дворце» для оркестра (2000) – из традиционной китайской пьесы для эрху с одноименным названием «Осенняя луна во дворце Хань» («Ханьгун цююе», «汉宫秋月»). В современной камерной пьесе для эрху и вибратона «Вода в реке» (2011) он адаптировал традиционную пьесу для эрху «Потоки рек» («Цзянхэшуй», «江河水») для развития темы. Можно отметить предпочтение композитора к инструментальной музыке и инструментальному мышлению. Одним из проявлений этого предпочтения является перенос тембра, цвета, звука и даже техники игры на традиционных китайских инструментах на инструменты западного оркестра.

*Гармонизация темы.* Гань Бихуа считает, что метод гармонизации мелодий китайской народной музыки, использованный Черепниным, можно объяснить концепцией «вертикальной пентатонической гармонии<sup>554</sup>», предложенной китайским музыковедом, композитором и профессором Сан Туном<sup>555</sup>. Этот метод

---

<sup>554</sup> Сан Тун на основе исследований западной теории гармонии, исходя из богатой музыкальной творческой практики Китая, путем анализа, обобщения и подведения итогов методов гармонии, в конечном итоге выдвинул академическое понятие «пентатоническая вертикальная гармония». Он заимствовал метод Хиндемита по определению основного тона интервалов и аккордов, предоставив способ нахождения основного тона для таких аккордов, углубил категорию исследования теории гармонии с китайской национальной спецификой и придал теории пентатонической вертикальной гармонии открытый характер. См.: Чэнь Линь. К вопросу об академических мыслях Сан Туна // Музыкальное исследование. 2023. № 2. С. 110. (на кит. яз.)

<sup>555</sup> Сан Тун (1923–2011) китайский композитор, музыковед, педагог, бывший ректор и профессор Шанхайской консерватории. В сентябре 1941 года поступил в Национальную музыкальную школу (ныне Шанхайская консерватория) в группу теории и композиции, обучался у немецкого композитора Вольфганга Френкеля (1897-1983) и австрийского композитора Юлиуса Шлосса (1902-1973). В ноябре 1949 года переведен в Шанхайский филиал Национальной музыкальной академии (ныне Шанхайская консерватория) в качестве преподавателя кафедры композиции. С начала 1952 по 1981 год работал в Шанхайской консерватории, занимая последовательно должности лектора кафедры композиции, заведующего кафедрой гармонии, доцента, профессора и заместителя заведующего кафедрой. В январе 1986 года назначен ректором Шанхайской консерватории. В феврале 1991 года перестал занимать должность ректора, продолжая работать профессором кафедры композиции и научным руководителем кандидатств. Сан Тун за свою жизнь создал множество музыкальных произведений, включая фортепианное соло «В том далеком

гармонии основан на вертикальном сочетании интервалов пентатонического лада, служащим основой для гармонических структур<sup>556</sup>. Таким образом, в пентатонических произведениях Черепнина, независимо от горизонтального или вертикального измерения, используется пентатонический лад. Однако это не единственный метод гармонизации пентатонических мелодий у Черепнина. Изменение структуры аккордов для ослабления добавочных тонов в традиционной европейской гармонии<sup>557</sup>, использование аккордов, наложения из четырех- и пятизвучных аккордов с использованием тембров китайских традиционных инструментов<sup>558</sup>, а также вторичных аккордов, часто встречающихся в китайской традиционной музыке<sup>559</sup>, – все это входит в область исследования китайской музыковедческой науки о гармонии в произведениях Черепнина.

### *Ладовые системы*

*Нонатоника.* В большей части своих произведений Черепнин использует нонатонику в качестве основы и формирует уникальные характеристики его произведений. Тун Чжунлян<sup>560</sup> в своем «Современном учебнике по теории

---

месте» (1947), произведение для скрипки и фортепиано «Ночная сцена» (1947), фортепианный цикл «Семь пьес на темы монгольских народных песен» (1953) и другие. Его научные исследования в основном касались европейской и китайской традиционной гармонии, он опубликовал множество монографий, включая «Шесть лекций по гармонии» (1980), «Теория и практика гармонии» (том I 1982, 376 с.), (том II 1988, 566 с.), «Курс гармонии» (2001, 554 с.), «История и развитие хроматизации» (2016, 462 с.), сборник статей «Сборник статей по гармонии Сан Туна» (2002, 402 с.), «Анализ, исследования, памятные заметки: Сборник музыкальных статей Сан Туна» (2007, 324 с.) и другие. Сан Тун является одним из самых влиятельных музыковедов в китайской музыкальной науке. Веб-сайт с информацией о Сан Туна: <https://www.shcmusic.edu.cn/2023/0118/c2126a46389/page.htm> (дата обращения: 30.10.2024)  
<sup>556</sup> Сан Тун. Исследование структуры пентатонической вертикальной гармонии // Национальный стиль гармонии и современные техники. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1996. С. 298.)

<sup>557</sup> Сюй Цун. Исследование композиционных техник «китайского стиля» в творчестве А. Черепнина: на примере двух произведений: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория. 2014. С. 21. (на кит. яз.)

<sup>558</sup> Там же. С.22.

<sup>559</sup> Там же. С.23.

<sup>560</sup> Тун Чжунлян (1935–2007) китайский музыковед и педагог. С 1950 года учился и работал в Центральном университете на факультете искусства и в Центральной южной музыкальной школе. В 1955-1961 годах обучался в Германии и окончил Лейпцигскую консерваторию. В 1982–1996 годах занимал должность ректора Хубэйского института искусств и Уханьской консерватории. В 2001–2005 годах был профессором кафедры этномузыковедения Университета Наньхуа на Тайване. Он опубликовал монографии «Функциональная сеть современной гармонии» (1984), «Музыка и математика» (1993), «Курс современной теории музыки» (2003), «Сборник трудов по симметричной музыке» (2004) и другие. Он также опубликовал научные статьи, такие как «Теоретическая структура от пятнадцати ладов до ста восьмидесяти ладов» (1998), «Симметричная структура китайской и западной музыки: несколько наблюдений о методах исследования музыкальных форм» (2004), «О ладовых типах триады одинаковых тонов» (2005), «О звуковой системе и звукорядах различных народов» (2007) и десятки других статей. Награжден специальной стипендией Госсовета за особые заслуги и признан выдающимся педагогом страны.

музыки» (2003) называет используемую Черепниным нонатонику «Черепнинской нонатоникой»<sup>561</sup>, что свидетельствует о значимости проблемы нонатоники в исследованиях творчества Черепнина в китайском музыковедении. Нонатоника берет свое начало из юношеских произведений Черепнина, когда он использовал одновременное звучание мажорных и минорных трезвучий для интерпретации объединенных образов радости и печали<sup>562</sup>. Ее особенность заключается в использовании интервалов малой и большой секунд, повторяющихся три раза в последовательности «1:2:1» и образующих тетрахордную структуру (рис. 24).

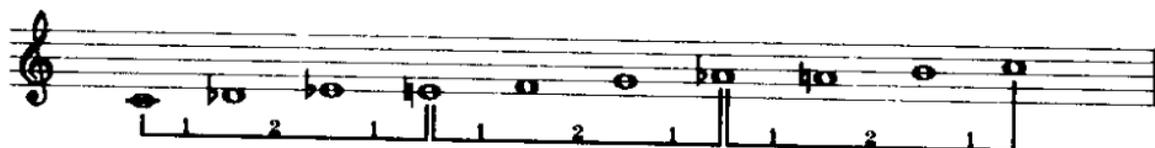


Рис. 24. Нононатика А. Черепнина: включает три тетрахорда

Сюн Сяюй выявил связь этого лада с третьим модусом ограниченной транспозиции Мессиаана. Он считает, что «нонатоника Черепнина совпадает с третьим модусом ограниченной транспозиции Мессиаана, однако способы их использования совершенно различны»<sup>563</sup>. У Мессиаана редко можно встретить использование одного и того же модуса или его транспозиции на протяжении всего произведения<sup>564</sup>. В отличие от этого, Черепнин использует нонатонику в большинстве своих произведений, а в некоторых сочинениях весь материал построен на нонатонике, например, в его Первой симфонии.

Тун Чжунлян обнаружил связь нонатоники Черепнина с китайской пентатоникой. И хотя этот искусственный лад (рис. 25) нетрадиционен, мелодия виолончели действительно соответствует китайским «Я-Юэ ладам (雅乐音阶)» (т.е.

<sup>561</sup> Тун Чжунлян. Учебник современной теории музыки. Чанша: Издательство Хунаньской литературы и искусства, 2003. С. 13. (на кит. яз.)

<sup>562</sup> Сюн Сяюй, Ху Ивэй. Разъяснение музыкально-технической теории А. Черепнина // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 2022. № 1. С. 157. (на кит. яз.)

<sup>563</sup> Там же. С. 167.

<sup>564</sup> Ян Лицин. Исследование композиторской техники Оливье Мессиаана. Фучжоу: Издательство Фуцзяньского образования, 1989. С. 134. (на кит. яз.)

«чжэншэн лад» 正声音阶)<sup>565</sup>. Это, возможно, является подтверждением того, как Черепнину удалось создавать музыку с китайским колоритом, используя этот лад.

Allegro 切列普宁《十二首前奏曲》第6首

大提琴 *f*

钢琴 *p*

Рис. 25. Черепнин А. Двенадцать прелюдий, Op. 6, Такты 1-2

А Гань Бихуа считает, что Черепнин, помимо внедрения нонатоники в произведения с китайским колоритом, также использовал хроматическую и целотоновую гаммы (рисунок 4) в «Китайской поэзии» (op.71), № 7 «Джан Цзинь Цзю», такты 57–64 и 65–72. В произведениях без китайского колорита он использовал пентатонику в «Пятом фортепианном концерте» (op.96), первый раздел, такты 212–215, в «Шестом фортепианном концерте» Op.99, третий раздел, такты 497–507)<sup>566</sup>.

*Пентатоника.* Согласно исследованиям Сюн Сяюй, пентатоника Черепнина делится на два типа: мажорный и минорный<sup>567</sup>. Пентатоника мажорного типа идентична китайской традиционной пентатонике, что проявляется в произведениях «Этюд на пентатонике» (Etude sur la gamme pentatonique) (Op.51, 1935) и «Концертные этюды для фортепиано» (1936, Op.52). Пентатоника минорного типа ближе к японскому ладовому типу миядзинский (日本都节调式). В рюкюсской ладе

<sup>565</sup> Тун Чжунлян. Учебник современной теории музыки. Чанша: Издательство Хунаньской литературы и искусства, 2003. С.13. (на кит. яз.)

<sup>566</sup> Гань Бихуа. Восточные особенности в произведениях А. Черепнина и С. Губайдулиной и их сравнительное исследование // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 2001. № 2. С. 64. (на кит. яз.)

<sup>567</sup> Сюн Сяюй, Ху Ивэй. Разъяснение музыкально-технической теории А. Черепнина // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 2022. № 1. С. 159. (на кит. яз.)

обычно существуют три формы: *ми-фа-ля-си-до-ми*, *си-до-ми-фа-ля-си*, *ля-си-до-ми-фа-ля*<sup>568</sup>. Однако Черепнин считал, что минорная пентатоника, подобно китайской традиционной пентатонике, может иметь пять разных ладов, в каждом из которых любой звук может быть тоникой (рис. 26)<sup>569</sup>. Используя минорную пентатонику, Черепнин создал такие произведения, как «Трио для трех флейт» (Op.59, 1939) и первый раздел Третьей симфонии (Op.83).



Рис. 26. Минорная пентатоника А. Черепнина

Пентатоника также встречается в фортепианных произведениях Цзо Чжэнь-Гуаня, например, в «Вариациях» (1979), но очевидно, что у него есть свой уникальный «пентатонический язык». В исследованиях Го Мэн (на китайском языке)<sup>570</sup> и Ван Сяотун (на русском языке)<sup>571</sup> отмечается, что композитор Цзо Чжэнь-Гуань был склонен использовать одновременно две пентатоники (белые и черные клавиши), что не только расширило звуковой диапазон произведений, но и придало им хроматический характер и стиль.

### **Метроритм**

Метр и ритм играют чрезвычайно важную роль в развитии музыки. Концепции ритма и размера Черепнина были весьма уникальны для своего времени. В его музыкальном мышлении на протяжении всей жизни ритм и размер доминировали, что проявлялось в двух аспектах: горизонтальном современном

<sup>568</sup> Сюй Жунькунь. К вопросу о генезисе, формировании и хронологии миядзинского и рюкюсского ладов в японской музыке // 1998. № 2. С. 35. (на кит. яз.)

<sup>569</sup> Сюн Сяоюй, Ху Ивэй. Разъяснение музыкально-технической теории А. Черепнина // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 2022. № 1. С. 159. (на кит. яз.)

<sup>570</sup> Го Мэн. Исследование музыкальной деятельности Цзо Чжэнь-Гуаня: дис. ... канд. иск. Харбинский педагогический университет, 2013. С. 25–26. (на кит. яз.)

<sup>571</sup> Ван Сяо Тун. Московский композитор Цзо Чжэнь-Гуань: индивидуальный путь в музыке: дис. ... канд. иск.: 17.00.02; РАМ имени Гнесиных. М., 2007. С. 73–74.

мышлении о ритме и вертикальном полиритмическом мышлении<sup>572</sup>. В китайской музыковедческой науке о горизонтальном мышлении о ритме в творчестве композиторов уже написано немало. Сюн Сяюй объясняет метроритмическую концепцию композитора, опирающуюся на структуры и элементы переменного метра (变节拍), переменных размеров (节拍置换), различных видов ритмического ускорения (节奏加速) и уникальных ритмических модуляций (节奏转调). Сюй Цун также анализирует свободу, ритмичность и другие аспекты ритма в произведениях Черепнина. Объединяя все эти концепции, мы рассмотрим вопрос о китайских ритмических элементах в исследовании творчества Черепнина в китайской музыковедческой науке.

*Свободный ритм.* Свободные ритмы обладают высокой степенью импровизационности, структуры более свободны и не имеют четкого, циклического повторения акцентов такта. Китайские традиционные народные песни, инструментальные произведения (например, на цин, эрху), пасторали и оперы часто используют этот тип ритма. Во второй части произведения Черепнина «Пятый Концерт-Этюд для фортепиано» (op.52, 1936), названном «Laute», Цзо Чжэнь-Гуань перевел это на китайский как «Цинь (古琴)»<sup>573</sup>. Как известно, цинь – один из китайских инструментов с самым свободным ритмом, и его особая нотация «Цзяньцзыпу» («减字谱») <sup>574</sup> является наиболее характерной чертой. Сюй Цун анализирует это произведение, отмечая, что оно записано без использования

<sup>572</sup> Сюн Сяюй. Горизонтальное мышление современного ритма в музыкальном творчестве А. Черепнина // Журнал Тяньцзиньской консерватории. 2014. № 1. С. 62. (на кит. яз.)

<sup>573</sup> Цзо Чжэнь-Гуань. А. Черепнин и китайская музыкальная культура // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 2013. № 2. С. 26. (на кит. яз.)

<sup>574</sup> «Цзяньцзыпу» («减字谱»): Нотная запись сокращенными иероглифами. Для фиксации сложных и разнообразных исполнительских техник и ладов циня (гуциня) древние китайцы в эпоху Тан изобрели «упрощенно-иероглифическую нотацию» («Цзяньцзыпу»). Данная система сводит текстовые описания техники игры левой и правой рук, порядка струн, положения хуйфэнь (徽分, деления на грифе), музыкальной трактовки и тембра к созданию нового составного иероглифического знака. На основе указанной аппликатуры (指法, zhǐfǎ, техники пальцев) можно определить местоположение звука на инструменте, что также косвенно указывает на его высоту. Однако запись ритма в данной системе остается неопределенной. Именно эта особенность предоставляет различным исполнителям возможность бесконечного варьирования и импровизации в аспектах тембра и характера звука. Источник: Тексты доклада Международной научной конференцией «Китайская музыкальная культура и Россия» по теме «Древнекитайская философская концепция Единства Неба и Человека в тембровой драматургии Сонаты для виолончели соло Цзо Чжэнь-гуаня». (27.09.2023, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва)

тактового размера, только с несколькими темповыми указаниями для обозначения скорости произведения, и что вместо обычных тактовых линий используются пунктирные линии для обозначения фраз. Ритмическая организация также не строго записана, что хорошо отражает характеристики цинь как в музыкальном смысле, так и в ритмическом содержании<sup>575</sup>.

Свободный ритм также находит свое выражение и в другом произведении Цзо Чжэнь-Гуаня. В цикле «Пьесы для фортепиано» (1989) композитор отменил все тактовые линии традиционной нотации, и все ритмы, тактовые размеры и фразировки стали свободными. Здесь находит свое отражение Концепция В. Холоповой «временного варьирования фраз». Ван Сяодун так оценивает это произведение: «новая простота, достигнутая композитором, одновременно придает звучанию его музыки глубину и философскую неоднозначность»<sup>576</sup>.

*Переменный размер.* Хотя переменный размер не является исключительным признаком XX века, этот прием гораздо чаще встречается в музыке XX века по сравнению с тональной эпохой. Значение переменного размера заключается в том, что музыка больше не следует полностью регулярному повторению сильных долей; хотя длительность нот внутри каждого тактового размера остается постоянной, нерегулярное появление сильных долей создает эффект текучести и волнообразности музыки. Черепнин также не исключение, он широко использовал прием переменного размера, например, в главной теме первой части «Второй симфонии» (см. рисунок 27). В этой теме каждый такт имеет новый размер: 9/8 – 6/8 – 8/8 – 5/8 – 3/4 – 2/4 – 4/4 – 5/8 – 2/4 – 5/8 – 2/4 – 3/4.



Рис. 27. А. Черепнин. Вторая симфония. I часть. Главная тема. Такты 38–49.

<sup>575</sup> Сюй Цун. Исследование композиционных техник «китайского стиля» в творчестве А. Черепнина: на примере двух произведений: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория. 2014. С. 30–33. (на кит. яз.).

<sup>576</sup> Ван Сяо Тун. Московский композитор Цзо Чжэнь-Гуань: индивидуальный путь в музыке: дис. ... канд. иск.: 17.00.02; РАМ имени Гнесиных. М., 2007. С. 85.

Сюн Сяюй считает, что несмотря на то, что начальная тема основана на традиционной пентатонике, такое частое изменение тактового размера, вместе с использованием комплекс ладов и модуляций, придает структуре и музыкальным эмоциям разнообразие, что является одной из причин<sup>577</sup>, по которой Черепнин сделал тональную музыку столь современной и драматичной.

*Китайские народные традиционные ударные инструменты и ритм.* Народная музыка, распространенная в районе Сучжоу «Сунань чуида» («苏南吹打») <sup>578</sup>, представляет собой тип традиционной музыки для духовых и ударных инструментов. В этой музыке часто используется ритмическая схема, основанная на закономерностях «семь, пять, три, один» или «один, три, пять, семь» с уменьшающимися или увеличивающимися ритмами (как показано на рисунке 28). Ударные инструменты и мелодические голоса часто играют роли «лидера» и «хора». Гань Бихуа считает, что Черепнин использовал этот китайский стиль игры на ударных инструментах и ритмическую структуру в своих произведениях<sup>579</sup>. Как показано на рисунке 9, в финальной части «Шестого фортепианного концерта» (ор. 99) Черепнин использовал подобный прием.

例 7

(领)	(合)	(乐队)	(钢琴)

<sup>577</sup> Сюн Сяюй. Горизонтальное мышление современного ритма в музыкальном творчестве А. Черепнина // Журнал Тяньцзиньской консерватории. 2014. № 1. С. 62–63. (на кит. яз.)

<sup>578</sup> «Сунань чуида» («苏南吹打») включает две формы, популярные в районе Сучжоу и Уси: «Десять ударных барабанов» (十番鼓) и «Десять ударных гонгов» (十番鼓). «Десять ударных барабанов» также известны как «Десять флейт» (十番笛) и «Духовая и ударная музыка» (吹打) а «Десять ударных гонгов» (十番锣鼓) имеют различные названия, такие как «Десять красочных» (十样锦) и «Бесконечные гонги» (十不闲). «Сунань чуида» («苏南吹打») является общим термином для этой народной музыкальной формы. См.: Ван Чживэй, Цай Хуэйцюань. «Сунань чуида» (духово-ударная музыка Южного Цзянсу) и ее художественные особенности // Китайская музыка. 1987. № 2. С. 84. (на кит. яз.)

<sup>579</sup> Гань Бихуа. Восточные особенности в произведениях А. Черепнина и С. Губайдулиной и их сравнительное исследование // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 2001. № 2. С. 63. (на кит. яз.)

### *Тембр*

Рассмотрение тембра в произведениях Цзо Чжень-Гуаня как одного из наиболее характерных аспектов его музыкального проявления стало предметом исследования китайских ученых в области российской музыкальной науки. Ван Сяодун впервые выдвинул тезис о том, что «жанровые ориентации у Цзо Чжень-Гуаня неизменно находятся в сфере инструментальных, тембровых решений»<sup>580</sup>. Он отмечал, что особенностью инструментальных произведений Цзо Чжень-Гуаня является стремление приблизить тембры симфонических инструментов к тембрам традиционных китайских инструментов. Это достигается не только за счет особых способов звукоизвлечения, но и благодаря особенностям композиции произведений<sup>581</sup>.

Юй Вэньхан (статья опубликована на русском языке) на основе этого подхода провела более глубокий анализ тембральных решений в симфонических произведениях композитора. Она не только сравнила свойства и характеристики оркестровых и традиционных китайских инструментов, но и исследовала методы имитации тембров китайских инструментов оркестровыми средствами на основе особенностей композиции произведений. Например, в «Сонате для виолончели соло» (1980) композитор использует короткие *pizzicato* на струнах виолончели для имитации звучания циня<sup>582</sup>.

Кроме того, Юй Вэньхан выдвинула тезис о том, что композитор использует перенесение аппликатуры и исполнительских техник китайских традиционных инструментов на оркестровые инструменты для достижения полного соответствия их тембров и выразительности, что позволяет передать эстетическое содержание традиционного китайского учения о «Единства Неба и Человека» («天人合一»). На международной научной конференции «Китайская музыкальная культура и Россия»

<sup>580</sup> Ван Сяо Тун. Московский композитор Цзо Чжень-Гуань: индивидуальный путь в музыке: дис. ... канд. иск.: 17.00.02; РАМ имени Гнесиных. М., 2007. С. 119.

<sup>581</sup> Там же. С. 121.

<sup>582</sup> Юй Вэньхан. Тембровые решения в камерной музыке Цзо Чжень-Гуаня 1980-х годов (Соната для виолончели соло и Триптих для трех флейт) // Художественное образование и наука. 2022. № 4 (33). С. 72.

в 2023 году она представила доклад, в котором подробно рассматривала традиционные техники исполнения на цине в сопоставлении с европейскими композиторскими техниками в виолончельной музыке.

Виолончель и цинь являются струнными инструментами. Виолончель относится к смычковым инструментам, тогда как цинь – к щипковым. Способы исполнения на этих двух инструментах различны, и следовательно, требуют различных техник исполнения. Виолончель может исполнять протяженные звуки с помощью смычка, в то время как цинь не способен на это. Поэтому, чтобы выразить протяженный звук, на цине часто используются флажолеты или другие специальные техники. Например, техника «да юань» («打圆») – повторение фиксированного звука правой рукой семь раз, с различными динамическими оттенками для увеличения продолжительности тембра и другие. В кандидатской диссертации Ван Сяодуна упоминается: «Второй тематический элемент основан на многократном повторении звука “а” развития обрастает более сложными звукокомплексами»<sup>583</sup>, что в контексте европейских традиционных техник хорошо объясняет технику «да юань» («打圆») на цине. Техники исполнения на цине и виолончели имеют много различий, но также содержат множество схожих характеристик. Эти характеристики можно проследить в произведении Цзо Чжень-Гуаня «Соната для виолончели соло» (1983).

Юй Вэньхан сравнила техники исполнения на цине, такие как «чо» («绰»), «ти» («剔»), «янь» («掩»), «сяо цо» («小撮»), «фань цо» («反撮»), «да юань» («打圆»), «фу» («拂») и «айн хуэй фан инь» («暗徽泛音»), с техниками исполнения и аппликатуры на виолончели в творчестве Цзо Чжень-Гуаня, проведя видео демонстрации и анализ, и пришла к выводу: Метод «перевода» аппликатуры цинь в виолончельное исполнение не только подчеркивает восприятие и выражение тембра циня, но и придает оригинальному тембру виолончели и ее содержанию новые образы и значения. Это отражает концепцию тембра, находящуюся под

---

<sup>583</sup> Ван Сяо Тун. Московский композитор Цзо Чжень-Гуань: индивидуальный путь в музыке: дис. ... канд. иск.: 17.00.02; РАМ имени Гнесиных. М., 2007. С. 81–82.

влиянием традиционной китайской философии «Единства Неба и Человека», то есть гармонии человека и природы, уважения к естественному характеру, уважения к общим и индивидуальным *качествам звука, и стремления к естественности в музыке.*

### ***Структура***

Структурные закономерности музыки и концепции Цзо Чжэнь-гуаня часто отражают идеи традиционной китайской философии. В произведении «Пять движущих начал (У-син)» (1993) отражается идея «У-син» («五行»), то есть: все вещи состоят из пяти элементов – металла, дерева, воды, огня и земли. Поэтому все произведение связано с числом «пять». Вся композиция состоит из пяти частей, каждая часть из пяти разделов, каждый раздел из пяти тактов, размер пьесы – 5/4, ритмическая основа – пятеричные ноты. Основой звуковысотной организации является пентатоника, произведение исполняется пятью музыкантами, каждый из которых играет на пяти инструментах. Все ударные инструменты можно разделить на пять категорий: с фиксированной высотой, без фиксированной высоты, деревянные, металлические и кожаные. Го Мэн считает, что в этом произведении для ударных инструментов Цзо Чжэнь-гуань довел выразительные средства до определенной структуры, и в тембральном уровне и ритмическом движении развил эти выразительные средства. Пентатоника здесь представлена не только как основная ритмическая форма произведения, но и другие пять элементов с фиксированной высотой также выделяются из общей формы теории композиции и формируют его контуры<sup>584</sup>.

В произведении «Соната для виолончели соло» (1983) в развитии музыкального материала, изменениях тембра и структуре формы также отражается традиционная китайская философская мысль «Единства Неба и Человека». – Это связано с идеей Юй Вэньхан<sup>585</sup>. «Единство Неба и Человека» – важная идея

<sup>584</sup> Го Мэн. Исследование музыкальной деятельности Цзо Чжэнь-Гуаня: дис. ... канд. иск. Харбинский педагогический университет, 2013. С. 36. (на кит. яз.)

<sup>585</sup> Юй Вэньхан. Тексты доклада на Международной научной конференции «Китайская музыкальная культура и

древнекитайской философии, также она влияет на эстетическое восприятие традиционной китайской музыки. В истории Китая обсуждение этого философского вопроса о «Небе» и «Человеке» длилось более 30 веков, и, несомненно, это один из вопросов, который наиболее полно отражает особенности традиционного китайского мышления. Тогда как европейский гуманизм эпохи Возрождения подчеркивал приоритет человека над природой, в традиционной китайской философии больше внимания уделялось их гармоничному единству. В современной китайской философии «Небо» обычно означает вселенную и ее законы, стоящие выше человека, а также природу и естественные силы, которые не зависят от человеческой воли; «Человек» же обозначает самого человека, а также все сотворенные вещи, искусственные объекты и состояния, созданные человеком<sup>586</sup>. Идея «Единства Неба и Человека» является общей для конфуцианства и даосизма, и утверждает, что вселенная представляет собой голографическое целое, включающее в себя все вещи, в том числе Небо или природу, которые не являются внешними объектами для человека, а представляют собой взаимопроникающие и взаимовлияющие субъекты<sup>587</sup>.

Музыка – это искусство звука, тембр как один из основных элементов музыки также является важной составляющей музыкальной эстетики. В различных народах и культурах концепция тембра тесно связана с эстетическими и философскими взглядами. Концепция тембра в китайской традиционной инструментальной музыке формировалась под влиянием философской идеи «Единства Неба и Человека». Произведения Цзо Чжэнь-Гуаня как композитора с китайскими корнями неразрывно связаны с китайской традиционной философией. В своем произведении «Соната для виолончели» композитор посредством виолончели перенес и имитировал тембр и техники исполнения китайского традиционного

---

Россия» по теме «Древнекитайская философская концепция Единства Неба и Человека в тембровой драматургии Сонаты для виолончели соло Цзо Чжэнь-Гуаня». (27.09.2023, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва).

<sup>586</sup> Куан Цзюнь, Пен Суйфэн. «Единство Неба и человека» (тяньжэнь хэи) и концепция тембра в традиционной инструментальной музыке // Китайская музыка. 2008. № 2. С. 36. (на кит. яз.)

<sup>587</sup> Чжао Ди. Исследование природной концепции «Единства Неба и Человека» в искусстве циня: дис. ... канд. иск. Шаньдунский университет, 2016. С. 3. (на кит. яз.)

инструмента цинь, показывая тембровую драматургию под влиянием «Единства Неба и Человека» на разных уровнях.

«Единство Неба и Человека» также проявляется в *музыкальном материале* и *музыкальной структуре* (см. рисунок 10). Музыкальный материал раздела А, исполняемый на виолончели в стиле цинь, можно рассматривать как «человеческое действие», что является частью концепции о «человеке»; в музыкальном материале раздела В виолончель возвращается к обычному исполнению с использованием смычка, что символизирует возвращение к естественному и представляет концепцию «неба». В разделе разработки произведения материалы разделов А и В соединяются в двухголосии, что можно рассматривать как символ гармонии между небом и человеком.

*Таблица 4. Воплощение идеи «Единства Неба и Человека» в музыкальном материале Сонаты для виолончели соло Цзо Чжэнь-Гуаня*

Adagio	Piu mosso - Moderato	Presto	Vivo	Largo - Vivo - Largo
А	В	В+А	А1	А
Вступление, экспонирование	Экспонирование / развитие	Развитие	Развитие	Реприза

↓

**Символ «Человек»**

*«человек сознательный»  
Перенесение тембра и техники  
игры на гуцине на виолончель.*

↓

**Символ «Неба»**

*виолончель восстанавливает  
«природный» способ игры  
смычком.*

↘

**Гармония «Неба» и «Человека»**

Безусловно, с позиций как музыкальной структуры, так и развития музыкального материала, в сфере характеристик инструментального тембра и в отношении способов переноса техник игры на цине и его тембра на соответствующие виолончельные и в слиянии с ними проявляется уникальная музыкальная философия композитора. Она отражает традиционную китайскую

философию, которая следует законам природы, уважает ее сущность и возвращается к естественному состоянию музыки и музыкального тембра, как способу эстетического и художественного постижения смысла красоты.

Таким образом, о состоянии исследований творчества композиторов А. Черепнина и Цзо Чжэнь-Гуаня свидетельствуют работы китайских ученых, представителей музыкознания Китая (на китайском) и России (на русском), опубликованные в 1990–2020 годах. Представленные в Китае исследования биографий, музыкальной деятельности и музыкального стиля двух композиторов обращают на себя внимание связями с контекстом китайской культуры. Однако под поверхностью этого «академического процветания» скрываются определенные проблемы – такие как повторение тем, дублирование содержания и односторонность исследовательских подходов, а также недостаток знаний о зарубежных исследованиях по данной тематике.

Еще одна проблема заключается в малочисленности исследований по аспектам творчества и композиторским техникам двух композиторов. В последние десять лет в китайском музыкознании появились такие ценные исследования творчества Черепнина (на китайском языке), как работы Сюн Сяюй о симфонической музыки композитора, в которых достаточно ясно и систематически изложены методы композиции и творческие идеи Черепнина, что заполнило пробел в китайской науке и заложило основу для дальнейших исследований.

Масштабные исследования по творчеству Цзо Чжэнь-Гуаня (на китайском языке) отсутствуют. Ценным исследованием по истории музыки, подробно описывающим музыкальную деятельность и идеи Цзо Чжэнь-Гуаня, является работа Го Мэн, дающая панорамное представление о техниках композитора. В российском музыкознании творчеству Цзо Чжэнь-Гуаня посвящены исследования Ван Сяотуна и Юй Вэньхан (на русском языке), в которых тембровые решения интерпретируются с позиции китайской традиционной мысли и философии. Однако в отношении других аспектов, таких как рассмотрение национальных истоков стиля и анализ особенностей звукоорганизации, гармонии и логики

развития музыкальной структуры, все еще есть значительные пробелы, которые требуют усилий будущих музыкальных исследователей.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русская музыкальная культура занимает особое место в культуре Китая. Русские музыкальные традиции проникли в Китай еще в XVII веке, а в процессе развития китайской музыки в XX веке русская музыкальная культура оказала на нее наиболее значительное влияние среди всех зарубежных музыкальных традиций (подробнее см. *Приложение А*).

Это влияние проявилось в развитии пролетарской музыки в Китае в 1920–1930-е годы, концертных выступлениях и педагогической деятельности русских музыкантов в Китае в 1930–1940-е годы, участии советских профессоров музыки в построении системы музыкального образования КНР в 1950-е годы, отправке китайских студентов-музыкантов для обучения в СССР в 1950–1960-е годы, создании музыки в стиле «революционного реализма» в Китае с конца 1950-х по 1960-е годы и многих других музыкально-культурных событиях. Благодаря им в китайскую музыкальную науку и образование влились крупнейшие достижения советского музыкознания. И хотя в 1960-е годы из-за изменений исторической обстановки советские музыкальные педагоги покинули Китай, советское музыкальное наследие продолжает играть важную роль в процессах развития современного китайского музыкознания. Его воздействие проявляется главным образом в следующих областях: методология изучения и исследования музыки, профессиональное музыкальное образование, музыкально-теоретическая система, творчество современных китайских композиторов.

Исследовательская база по проблемам русской музыки в современном китайском музыковедении формировалась на протяжении около десятилетий. Это время может быть разделено на четыре исторических периода.

Период 1937–1949 годов можно считать подготовительным этапом к изучению русской музыки в Китае. Особенностью музыкальных исследований в основном являлись переводы китайскими учеными статей о советской музыке и

советских песнях, а также включали размышления отдельных китайских ученых о значении идеологических течений, отраженных в советской музыке.

Период 1949–1966 годов стал наиболее плодотворным в процессе музыкально-культурного обмена между Советским Союзом и Китаем. Для более глубокого исследования русской музыки в середине 1950-х годов были осуществлены успешные попытки переводов многочисленных трудов советских ученых, содержащих проблемы теории и истории музыки, музыкальной эстетики, творчества композиторов и техник композиции, анализа музыкальных произведений. Среди них монографии, энциклопедии, словари, сборники статей и нотные издания, либретто опер и др. (подробнее см. *Приложение Б*). Кроме того, в 1950–1960-е годы были систематизированы и переведены в учебники для публикации лекции и учебные планы советских музыкальных педагогов, приглашенных для помощи в организации системы музыкального образования в стране. Одновременно в этот период через публикации в журналах, газетах и других изданиях в Китае также транслировались положения советской музыкально-эстетической науки.

В период 1960–1980-х годов по историческим причинам исследования прервались, но с 1980-х годов изучение русской музыки в китайском музыковедении возобновилось. Были переведены и опубликованы ряд концептуальных монографий, имеющих большую теоретическую ценность, что сыграло значительную роль в расширении научного и художественного кругозора китайских исследователей в области музыкальной науки и образования. Другой заметной особенностью стало то, что китайские музыковеды начали проводить собственные исследования по истории русской и советской музыки, музыкальной эстетике, музыкальному образованию, теории музыки, и особенно по творчеству композиторов. Эти исследования в основном были сосредоточены в публикациях статей в журналах.

В 1991 году в сфере российско-китайского и китайско-российского взаимодействия музыкального искусства, науки и образования открылись новые

горизонты. На этом этапе помимо переводов монографий и учебников с русского языка на китайский представители музыкальной науки в Китае начали публиковать собственные исследовательские работы (монографии, научные статьи, кандидатские и магистерские диссертации), посвященные главным образом истории русской музыки и творчеству русских композиторов. Этому во многом способствовала деятельность молодых музыковедов, воспитанных в системе музыкального образования, которое развивалось под влиянием советской модели музыкального образования.

В целом исследования русской музыки в китайском музыковедении представлены тремя основными научными школами и соответствующими направлениями: Пекинская школа (история русской музыки, анализ творчества русских композиторов), Шанхайская школа (анализ творчества русских композиторов, теория музыки в России и СССР) и Харбинская школа (изучение истории русской музыки и музыкальной деятельности в социологическом, этнографическом и культурном контексте). Наиболее важным направлением исследований в современном китайском музыковедении является творчество русских композиторов (подробнее см. *Приложение В*). В рамках развития китайского музыковедения 1990–2020-х годов проблемы исследования творчества русских композиторов нашли отражение в научном контексте стилей и жанров русской музыки, средств музыкальной выразительности, композиторских технологий, музыкальной семантики и семиотики, философии музыки и других областей (подробнее см. *Приложение Г*).

Настоящее исследование сосредоточено на аспектах изучения русской музыки современными китайскими музыковедами. В нем автор фокусирует внимание на проблемах стиля и музыкальной выразительности, рассматривает конкретные вопросы изучения научных текстов китайских музыковедов с целью продемонстрировать пути исследования, методы и основные точки зрения по вопросам творчества русских композиторов за последние три десятилетия развития китайского музыкознания.

В результате изучения указанной научной проблематики в работе сделаны следующие основные выводы.

В 1990–2020-х годах в китайском музыковедении в направлении от переводных работ к оригинальным монографиям развивался исследовательский путь изучения творчества И. Ф. Стравинского. Публикации в основном сосредоточены на балетной музыке, камерных произведениях и ряде других сочинений композитора. Особое внимание уделяется творчеству в период неоклассицизма, китайские ученые исследуют эстетические идеи и музыкальные концепции, тональность и гармонию, музыкальную форму, полифоническую технику в произведениях этого периода. Наибольшее внимание ученых привлекла проблема неоклассицизма и музыкально-эстетических концепций в творчестве Стравинского» (в исследовании Цзи Лу на основе «концепции порядка» в сочетании с анализом музыкальных произведений раскрываются особенности музыкального мышления композитора).

В контексте проблемы русской духовной музыки (определение понятия Н. С. Гуляницкой) китайскими музыковедами рассматриваются произведения С. А. Губайдулиной и их религиозное содержание. Труды на эту тему еще недавно были весьма немногочисленны и порой ограничиваются лишь краткими обзорами музыкальных жанров в их историческом развитии. Но к 2010 году традиционная русская духовная музыка и национальные религиозные концепции были представлены в китайском музыковедении в относительно полной панораме. В работе Мин Хун изложено развитие эсхатологических идей и мессианского сознания с X по XIX век, а также их воплощение в традиционной духовной музыке, установлена связь между конкретными религиозно-музыкальными идеями и музыкальной выразительностью. С историко-музыкальной точки зрения в ней раскрыты тенденции и особенности развития русской духовной музыки XX века, проведена тщательная систематизация музыкальных жанров этого периода и произведений представительных композиторов, сформировавшая весьма четкую панораму. Таким образом китайские ученые подходят к пониманию творчества

Губайдулиной через религиозные концепции, такие как «эсхатологическое видение творческой свободы», «мессианское сознание» и «пространственно-временная концепция крестообразной структуры».

В рамках проблемы особенностей стиля А. Г. Шнитке и полистилистики как композиционного подхода современными китайскими музыковедами систематически рассматриваются ключевые проблемы изучения творчества композитора. В музыкальной науке Китая полистилистика воспринимается как двойная исследовательская проблема, относящаяся одновременно и к стилистике, и к теории композиционной техники.

В период с 2000 по 2010 годы молодые китайские музыковеды постепенно развернули систематический анализ явления полистилистики и композиционной техники в произведениях Шнитке, сосредоточив исследовательский фокус на ключевых музыковедческих проблемах: системе звуковысотной организации, характеристиках полифонической техники и диалектических взаимоотношениях между полифонией и полистилистикой. В работе Се Фуюаня систематически излагается траектория формирования и развития концепции полистилистики Шнитке, на конкретных примерах произведений различных жанров демонстрируются пути реализации данной техники в творчестве композитора в целом. Начиная с 2010-х годов, наряду с продолжающимся комплексным анализом композиционной техники полистилистики, молодые музыковеды начали концентрироваться на углубленном тематическом исследовании конкретных технических аспектов, таких как применение додекафонной техники. Другая значительная исследовательская тенденция заключается в постепенном преодолении механистических моделей технического анализа и переходе к философской рефлексии музыкальной онтологии «от поверхности к сущности» – на данном этапе пристальное внимание академического сообщества привлекли механизмы формирования концепции полистилистики, творческое мышление композитора в области полистилистики и его генезис, одновременно началось систематическое изучение драматургических элементов в музыке композитора.

Влияние творчества советских композиторов на творчество представителей национальной композиторской школы Китая в конкретный период наиболее репрезентативно отражено в исследовательской проблеме отражения модели музыкальной формы Одиннадцатой симфонии Д.Д. Шостаковича в произведениях китайских симфонистов конца 1950-х – начала 1960-х годов. В трудах известных китайских музыковедов Лян Маочуня и Цянь Жэньпина четко зафиксировано, что Одиннадцатая симфония Шостаковича вызвала в Китае в конце 1950-х – начале 1960-х годов всплеск создания симфонической музыки на темы революционной истории, что составило относительно самостоятельный период в истории развития современной китайской симфонической музыки. Его влияние проявилось главным образом в четырех аспектах: применении симфонической формы для представления важной для китайской культуры и искусства темы революционной истории; обращении к программной музыке; использовании мелодии соответствующей исторической революционной песни в качестве темы симфонии; применении китайскими авторами техник композиции, подобных тем, которые использовал в своей симфонии Шостакович.

Изучение творчества русского и советского композитора Э. В. Денисова в китайском музыковедении долгое время находилось на начальной стадии, научные исследования данной проблематики начали осуществляться только в период с 2010-х годов. В 2018 году в рамках исследования композиционной техники в камерной и оркестровой музыке различных периодов творчества композитора, проведенного молодым музыковедом Лян Цзюнем, был дан старт всестороннему изучению в Китае проблемы музыкальной фактуры в произведениях Денисова. Лян Цзюнь проанализировал основные элементы музыкального языка, включая звуковысотную организацию, гармонический словарь, ритмику и метрику, а также технику коллажа и алеаторики. Особое внимание было уделено детальному изучению наиболее значимых характеристик фактуры, а также анализу, классификации, систематизации и наименованию точечной и сетевой фактуры в произведениях, с указанием применения различных типов фактуры в структурных

разделах сочинений. Методология и концептуальный аппарат анализа фактуры, использованные в данном исследовании, уникальны, и отличаются по своей новизне от подходов, принятых в российском музыковедении.

Особой проблемой, привлекающей внимание современных китайских музыковедов, неизменно остается воплощение в современной академической музыке национальной китайской музыкальной традиции. Поэтому важнейшим объектом интерпретации данной проблемы и в китайском, и в российском музыковедении стало творчество двух композиторов, тесно связанных с китайско-русской музыкальной культурой – А. Черепнина и Цзо Чжэнь-Гуаня. В научных музыкальных текстах на китайском и русском языках китайские исследователи анализируют творчество обоих композиторов через призму мелодики, ладовой организации, ритмики, тембровых характеристик и структурных особенностей. К характерным чертам относятся: обращение к китайским народным песням и музыке для традиционных инструментов, гармонизация мелодий; использование нотоники и пентатоники; заимствование ритмических и тембровых особенностей китайской традиционной музыки; а также воплощение в структуре музыкальных произведений и концептуальных решениях философских построений китайской мысли.

В завершение следует отметить, что на основе исследования творчества русских композиторов в китайского музыковедения в период с 1990 по 2020-е годы можно четко наблюдать эволюционную тенденцию развития от переводных работ к оригинальным исследованиям в процессе изучения русской музыки. В этом процессе развития наследие музыковедения советского периода сыграло фундаментальную роль. Исследования старшего поколения ученых полностью отражают методологические характеристики марксизма-ленинизма и социалистического реализма, в то время как молодое поколение музыковедов, наследуя эти академические традиции, также демонстрирует новые исследовательские перспективы и междисциплинарные, плюрацилистические методы исследования.

Наряду с этим до настоящего времени в китайском музыковедении сохраняется ряд нерешенных вопросов. Например, таких как недостаточная изученность творчества современных российских композиторов после распада СССР. Наблюдается дефицит исследований музыковедческих трудов российских авторов, особенно исследований по музыкально-теоретическим системам, а также по вопросам музыкальной философии, что является важным в контексте китайской национальной культуры и искусства. Мы считаем, что основными причинами данной проблемной ситуации прежде всего являются практически полное отсутствие в Китае научного наследия современной российской музыки после 1991 года и острая нехватка двуязычных специалистов, занимающихся китайско-российскими музыковедческими исследованиями. Однако именно эти пробелы открывают новые направления для сотрудничества между российскими и китайскими музыковедами и предоставляют беспрецедентные перспективы для развития научного сотрудничества в области музыкальной культуры, науки, образования и композиторского творчества между двумя странами.

## Список литературы

### I. На русском языке

1. *Абдуллин, Р. К.* Приобщение к глубинам творчества / Р. К. Абдуллин // Под знаком любви. Композитор София Губайдулина. К 85-летию со дня рождения. — Казань : без изд., 2016. — С. 118–120.
2. *Акопян, Л. О.* До и после Шостаковича : восприятие советской музыки на Западе / Л. О. Акопян // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2017. — Т. 18. — Вып. 3. — С. 285–298.
3. *Белоненко, А. С.* Хоровая «теодицея» Свиридова / А. С. Белоненко // Свиридов Г. В. Полное собрание сочинений / общая науч. редакция А. С. Белоненко. — СПб. : Национальный свиридовский фонд. — 2001. — Т. 21. — С. 144.
4. *Бердяев, Н. А.* Философия свободы. Смысл творчества / Н. А. Бердяев. — М. : Правда, 1989. — 607 с.
5. *Бондаренко, А.* Путешествие в воображаемом пространстве : Встреча с С. А. Губайдулиной студентов и преподавателей Московской консерватории / А. Бондаренко // Трибуна молодого журналиста. — 2011. — № 1 (108). — <https://tribuna.mosconsv.ru/?p=1950>
6. *Ван, Сяо Тун.* Московский композитор Цзо Чжэнь-Гуань : индивидуальный путь в музыке : дис.... канд. иск. / Ван Сяо Тун. — М., 2007. — 217 с.
7. *Гань, Бихуа.* Образование противоположного свойства гармонического звучания : гармония и стиль С. Губайдуллиной / Гань Бихуа. — М. : Весть, 2007. — 127 с.
8. *Гецелева, Е. Б.* Орган в творчестве Софии Губайдулиной / Е. Б. Гецелева // Gradus ad Parnassum : сб. статей молодых музыковедов. — Нижний Новгород : без изд., 1998. — С. 83–103.
9. *Губайдулина, С., Монасыпова, Л., Усеинова, Р., Хайруллина, Н.* «...Но я себя считаю счастливым человеком». Беседа с С. Губайдулиной / С. Губайдулина, Л.

- Монасыпова, Р. Усеи-нова, Н. Хайруллина // Современная музыка как феномен культурного пространства. Губайдулинские чтения. Материалы научно-практич. конференции. Казань, 22 мая 2013 года. — Казань : М-во культуры РФ; Казанская гос. консерватория; ЦСМ С. Губайдулиной, 2015. — С. 125–133.
10. *Гуляницкая, Н. С.* О духовной музыке начала XX века : переложение, гармонизация, обработка древнего напева / Н. С. Гуляницкая // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. — Вып. 2. — М. : Композитор, 2004. — С. 208–230.
  11. *Гуляницкая, Н. С.* Методы науки о музыке : Исследование / Н. С. Гуляницкая. — М. : Музыка, 2009. — 256 с.
  12. *Гуляницкая, Н. С.* Поэтика музыкальной композиции : Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 432 с.
  13. Духовная музыка // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. — М. : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974. — Т. 2. — С. 339.
  14. *Каган, М. С.* Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки / М. С. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сборник. — Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1974. — С. 26–39.
  15. *Лу, Шэнсинь.* Междисциплинарные основания компаративного музыковедения Ван Гуанци / Лу Шэнсинь // Человек. Культура. Образование. — 2022. — № 2. — С. 89. — <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2022-2-85>
  16. *Мазель, Л. А.* Строение музыкальных произведений : Учеб. пособие для муз. вузов / Л. А. Мазель. — М. : Музыка, 1979. — 534 с.
  17. *Мазель, Л. А.* Строение музыкальных произведений : учебное пособие / Л. Мазель. — М. : Музыка, 2024. — 531 с.
  18. *Мартынов, В. И.* Время и пространство как факторы музыкального формообразования / В. И. Мартынов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сборник. — Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1974. — С. 238–248.

19. *Му, Цюаньчжи*. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае : образование, исполнительство, национальный репертуар : дис.... канд. иск. — Нижний Новгород, 2018. — 205 с.
20. *Назайкинский, Е. В.* Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
21. *Науменко, Т. И.* Текстология музыкальной науки / Т. И. Науменко. — М. : Памятники исторической мысли, 2013. — 584 с.
22. *Риман, Г.* Музыкальный словарь. О–Я / Г. Риман. пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона. доп. русским отделом, сост. при сотрудничестве П. Веймарна и др. ; пер. и все доп. под ред. Ю. Энгеля. — М. : Юргенсон, 1901–1904. — С. 933–1531.
23. *Скребков, С. С.* Анализ музыкальных произведений : учебник для вузов : учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям / С. С. Скребков. — М. : Юрайт, 2018. — 300 с.
24. *Скребков, С. С.* Анализ музыкальных произведений : Учебник для муз. училищ и консерваторий / С. С. Скребков. — М. : Музгиз, 1958. — 332 с.
25. *Скребкова-Филатова, М. С.* Фактура в музыке : Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. — М. : Музыка, 1985. — 285 с.
26. *Третьякова, Л.* Дмитрий Шостакович / Л. Третьякова. — М. : Советская Россия, 1976. — С. 201–212.
27. *Хентоза, С. М.* Д. Шостакович. Жизнь и творчество : Монография / С. М. Хентоза : 2-х книгах, книга I. — Л. : Сов. композитор, 1985. — 544 с.
28. *Холопова, В. Н.* Контрастность миропредставления как принцип музыкально-философского мышления Софии Губайдулиной / В. Н. Холопова // Музыкальная академия. — 2021. — № 3. — С. 58–73. — DOI : 10.34690/178.
29. *Холопова, В. Н.* София Губайдулина : монография / В. Н. Холопова. — М. : Издательство Композитор, 2008. — 400 с.
30. *Холопова, В. Н.* Фактура : Очерк / В. Н. Холопова. — М. : Музыка, 1979. — 87 с.

31. *Холопова, В., Рестаньо, Э.* София Губайдулина. Монографическое исследование. Интервью с С. Губайдулиной / В. Холопова, Э. Рестаньо. — М. : Композитор, 2020. — 444 с.
32. *Холопова, В., Чигарева, Е.* Альфред Шнитке : Очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева. — М. : Сов. композитор, 1990. — 346 с.
33. *Цзо, Чжэнь-Гуань.* Русские музыканты в Китае / Цзо Чжэнь-Гуань. — СПб. : Композитор, 2014. — 336 с.
34. *Чжао, Таотао.* Истоки современной китайской музыки : Сяо юмэй и консерватория музыки пекинского университета / Чжао Таотао // Манускрипт, — 16 (1). — С. 67–70. — <https://doi.org/10.30853/mns20230023>
35. *Шевцова, И. В.* Философские концепции в творчестве Софии Губайдулиной / И. В. Шевцова // Современная музыка как феномен культурного пространства. Губайдулинские чтения. — Казань : Казан. гос. консерватория; ЦСМ С. Губайдулиной, 2015. — С. 37 – 67.
36. *Шостакович, Д. Д.* Ближе к народу! / Д. Д. Шостакович. Известия, 1958, 8 января.
37. *Шостакович, Д. Д.* Симфония № 11 «1905 год» и Симфония № 12 «1917год» Партитура / Д. Д. Шостакович. — М. : Музыка, 1980. — 427 с.
38. *Юй, Вэньхан.* Тембровые решения в камерной музыке Цзо Чжэньгуаня 1980-х годов (Соната для виолончели соло и Триптих для трех флейт) / Юй Вэньхан // Художественное образование и наука. 2022. — № 4 (33). — С. 70–78.

## II. На западноевропейских языках

39. *Berger, A.* Problems of pitch organization in stravinsky / A. Berger // Perspectives on Schoenberg and Stravinsky, edited by Benjamin Boretz and Edward T. Cone. — Princeton : Princeton University Press, 1968. — P. 123–155. <https://doi.org/10.1515/9781400878437-010>
40. *Kohs, Ellis B.* Musical Composition : Projects in Ways and Means / Ellis B. Kohs. — London : The Scarecrow Press, 1980. — 239 p.

### III. На китайском языке

41. *Арановский, М. Г.* Русские композиторы и XX век : сборник / М. Г. Арановский ; под ред. Ю. В. Келдыша ; пер. на кит. яз. Чжан Хунмо и др. — Пекин : Издательство Центральной консерватории, 2005. — 400 с. | 阿兰诺夫斯基编, 张洪模等译. 俄罗斯作曲家与 20 世纪. 北京 : 中央音乐学院出版社, 2005.02. 400 页.
42. *Арапов, Б. А.* Доклад советского композитора товарища Арапова на симпозиуме композиторов в Пекине / Б. А. Арапов ; Перпер. на кит. яз. Оуян Сяохуа // Народная музыка, 1955 (06). — С. 16–17+9. | 波里斯·阿历山大洛维契·阿拉波夫, 欧阳小华. 苏联作曲专家阿拉波夫同志在北京作曲家座谈会上的发言. 人民音乐, 1955 (06). 16–17+9 页.
43. *Бердяев, Н. А.* Русская мысль : основные проблемы русской мысли конца XIX – начала XX века / Н. А. Бердяев; Перпер. на кит. яз. Лэй Юншэн, Цю Шоуцзюань. — Пекин : Издательство Жизнь, Чтение, Знание, 2004. — 253 с. | 尼·别尔嘉耶夫, 雷永生, 邱守娟译. 俄罗斯思想 : 十九世纪末至二十世纪初俄罗斯思想的主要问题. 北京 : 生活·读书·新知三联书店, 2004. 253 页. ISBN: 978-7-108-02023-9
44. *Бердяев, Н. А.* Философия свободы / Н. А. Бердяев ; Перпер. на кит. яз. Дон Ю. — Шанхай : Издательство Сюэлинь, 1999. — 239 с. | 别尔嘉耶夫, 董友. 自由的哲学. 上海 : 学林出版社, 1999. 239 页. ISBN: 7-80616-615-7.
45. *Ван, Вэнь.* Прошлое, настоящее и будущее в изучении творчества А. Н. Черепнина / Ван Вэн // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайская консерватория). — 2013 (2). — С. 58–68. | 王文. 齐尔品研究的过去, 现在与未来. 音乐艺术 (上海音乐学院学报). 2013 (2). 58–68 页.
46. *Ван, Гуанци.* Избранные труды по музыке Ван Гуанци / Ван Гуанци. — Пекин : Издательство Народная Музыка, 2009. — 670 с. | 王光祈. 王光祈音乐论著选集.

- 北京：人民音乐出版社，2009. 670 页. ISBN: 978-7-103-03836-9
47. Ван, Е. Исследование музыкального творчества китайских композиторов, обучавшихся в СССР в 1950-х годах / Ван Е. Кандидатская диссертация, Харбинский педагогический университет. 2011. — 144 с. | 王晔. 二十世纪五十年代中国作曲家留苏期间音乐创作研究. 博士学位论文, 哈尔滨师范大学. 2011. 144 页.
48. Ван, Силян. Д. Шостакович : два толкования Седьмой симфонии / Ван Силян. // Музыкальный любитель. — 1995 (6). — С. 32–34. | 王西麟. 肖斯塔科维奇 : 《第七交响曲》的两种解释. 音乐爱好者, 1995 (6). 32–34 页.
49. Ван, Сяоси. Влияние А. Черепнина на процесс национальной обработки китайской музыкальной композиции / Ван Сяоси // Китайская музыка. — 1994 (4). — С. 52–53. | 王小夕. 齐尔品对中国音乐创作民族化的影响. 中国音乐, 1994 (4). 52–53 页.
50. Ван, Цю. О полистилистическом полифоническом мышлении Альфреда Шнитке / Ван Цю // Хуанчжун. — 2008 (2). — С. 43–51. | 王球. 论施尼特凯多风格复调思维. 黄钟, 2008 (2). 43–51 页.
51. Ван, Чживэй, Цай, Хуэйцюань. «Сунань чуйда» (духово-ударная музыка Южного Цзянсу) и ее художественные особенности / Ван, Чживэй, Цай, Хуэйцюань // Китайская музыка. — 1987 (02). — С. 84–87. | 王志伟, 蔡惠泉. 苏南吹打及其艺术特色. 中国音乐, 1987(02). 84–87 页.
52. Ван, Чжэнья. Советские эксперты в Центральной консерватории (Китая) / Ван Чжэнья // Журнал Центральной консерватории. — 2010 (04). — С. 3–6+14. | 王震亚. 苏联专家正在中央音乐学院. 中央音乐学院学报, 2010 (04). 3–6+14 页.
53. Ван, Юхэ. История Центральной консерватории : 1950–1990 / Ван Юхэ. // — Пекин : Издательство Центральной консерватории, 1990. — 188 с. | 汪毓和. 中央音乐学院院史 : 1950–1990. 北京 : 中央音乐学院出版社, 1990. 188 页.
54. Гань, Бихуа. Восточные особенности в произведениях А. Черепнина и С.

- Губайдулиной и их сравнительное исследование / Гань Бихуа // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайская консерватория). — 2001 (2). — С. 60–66. | 甘璧华. 阿·齐尔品和索·古贝多琳娜作品中的东方特点及其比较研究. 音乐艺术 (上海音乐学院学报), 2001 (2). 60–66 页.
55. Гао, Вэйцзе. Введение в шедевры музыки XX века : Концертный том / Гао Вэйцзе. — Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2001. — 420 с. | 高为杰. 20 世纪音乐名著导读 : 协奏卷. 上海 : 上海音乐出版社, 2001. 420 页. ISBN: 7-80553-895-6
56. Гао, Фэйли. Исследование системы подготовки кадров в «Национальную консерваторию музыки» в контексте устной истории / Гао Фэйли. Магистерская диссертация Шаньсийского педагогического университета, 2022. — 75 с. | 高斐莉. 口述史视域下的“国立音乐院”人才培养机制研究. 山西师范大学硕士论文, 2022. 75 页.
57. Го, Вэй. К вопросу об изменениях и влиянии исследовательских парадигм в китайском музыкознании / Го Вэй // Музыкальные исследования. — 2018 (01). — С. 26–35. | 郭威. 论中国音乐学研究观念的变迁与影响. 音乐研究, 2018(01). 26–35 页.
58. Го, Мэн. Исследование музыкальной деятельности Цзо Чжэнь-Гуаня / Го Мэн. Кандидатская диссертация, Харбинский педагогический университет. 2013. — 144 с. | 郭萌. 左贞观音乐活动研究. 博士学位论文, 哈尔滨师范大学. 2013. 144 页.
59. Гун, Хунъюй. Жизнь и наследие Д. Шостаковича / Гун Хунъюй // Хуанчжун (Китай). — 2010 (3). — С. 118–132. | 宫宏宇. 萧斯塔科维奇生前身后. 黄钟 (中国), 2010 (3). С. 118–132.
60. Гун, Хунъюй. Исследования о А. Черепнине за рубежом : наряду с исследованиями в Китае / Гун Хунъюй // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайская консерватория). — 2019 (1). — С. 136–154. | 宫宏宇. 齐尔品研究

- 在海外：兼及国内有关研究. 音乐艺术 (上海音乐学院学报). 2019 (1). 136–154 页.
61. Дин, Шаньдэ. Как я написал симфонию «Чанчжэн (Великий поход)» (продолжение) / Дин Шаньдэ // Музыкальные исследования (Журнал Сычуаньской консерватории). — 1986 (02). — С. 14–23. | 丁善德.我怎样写《长征》交响曲 (续).音乐探索 (四川音乐学院学报), 1986 (02). 14–23 页.
62. Дин, Шаньдэ. Как я написал симфонию «Чанчжэн (Великий поход)» / Дин Шаньдэ // Музыкальные исследования (Журнал Сычуаньской консерватории). — 1986 (01). — С. 3–10. | 丁善德.我怎样写《长征》交响曲. 音乐探索 (四川音乐学院学报), 1986 (01). 3–10 页.
63. Домлинг, В. Игорь Стравинский / В. Домлинг ; Перпер. с нем. на кит. яз. Юй Жэньхао. — Пекин : Народное музыкальное издательство, 2003. — 229 с. | (德) 沃尔夫冈·多姆灵著; 俞人豪译. 斯特拉文斯基. 北京: 人民音乐出版社, 2003. 229 页.
64. Друскин, М. С. Игорь Стравинский : Личность. Творчество. Взгляды / М. С. Друскин ; Перпер. на кит. яз. Цзяо Дунцзянь, Дун Моли. — Пекин : Восточное издательство, 2002. — 197 с. | 德鲁斯金著; 焦东建, 董茉莉译. 斯特拉文斯基传: 性格·创作·观点. 北京: 东方出版社, 2002. 197 页. ISBN : 7-5060-1520-X
65. Исследовательский институт музыки при Китайской академии искусств. Памятный сборник к 60-летию Исследовательского института музыки при Китайской академии искусств : 1954–2014. — Пекин : Издательство культуры и искусства, 2017. — 465 с. | 中国艺术研究院音乐研究所. 中国艺术研究院音乐研究所六十年纪念集 :1954–2014. 北京: 文化艺术出版社, 2017. 465 页. ISBN : 978-7-5039-6248-6
66. Куан, Цзюнь, Пен Суйфэн. «Единство Неба и человека» (тяньжэнь хэи) и концепция тембра в традиционной инструментальной музыке / Куан Цзюнь, Пен Суйфэн // Китайская музыка. — 2008 (02). С. 36–138+170. | 匡君, 彭岁枫.

- “天人合一”与传统器乐中的音色观念. 中国音乐, 2008 (02). 36–138+170 页.
67. *Ли, Жань*. Музыкальные обмены между Китаем и СССР в контексте социологии : на примере работы советских музыкальных экспертов в Китае (1954–1960) / Ли Жань. Кандидатская диссертация, Харбинский педагогический университет. 2011. — 124 с. | 李然. 社会学视域下的中苏音乐交流: 以苏联音乐专家在中国为例 (1954-1960 年). 博士学位论文, 哈尔滨师范大学. 2011. 124 页.
68. *Ли, Инхуа*. Изменения и развитие советской музыкальной историографии : лекции музыковеда А. И. Кандинского в Китае / Ли Инхуа // Журнал Центральной консерватории. — 1990 (3). — С. 75–76. | 李应华. 苏联音乐史学界的变化与发展: 记音乐史专家康津斯基来华讲学. 中央音乐学院学报, 1990 (3). 75–76 页.
69. *Ли, Пэнчэн, Чэнь, Хундо*. Беспрерывный странник : Истоки полистилистики Альфреда Шнитке / Ли Пэнчэн, Чэнь Хундо // Хуанчжун (Китай). — 2012 (2). — С. 68–73. | 李鹏程; 陈鸿铎. 无间行者 : 施尼特凯复风格溯源. 黄钟 (中国), 2012 (2). 68–73 页.
70. *Ли, Сяоши*. Исследование гармонии в трех инструментальных произведениях Ма Сыцуна среднего творческого периода / Ли Сяоши. Магистерская диссертация, Шанхайская консерватория, 2020. — 69 с. | 李晓石. 马思聪创作中期三部器乐作品和声研究. 硕士学位论文, 上海音乐学院, 2020. 69 页.
71. *Ли, Ханьцзе*. Введение в музыкальную фактуру / Ли Ханьцзе. — Куньмин : Издательство Юньнаньского художественного издательства, 1997. — 423с. | 李汉杰. 音乐织体学概论. 昆明: 云南美术出版社, 1997. 423 页. ISBN: 7-80586-420-9
72. *Ли, Чжэньбан*. Церковная музыка / Ли Чжэньбан. — Тайвань : Издательство мировой культуры, 2002. — 288 с. | 李振邦. 教会音乐. 台湾: 世界文物出版社, 2002. 288 页. ISBN : 978-9-57561-172-9.

73. *Ли, Ян*. От автономии к интеграции : исследование художественных идей И. Ф. Стравинского / Ли Ян. Кандидатская диссертация, Уханьский технологический университет, 2018. — 222с. | 李洋. 从自律到融通: 斯特拉文斯基艺术思想研究. 博士学位论文, 武汉理工大学, 2018. 222 页.
74. *Линь, Хуа, Е, Сыминь*. Введение в искусство полифонии / Линь Хуа, Е Сыминь. — Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2010. — 442с. | 林华, 叶思敏. 复调艺术概论. 上海: 上海音乐出版社, 2010. 442 页. ISBN: 978-7-80751-582-1
75. *Лу, Дундун*. Исследование Одиннадцатой симфонии («1905 год») Д. Д. Шостаковича / Лу Дундун. Магистерская диссертация, Шанхайский педагогический университет, 2018. — 97 с. | 卢栋栋.肖斯塔科维奇《第十一交响曲 (1905 年)》研究. 硕士学位论文, 上海师范大学, 2019. 97 页.
76. *Лю, Ди*. Исследование причин тенденций в публикациях журнала «Новая музыкальная волна» («Синьюэчао») Пекинского музыкального общества «Аймэйюэшэ» / Лю Ди // Журнал Ланьчжоуского института литературы и науки (социальные науки). — 2024. 40 (02). — С. 99–104. | 柳笛.北京爱美乐社《新乐潮》发文倾向成因探究. 兰州文理学院学报(社会科学版), 2024. 40 (02). 99–104 页. DOI :10.13805/j.cnki.2095-7009.2024.02.017
77. *Лю, Синьсинь, Лю, Сюэцин*. История европейской музыки Харбина / Лю Синьсинь, Лю Сюэцин. — Пекин : Народное музыкальное издательство, 2002. — 403 с. | 刘欣欣, 刘学清. 哈尔滨西洋音乐史. 北京: 人民音乐出版社, 2002. 403 页. ISBN : 7-103-02543-6.
78. *Лю, Хунчжу*. Обсуждение по редактированию и переводу литературы и ее магистерской подготовки в Центральной консерватории / Лю Хунчжу // Журнал Центральной консерватории. — 2012 (3). — С. 48–51. | 刘红柱. 漫议中央音乐学院文献编译工作及研究生培养. 中央音乐学院学报, 2012 (3). 48–51 页.

79. Лю, Цзян. Воплощение принципов визуальной конструкции символа креста в музыкальной морфологии произведения С. Губайдулиной «Семь слов» / Лю Цзян. Магистерская диссертация, Уханьская консерватория, 2007. — 43 с. | 刘江. 十字架符号的视觉构成原则在古拜杜丽娜作品《七言》的音乐形态中的体现. 硕士学位论文, 武汉音乐学院, 2007. 43 页.
80. Лю, Юнпин. «О микрополифонии и новых формах канона: Исследование полифонической техники современной музыки (Часть 5) / Лю Юнпин // Хуанчжун (Журнал Уханьской консерватории). — 2008 (04). — С. 3–12. | 刘永平. 论微型复调及其卡农新形态: 现代音乐复调技法研究之五. 黄钟(中国. 武汉音乐学院学报), 2008 (04). 3–12 页.
81. Люй, Цзайшэн, Сы, Биньлинь. Антология столетия китайской музыковедения: Введение и комментарии / Люй Цзайшэн, Сы Биньлинь. — Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2019. — 1050 с. | 刘再生, 司冰琳. 中国音乐学百年文选导读. 上海: 上海音乐学院出版社, 2019. 1050 页. ISBN: 978-7-5566-0364-0.
82. Люй, Цзи. Избранные труды Люй Цзи / Люй Цзи. — Том I. — Пекин: Издательство народной музыки, 1988. — 408 с. | 吕骥. 吕骥文选上集. 北京: 人民音乐出版社, 1988. 408 页. ISBN: 7-103-00097-2.
83. Люй, Цимин. Оркестровая увертюра «Ода красному флагу»: партитура / Люй Цимин. — Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2019. — 57 с. | 吕其明. 管弦乐序曲 红旗颂 总谱. 上海: 上海音乐出版社, 2019. 57 页. ISBN: 978-7-5523-1742-8
84. Лян, Маочунь и другие. Обзор китайской симфонической музыки / Лян Маочунь и другие. — Пекин: Народное музыкальное издательство, 2010. — 883 с. | 梁茂春等. 中国交响音乐博览. 北京: 人民音乐出版社, 2010. 883 页. ISBN: 978-7-103-03632-7

85. *Лян, Маочунь*. Современная китайская музыка : 1949–1989 / Лян Маочунь. — Пекин : Издательство Пекинской радиовещательной академии, 1993. — 246 с. | 梁茂春. 中国当代音乐 : 1949–1989. 北京 : 北京广播学院出版社. 1993. 246 页. ISBN : 7-81004-524-5/G. 204.
86. *Лян, Маочунь*. Современная китайская музыка : 1949–1989 / Лян Маочунь. — Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2004. — 257 с. | 梁茂春. 中国当代音乐 : 1949–1989. 上海 : 上海音乐学院出版社, 2004. 257 页. ISBN: 978-7-80692-074-9
87. *Лян, Хунци*. Исследование музыкальных произведений Софии Губайдулиной / Лян Хунци. — Шанхай : Издательство Шанхайского книжного магазина, 2013. — 132 с. | 梁红旗. 索菲亚·古拜杜丽娜音乐作品研究. 上海 : 上海书店出版社, 2013. 132 页. ISBN : 978-7-5458-0557-4
88. *Лян, Цзюнь*. Особенности фактуры в произведениях Э. Денисова : исследование его основных музыкальных средств / Лян Цзюнь. Кандидатская диссертация, Шанхайская консерватория, 2015. — 133 с. | 梁军. 杰尼索夫作品中的织体特征 : 兼及其主要音乐语汇研究. 博士学位论文, 上海音乐学院, 2015. 133 页.
89. *Мин, Хун*. Исследование творчества русской духовной музыки XX века / Мин Хун. Кандидатская диссертация, Шанхайская консерватория, 2010. — 235 с. | 明虹. 20 世纪俄罗斯宗教音乐创作之研究. 博士学位论文, 上海音乐学院, 2010. 235 页.
90. *Мин, Хун*. Исторический обзор русской духовной музыки XIX века / Мин Хун // Журнал Тяньцзиньской консерватории. — 2012 (4). — С. 57–65. | 明虹. 19 世纪俄罗斯宗教音乐创作的历史回顾. 天津音乐学院学报, 2012 (4). 57–65 页.
91. *Мин, Хун*. Путешественник во времени музыкального пространства. А. Шнитке (часть 2) / Мин Хун // Музыкальная жизнь. — 2015 (11). — С. 58+66. | 明虹. 音乐时空的“穿越者” : 阿尔弗雷德·施尼特凯 (下). 音乐生活, 2015 (11). 58+66 页.
92. *Мин, Хун*. Путешественник во времени музыкального пространства. А. Шнитке

- (часть 1) / Мин Хун // Музыкальная жизнь. — 2015 (10). С. 62–63. | 明虹. 音乐时空的“穿越者”：阿尔弗雷德·施尼特凯 (上). 音乐生活, 2015 (10). 62–63 页.
93. *Музыковедческий факультет Центральной консерватории. История и современное состояние музыковедения.* — Пекин : Издательство Центральной консерватории, 2016. — 376 с. | 中央音乐学院音乐学系. 音乐学的历史与现状. 北京 : 中央音乐学院出版社, 2016. 376 页. ISBN : 978-7-81096-758-7
94. *Научная группа «Современное китайское музыковедение» при Нанкинском университете искусств. Современное китайское музыковедение.* — Пекин : Народное музыкальное издательство, 2006. — 514 с. | 南京艺术学院“中国当代音乐学”课题组. 中国当代音乐学. 北京 : 人民音乐出版社, 2006. 514 页. ISBN : 7-103-03191-6
95. *He, Ваньчи. Практические методы «исследовательского перевода» китайских классических текстов : На основе исследования «Люйши Чуньцю» и его английского перевода / He Ваньчи // Синология.* — 2024. — № 12 (6). — С. 1090–1095. | 聂婉池. 论中国典籍“研究型翻译”的实践方法 : 基于《吕氏春秋》及其英译本的研究. 国学, 2024. No. 12(6). 1090–1095 页. <https://doi.org/10.12677/cnc.2024.126165>
96. *Редакция Народного издательства. Национальный стиль гармонии и современные техники.* — Пекин : Народное музыкальное издательство, 1996. — 711 с. | 人民出版社编辑部. 和声的民族风格与现代技法. 北京 : 人民音乐出版社, 1996. 711 页.
97. *Се, Фуюань. Исследования творчества симфоний Альфреда Шнитке // Се Фуюань.* — Чанша : Издательство литературы Хунань, 2011. — 295 с. | 谢福源. 阿尔弗雷德·施尼特凯交响曲创作研究. 长沙 : 湖南文艺出版社, 2011. 295 页.
98. *Стравинский, И. Ф. Музыкальная поэтика. В шести лекциях / И. Ф. Стравинский ; пер. с англ. на кит. яз. Цзян Лэй ; под ред. Ян Яньди.* — Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2014. — 102 с. — пер. изд. : *Stravinsky Igor. Poetics of Music in the Form of Six Lessons / Igor Stravinsky.*

- United Kingdom : Harvard University Press, 1970. — 160 с. | 伊戈尔·斯特拉文斯基; 姜蕾译; 杨燕迪校订. 音乐诗学六讲. 上海: 上海音乐学院出版社, 2014. 102 页. ISBN : 978-7-80692-905-6.
99. *Сунь, Цзинань. Хронология истории музыкального образования в Китае : 1840–2000 / Сунь Цзинань. — Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2012. — 490 с. | 孙继南. 中国近代音乐教育史纪年 : 1840–2000. 上海: 上海音乐学院出版社, 2012. 490 页. ISBN : 978-7-80692-674-1*
100. *Сунь, Чжихун. Исследование полифонии в «Реквиеме» А. Шнитке / Сунь Чжихун // Журнал Тяньцзиньской консерватории. — 2009 (3). — С. 114–122. | 孙志鸿. 施尼特凯《安魂曲》复调研究. 天津音乐学院学报, 2009 (3). 114–122 页.*
101. *Сунь, Юйчжи. Исследование множественности звуковысотных центров в раннем творчестве И. Стравинского / Сунь Юйчжи. Магистерская диссертация, Шанхайская консерватория, 2024. — 57с. | 孙雨直. 斯特拉文斯基早期音乐创作中的音高中心多重性研究. 硕士学位论文, 上海音乐学院, 2024. 57 页.*
102. *Сюй, Жунькунь. К вопросу о генезисе, формировании и хронологии миядзинского и рюкюсского ладов в японской музыке / Сюй Жунькунь // Музыкальное исследование. — 1998 (02). — С. 35–43. | 徐荣坤. 关于日本都节调式、琉球调式成因及形成时期等问题的探讨. 音乐研究, 1998 (02). 35–43 页.*
103. *Сюй, Цун. Исследование композиционных техник «китайского стиля» в творчестве А. Черепнина : на примере двух произведений / Сюй Цун. Магистерская диссертация, Шанхайская консерватория. 2014. — 58 с. | 徐聪. 齐尔品“中国风格”作曲技法研究 : 以两部作品为例. 硕士学位论文, 上海音乐学院. 2014. 58 页.*
104. *Сюй, Юань. Основы музыкальной фактуры : Техника партитурного письма / Сюй Юань. — Ханчжоу : Издательство Китайской академии искусств, 1994. — 91с. | 徐源. 音乐织体学纲要 : 乐曲声部写作技术. 杭州: 中国美术学院出版*

- 社, 1994. 91 页. ISBN: 7-81019-312-0
105. Сюн, Сяююй, Ху, Ивэй. Разъяснение музыкально-технической теории А. Черепнина / Сюн Сяююй, Ху Ивэй // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). — 2022 (1). — С. 155–167. | 熊小玉, 胡艺玮. 齐尔品音乐技术理论的阐释. 音乐艺术 (上海音乐学院学报). 2022 (1). 155–167 页.
106. Сюн, Сяююй. Горизонтальное мышление современного ритма в музыкальном творчестве А. Черепнина / Сюн Сяююй // Журнал Тяньцзиньской консерватории. — 2014 (1). — С. 62–68. | 熊小玉. 齐尔品音乐创作中的横向现代节拍思维. 天津音乐学院学报, 2014 (1). 62–68 页.
107. Сюн, Сяююй. Техника смешанных тональностей с использованием нонатоники в многокультурной интеграции А. Черепнина / Сюн Сяююй // Музыкальное исследование. — 2015 (5). — С. 62 – 75. | 熊小玉. 多元文化融合下的齐尔品九声音阶调性混合技术. 音乐研究, 2015 (5). 62–75 页.
108. Сюн, Сяююй. Уникальный способ репризы симфоний А. Черепнина в рамках структурного мышления романа / Сюн Сяююй // Музыкальное исследование. — 2016 (5). С. 75–87. | 熊小玉. 小说架构思维下齐尔品交响曲的独特再现方式. 音乐研究, 2016 (5). 75–87 页.
109. Тао, Юань, Не, Пин. История гуманитарных контактов между Китаем и Россией с XVII века до наших дней / Тао Юань, Не Пин. — Пекин : Научное издательство, 2019. — 229 с. | 陶源, 聂品. 中国和俄罗斯人文交流史 17 世纪至今. 北京 : 科学出版社, 2019. 229 页. ISBN : 978-7-03-061846-7.
110. Тао, Ябин. Обзор истории и современные размышления о музыкальном обмене между Китаем и Россией : Сборник материалов Международной научной конференции по российско-китайскому музыкальному обмену (Харбин, Китай, 2009) / под ред. Тао Ябин. — Пекин : Издательство народной музыки, 2011. — 590 с. | 陶亚兵主编. 中俄音乐交流史事回顾与当代反思 : 2009 年中

- 国哈尔滨中俄音乐交流国际学术研讨会文集. 北京：人民音乐出版社, 2011. 590 页. ISBN : 978-7-103-04326-4.
111. *Тао, Ябин.* Музыкальные обмены между Китаем и Западом в период Мин и Цин / Тао Ябин. — Пекин : Восточное издательство, 2001. — 232с. | 陶亚兵. 明清间的中西音乐交流. 北京：东方出版社, 2001. 232 页. ISBN: 978-7-5060-1478-6.
112. *У, Цзинюй, Пан, Шуэйпэй.* Распространение советской музыкальной культуры в Китае : На основе исследования литературы журнала «Литература и искусство СССР» / У Цзинюй, Пан Шуэйпэй // Сравнительное исследование культурных инноваций. — 2022 (8). — С. 152–156+193. | 吴婧瑀, 庞书培. 苏联音乐文化在中国的传播：基于《苏联文艺》文献的考察. 文化创新比较研究, 2022(8). 152–156+193 页.
113. *Фэн, Чанчунь, Ли, Минхуэй.* Пересадка, изменение, потеря : распространение и рецепция советской музыкальной эстетики в Китае за семнадцать лет после основания КНР / Фэн Чанчунь, Ли Минхуэй // Журнал Синьхайской консерватории. — 2012 (3). — С. 100–111. | 冯长春, 李明辉. 移植, 嬗变, 失落：建国十七年苏联音乐美学思想在中国的传播与受容. 星海音乐学院学报, 2012(3). 100–111 页.
114. *Фэн, Чанчунь.* Исследование музыкальных течений Китая первой половины XX века / Фэн Чанчунь. Кандидатская диссертация, Китайская академия искусств. 2005. — 213 с. | 冯长春. 20 世纪上半叶中国音乐思潮研究. 博士学位论文, 中国艺术研究院. 2005. 213 页.
115. *Ху, Сяочжэн.* Исследование полистилистики в камерных произведениях Альфреда Шнитке / Ху Сяочжэн. — Гуйлинь : Издательство Гуанси педагогического университета, 2019. — 353 с. | 胡筱铮. 施尼特凯室内乐作品中的复风格研究. 桂林：广西师范大学出版社, 2019. 353 页.
116. *Хуан, Бэйбэй.* Музыковедческий анализ «Семь слов» С. Губайдулиной / Хуан

- Бэйбэй. Магистерская диссертация, Тяньцзиньская консерватория, 2006. — 96 с. | 黄蓓蓓. 古柏杜丽娜《七言》的音乐学分析. 硕士学位论文, 天津音乐学院, 2007. 96 页.
117. *Центральная консерватория, Общество содействия музыкальному образованию имени Сяо Юмэя. Сборник «Весенний дождь»: Избранные статьи по музыке Цзян Динсяня.* — Пекин: Народное музыкальное издательство, 2002. — 464 с. | 中央音乐学院, 萧友梅音乐教育促进会编. 春雨集: 江定仙音乐研究文论选. 北京: 人民音乐出版社, 2002. 464页.
118. *Цзи, Лу.* Исследование неоклассицистской музыкальной концепции И. Стравинского / Цзи Лу. Кандидатская диссертация, Центральная консерватория, 2011. — 108 с. | 纪露. 斯特拉文斯基的新古典主义音乐观念研究. 博士学位论文, 中央音乐学院, 2012. 108 页.
119. *Цзо, Чжэнь-Гуань.* А. Черепнин и китайская музыкальная культура / Цзо Чжэнь-Гуань // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайская консерватория). — 2013 (2). — С. 22–31. | 左贞观. 齐尔品与中国音乐文化. 音乐艺术 (上海音乐学院学报), 2013 (2). 22–31 页.
120. *Цзо, Чжэнь-Гуань.* Русские музыканты в Китае / Цзо Чжэнь-Гуань. — Пекин: Издательство народной музыки, 2017. — 361 с. | 左贞观. 俄罗斯音乐家在中国. 北京: 人民音乐出版社, 2017. 361 页. ISBN: 978-7-103-05335-5.
121. *Цзэн, Янь.* Исследование техники трех концертах Э. Денисова / Цзэн, Янь. Кандидатская диссертация, Харбинская консерватория, 2018. — 200 с. | 曾岩. 杰尼索夫三部协奏曲技法研究. 博士学位论文, 哈尔滨音乐学院, 2018. 200 页.
122. *Цзян, Лэй.* Структура модернистской литературы и революция музыкальных форм послевоенного периода: на примере «Третьей фортепианной сонаты» Пьера Булеза / Цзян Лэй // Музыкальное исследование. — 2012 (05). — С. 86–97. | 姜蕾. 现代主义文学结构与二战后音乐形式革命: 以布列兹《第三钢琴奏鸣曲》为例. 音乐研究, 2012 (05). 86–97 页.

123. *Цзян, Чжуцзюань*. Механизм взаимодействия между душой и музыкой : Исследование музыкальной психологии на основе «Лицзи·Юэцзи» / Цзян Чжуцзюань // Журнал Чанчуньского педагогического университета. — 2024. — № 43 (11). — С. 24–27. | 姜楚娟.心灵与音乐之间的互动机理：基于《礼记·乐记》的音乐心理学研究. 长春师范大学学报, 2024. No. 43 (11). 24–27 页.
124. *Цинь, Сюань*. Дистанция между музыкой и поэзией : культурное непонимание в музыке А. Черепнина на стихи «Цзян цинь цзю» китайской поэзии / Цинь Сюань // Журнал Тяньцзиньской консерватории. — 2011 (2). — С. 32–43. | 秦旋. 乐与诗的疏离：论齐尔品为中国诗词《将进酒》配曲的文化误读. 天津音乐学院学报, 2011 (2). 32–43 页.
125. *Цянь, Жэнькан*. Программная симфония без заглавия : Анализ Второй симфонии Ма Сыцуна / Цянь Жэнькан // Музыкальные исследования. — 1989 (04). — С. 23–29. | 钱仁康.没有标题的标题交响曲：简析马思聪的《第二交响曲》. 音乐研究, 1989 (04). 23–29 页.
126. *Цянь, Жэньпин*. Симфонии Шостаковича / Цянь Жэньпин. — Чанша : Издательство Хунаньской литературы и искусства, 2000. — 289 с. | 钱仁平. 肖斯塔科维奇交响曲. 长沙：湖南文艺出版社, 2000. 289 页. ISBN : 978-7-5404-2371-1
127. *Цянь, Жэньпин*. Сложности программной музыки : на примере Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича / Цянь Жэньпин // Музыкальный любитель. — 2000 (4). — С. 40–41. | 钱仁平. 标题音乐大不易：以肖斯塔科维奇《第十一交响曲》为例. 音乐爱好者, 2000 (4). 40–41 页.
128. *Цяо, Цзяньчжун*. Три этапа китайского музыковедения за сто лет / Цяо Цзяньчжун // Музыкальные исследования. — 2019 (05). — С. 34–38. | 乔建中. 论中国音乐学百年来之三大阶段. 音乐研究, 2019 (05). 34–38 页.
129. *Чжай, Чжиюн*. Исследование песен, связанных с Великим походом китайской Красной армии / Чжай Чжиюн // Журнал Академии искусств Народно-

- освободительной армии Китая. — 2016 (4). — С. 71–83. | 柴志英. 万里征途歌源考：中国工农红军长征中的歌曲研究. 解放军艺术学院学报, 2016 (4). 71–83 页.
130. Чжан, Инго. Исследование драматургии Первого Concerto grosso Альфреда Шнитке / Чжан Инго. Магистерская диссертация, Шанхайская консерватория, 2013. — 154с. | 张瀛戈. 施尼特盖《第一大协奏曲》的戏剧性研究. 硕士学位论文, 上海音乐学院, 2013. 154 页.
131. Чжан, Хуэй. История преподавания советских экспертов в Центральной консерватории / Чжан Хуэй. Магистерская диссертация, Центральная консерватория, 2011. — 71с. | 张辉. 苏联专家在中央音乐学院执教始末. 硕士学位论文, 中央音乐学院, 2011. 71 页.
132. Чжан, Цяньцянь. К вопросу о влиянии опыта учебы в Японии на музыкальные взгляды Ли Шутуна : на примере «Малого музыкального журнала» / Чжан Цяньцянь // Журнал Нанкинского университета искусств (Музыка и исполнительство). — 2025 (2). — С. 34–38. | 张千千. 试论留日经验对李叔同音乐观的影响：以《音乐小杂志》为中心. 南京艺术学院学报 (音乐与表演), 2025 (2). 34 – 38 页.
133. Чжао, Ди. Исследование природной концепции «Единства Неба и Человека» в искусстве циня / Чжао Ди. Кандидатская диссертация, Шаньдунский университет, 2016. — 158 с. | 赵頔. 中国古琴艺术的“天人合一”自然观研究. 博士学位论文, 山东大学, 2016. 158 页.
134. Чжао, Сунгуан. Предислови / Чжао Сунгуан // Контекст музыки : перспектива музыкальной герменевтики. — Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2005. — С. 7–9. | 赵宋光. 序言. 音乐的语境：一种音乐解释学视域. 上海：上海音乐学院出版社, 2005. 7–9 页.
135. Чжоу, Вэньчжун. Вклад А. Черепнина в музыку / Чжоу Вэньчжун // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайская консерватория). — 1982 (4). —

- С. 98–99. | 周文中. 齐尔品在音乐上的贡献. 音乐艺术 (上海音乐学院学报), 1982(4). 98–99 页.
136. Чжоу, Шанцинъ. Современная интерпретация музыкальной эстетики «Юэцзи» и ее ценность в эстетическом воспитании: Рецензия на книгу «Юэцзи и китайская музыкальная эстетика / Чжоу Шанцинъ // Журнал образования Китая. — 2024 (09). — С. 132. | 周尚琴. 《乐记》音乐美学的现代阐释及美育价值: 评《<乐记>与中国音乐美学》. 中国教育学刊, 2024 (09). 132 页.
137. Чу, Хайчэнь. Типы и стили симфонических хоров на революционно-историческую тематику: от «Героической поэмы» и «Сюиты песен Великий поход» до «Сюиты песен Сибопо» / Чу Хайчэнь // Народная музыка. — 2020 (12). — С. 18–20. | 褚海辰. 革命历史题材交响合唱的类型和样式: 从《英雄的诗篇》《长征组歌》到《西柏坡组歌》. 人民音乐, 2020 (12). 18–20 页.
138. Чэн, Чучу. Исследование додекафонной техники в творчестве А. Шнитке / Чэн Чучу. Кандидатская диссертация, Нанкинский университет искусств, 2022. — 162с. | 程楚楚. 施尼特凯创作中的十二音技法研究. 博士学位论文, 南京艺术学院, 2022. 162 页.
139. Чэнь, Линь. К вопросу об академических мыслях Сан Туна / Чэнь Линь // Музыкальное исследование. — 2023 (02). — С. 104–110. | 陈林. 论桑桐的学术思想. 音乐研究, 2023 (02). 104–110 页.
140. Чэнь, Линьцунъ. Музыкально-теоретический вклад Сяо Юмэя / Чэнь Линьцунъ // Китайская музыковедение. — 1993 (02). — С. 5–22. | 陈聆群. 萧友梅的音乐理论贡献. 中国音乐学, 1993(02). 5–22 页.
141. Чэнь, Сяохуэй. Она скромно трудится в области современной гармонии: монография Гань Бихуа «Противоречивые свойства интервалов в гармонии» издана в Москве / Чэнь Сяохуэй // Журнал Синьхайской консерватории. —

- 2008 (2). — С. 27–28. | 陈晓惠. 她在现代和声领域中默默耕耘：甘璧华的《和声音程的对立属性》在莫斯科出版. 星海音乐学院学报, 2008 (2). 27–28 页.
142. *Чэнь, Хундо*. Исследование структурного мышления Д. Лигети / Чэнь Хундо. Кандидатская диссертация, Шанхайская консерватория, 2005. — 167 с. | 陈鸿铎. 利盖蒂结构思维研究. 博士学位论文, 上海音乐学院, 2005. 167 页.
143. *Шань, Линь*. Научный путь Мао Юаня и его неразрывная связь с китайской музыкой / Шань Линь // Исследования искусствознания. — 2012 (04). — С. 519–525. | 单林. 茅原学术生涯与中国音乐的不解之缘. 艺术学研究, 2012 (04). 519–525 页.
144. *Шао, Сяююн*. Глубокий изобразитель морали и духа: Альфред Шнитке, русский композитор второй половины XX века / Шао Сяююн // Народная музыка. — 2010 (5). — С. 74–77. | 邵晓勇. 道德与精神的深度描述者: 20 世纪下半叶俄罗斯作曲家施尼特凯. 人民音乐, 2010 (5). 74–77 页.
145. *Шэн, Лихун*. Научная конференция по гармонии / Шэн Лихун // Народная музыка. — 1956 (01). — С. 40. | 盛礼洪. 和声学术讨论会. 人民音乐, 1956 (01). 40 页.
146. *Шэнь, Чжихуа, Ян, Куйсунь, Ли, Даньхуэй, Ню, Цзюнь*. Очерк истории китайско-советских отношений: Пересмотр ряда проблем в отношениях Китая и СССР в 1917–1991 годах / Шэнь Чжихуа, Ян Куйсунь, Ли Даньхуэй, Ню Цзюнь. — Пекин: Издательство социально-научной литературы, 2016. — 770 с. ISBN: 978-7-509-78366-5 | 沈志华, 杨奎松, 李丹慧, 牛军. 中苏关系史纲: 1917–1991 年中苏关系若干问题再探讨. 北京: 社会科学文献出版社, 2016. 770 页. ISBN: 978-7-509-78366-5
147. *Э, Цзин*. Модель «крест-накрест» в свете пространственно-временных представлений: исследование структуры «In Croce» С. Губайдулиной / Э Цзин // Народная музыка. — 2018 (6). — С. 80–83. | 鄂婧. 时空观下的“十字交叉”结构思维体现: 古拜杜丽娜《十字架上》结构研究. 人民音乐, 2018(6). 80–83

页.

148. Юй, Жунъян. Введение в философию современной западной музыки / Юй Жунъян. — Чанша : Хунаньское издательство образования, 2000. — 511с. | 于润洋.现代西方音乐哲学导论.长沙:湖南教育出版社,2000.511页.ISBN:978-7-5355-3107-0
149. Юй, Жунъян. К вопросу о плюралистическом построении музыкального анализа / Юй Жунъян // Народная музыка. — 2010 (01). — С.12–13. | 于润洋.谈谈音乐分析学的多元化建构.人民音乐,2010,(01).12–13页.
150. Ян, Лицин. Исследование композиторской техники Оливье Мессиана / Ян Лицин. — Фучжоу : Издательство Фуцзяньского образования, 1989. — 276 с. | 杨立青.梅西安作曲技法初探.福州:福建教育出版社,1989.276页.ISBN:7-5334-0572-2
151. Ян, Сай. Избранные трактаты о музыке Китая (по династиям) / Ян Сай. — Шанхай : Издательство Восточно-Китайского педагогического университета, 2018. — 423 с. | 杨赛.中国历代乐论选.上海:华东师范大学出版社,2018.423页.ISBN:978-7-5675-7273-7.
152. Ян, Хэпин. Следы провидца : Исследование музыкально-педагогической мысли и практики Ли Шутуна и его учеников // Ян Хэпин. — Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2010. — 226 с. | 杨和平.先觉者的足迹:李叔同及其支系弟子音乐教育思想与实践研究.上海:上海音乐出版社,2010.226页.ISBN:978-7-80751-557-9
153. Ян, Яньди. Крайние взгляды : введение к «Шести лекциям о музыкальной поэтике» И. Стравинского / Ян Яньди // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). — 2008 (1). — С. 52–56. | 杨燕迪.偏激的洞见:斯特拉文斯基《音乐诗学六讲》导读.音乐艺术(上海音乐学院学报),2008(1).52–56页.

154. *Ян, Яньди*. О музыкальном подъеме России : макроанализ и его значение для развития китайской музыки / Ян Яньди // Северная музыка. — 2022 (1). — С. 4–13. | 杨燕迪. 论俄罗斯的音乐崛起: 宏观考察及对中国音乐发展的启示. 北方音乐 2022 (1). 4–13 页.
155. *Ян, Яньди*. Об историческом значении и художественной ценности советской симфонии / Ян Яньди // Северная музыка. — 2025 (1). — С. 7–16. | 杨燕迪. 论苏联交响曲的历史意义和艺术价值. 北方音乐, 2025 (1). 7–16 页.
156. *Янь, Баолин*. А. Черепнин, посвятивший свою жизнь китайской музыке / Янь Баолин // Народная музыка. — 1997 (12). — С. 37–38. | 阎宝林. 与中国音乐一生结缘的齐尔品. 人民音乐, 1997 (12). 37–38 页.
157. *Янь, Минь*. О выражении эмоций в западной духовной музыке / Янь Минь // Симфония (Журнал Сианьской консерватории). — 2002 (04). — С. 81–85. | 阎敏. 论西方宗教音乐中的情感表现. 交响 (西安音乐学院学报), 2002 (04). 81–85 页.
158. *Яо, Хэнлу*. Учебное пособие по методам анализа современной музыки / Яо Хэнлу. — Чанша : Издательство Хунаньской литературы и искусства, 2003. — 402с. | 姚恒璐. 现代音乐分析方法教程. 长沙: 湖南文艺出版社, 2003. 402 页. ISBN : 7-5404-3110-5

### Список нотных примеров

*Рис. 1.* Д. Шостакович. Одиннадцатая симфония «1905 год». I часть. Такты 1–16.  
Тема Дворцовой площади

*Рис. 2.* Чжу Цзяньэр. Героическая поэма. I часть. Такты 18–21. Экспозиция.  
Героическая тема

*Рис.3.* Чжу Цзяньэр. Героическая поэма. II часть. Такты 177–184. Реприза.  
Героическая тема

*Рис. 4.* Чжу Цзяньэр. Героическая поэма. V часть. Такты 27–34

*Рис.5.* Дин Шаньдэ. Симфония «Великий поход». I часть «Готовность отправиться  
в поход». Такты 1–8. Экспозиция. Тема главной партии

*Рис. 6.* Дин Шаньдэ. Симфония «Великий поход». I часть «Готовность отправиться  
в поход». Такты 219–228. Экспозиция. Первая тема побочной партии

*Рис. 7.* Дин Шаньдэ. Симфония «Великий поход». I часть «Готовность отправиться  
в поход». Такты 229–234. Экспозиция. Вторая тема побочной партии

*Рис. 8.* Дин Шаньдэ. Симфония «Великий поход». I часть «Готовность отправиться  
в поход». Такты 347–350. Разработка. Тема песни «Лошадка на палочке»

*Рис. 9.* Дин Шаньдэ. Симфония «Великий поход». IV часть «Через снежные горы и  
болота». Такты 65–68. Песня «Ешьте говядину»

*Рис. 10.* Ма Сыцуу. Вторая симфония. I часть. Такты 72–76. Экспозиция. Главная  
тема

*Рис. 11.* Мелодия революционной песни из провинции Ганьсу

*Рис. 12.* А. Денисов. Концерте для виолончели, I часть, тт. 4–6

*Рис. 13.* А. Денисов. Концерт для флейты с оркестром, I часть, Такты 13–16

*Рис. 14.* А. Денисов. Камерная кантата «Солнце Инков», III часть, Такты 9–11

*Рис. 15.* А. Денисов. «Соната для скрипки и фортепиано», III часть, Такты 39–49

*Рис. 16.* А. Денисов. Камерная музыка «DSCN», Такты 1–2

*Рис. 17.* А. Денисов. Концерт для флейты, II часть, цифре 9

*Рис. 18.* А. Денисов. Концерт для виолончели, I часть, Такты 17–22

*Рис. 19.* Денисов. Концерт для виолончели, I часть, Такты 18–19. Схему сетчатой фактуры

*Рис. 20.* А. Денисов. Вторая симфония, I часть, Такты 56–61

*Рис. 21.* А. Денисов. Первая камерная симфония. II часть, Такты 63–64

*Рис. 22.* А. Денисов. Концерт для флейты, II часть, цифра 14

*Рис. 23.* Нононатика А. Черепнина: включает три тетра хорда

*Рис. 24.* Нононатика А. Черепнина: включает три тетра хорда

*Рис. 25.* А. Черепнин. Двенадцать прелюдий, Ор. 6, Такты 1–2

*Рис. 26.* Минорная пентатоника А. Черепнина

*Рис. 27.* А. Черепнин. Вторая симфония. I часть. Главная тема. Такты 38–49

### Список таблиц

*Таблица 1.* Распределение магистерских и кандидатских диссертаций по теме русской музыки в Китае (на кит. из.), 1991–2023<sup>588</sup>

*Таблица 2.* Чжу Цзяньэр. Героическая поэма. Структура и исполнительский состав

*Таблица 3.* Ма Сыцуу. Структура Второй симфонии

*Таблица 4.* Воплощение идеи «Единства Неба и Человека» в музыкальном материале Сонаты для виолончели соло Цзо Чжэнь-Гуаня

---

<sup>588</sup> Таблица составлена автором самостоятельно; данные, включенные в таблицу, подсчитаны и сопоставлены автором самостоятельно.