



УДК 78.06

## НАСЛЕДИЕ КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА У ЦЗУЦЯНА В КОНТЕКСТЕ РЕЦЕПЦИИ ТРА- ДИЦИЙ РОССИЙСКОЙ-СОВЕТСКОЙ КОМПО- ЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ

**ЧЖАО ЮН**

Хубэйский институт искусств и наук, Сяньян, 441053,  
Китайская Народная республика

**АННОТАЦИЯ.** Содержание настоящей статьи посвящено актуальной для современного музыкознания проблеме определения конкретного влияния творчества корифеев российской-советской композиторской школы на наследие выдающихся деятелей академической музыкальной культуры КНР, в частности, У Цзуцяна – первого китайского композитора, закончившего Московскую консерваторию. На примерах его сочинений разных жанровых сфер демонстрируется многоплановость и избирательность восприятия им творческого опыта М.И. Глинки, кучкистов, П.И. Чайковского, С.С. Прокофьева, Н.Я. Мясковского, Б.В. Асафьева, Р.М. Глиэра, С.Н. Василенко. Научная новизна статьи заключается в обобщении результатов изучения конкретных проявлений рецепции традиций русской-советской композиторской школы китайским музыкантом. Результаты исследования свидетельствуют о том, что композиторские открытия У Цзуцяна, осуществлённые в его сочинениях под впечатлением от выдающихся произведений крупнейших российско-советских авторов, инициировали плодотворные достижения в композиторском творчестве Китая XX–XXI веков.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** китайское композиторское творчество, У Цзуцяна, рецепция опыта российских композиторов, образно-содержательные и жанрово-стилистические пересечения, формообразование, фактура, тембровая драматургия.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## THE LEGACY OF THE CHINESE COMPOSER WU ZUQIANG IN THE CONTEXT OF THE RECEPTION OF TRADITIONS THE RUSSIAN- SOVIET SCHOOL OF COMPOSITION

**ZHAO YONG**

Hubei University of Arts and Science, Xiangyang, 441053,  
China

**ABSTRACT.** The content of this article is dedicated to an urgent issue in contemporary musicology, which is to determine the specific impact of the works of the Russian Soviet composer school, Korfiyev, on the legacy of outstanding figures in Chinese academic music culture, especially the first Chinese composer, Wu Zuqian, who graduated from the Moscow Conservatory of Music. Taking his works from different genres as examples, it demonstrates his multifaceted and selective perception of M.I.'s creative experience. Clay, Kuchchkov, P.I. Tchaikovsky Prokofieva, N.I. Miyaskovsky, B.V. Asafieva, R.M. Gliera, S.N. Vasilenko. The scientific novelty of this article lies in the synthesis of research results on the specific forms of expression of Chinese authors' acceptance of the traditional Russian Soviet composers.

**KEYWORDS:** Chinese composer, Wu Zuxiang, summary of Russian composer's experience, intersection of imagery and genre style, form, texture, timbre, and drama.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The author declares the absence of conflict of interests.



В последние десятилетия весьма активизировались исследования учёных КНР и РФ, посвящённые истории и реальным плодам многолетнего творческого взаимодействия в течение XX–XXI веков выдающихся деятелей российской-советской академической музыкальной культуры с китайскими музыкантами. «При всём разнообразии информации о российско-китайских музыкальных связях, – справедливо отмечает Л. Чжэн, – имена китайских воспитанников русской школы, а также имена их учителей чаще всего указывают на центр их обучения в России – Московскую государственную консерваторию им. П.И. Чайковского (МГК). Очень важно, что эта преемственная связь не прерывается до сих пор» [12, с. 144].

Однако взаимное признание плодотворности международных профессиональных связей [8; 9; 10; 12; 13; 16; 19] до настоящего времени весьма редко обретает аргументированное подтверждение на материале конкретных опусов. До сих пор отнюдь не все аспекты воздействия методики и рекомендаций советских преподавателей и в целом композиторской культуры России/РСФСР на творчество китайских выпускников МГК подвергнуты анализу. Примером служит наследие первого китайского композитора – выпускника МГК (1958), У Цзюцзяна (1927–2022), которому посвящена настоящая статья.

За свою долгую жизнь в искусстве он написал немало широко известных музыкально-театральных, инструментальных и вокальных произведений [15; 17]. Совмещая многие годы функции профессора и ректора Центральной (Пекинской) консерватории, У Цзюцзян параллельно руководил и общественно-государственными творческими союзами. В ходе педагогической деятельности им был, в частности, переведён с русского и опубликован весьма немаловажный для музыкального образования КНР учебник<sup>1</sup>, внедрены многие достижения российско-советского музыкального

образования<sup>2</sup>. Ассимилируя в своём творчестве техники композиции классико-романтического генезиса, он исследовал и продвигал реалистические параметры национально-характерного, что представляется нам выражением, с одной стороны, идейно-тематической направленности его пламенной творческой природы в контексте китайских художественных традиций и политических реалий, а с другой – интерпретации влияний российской-советской композиторской школы.

Вместе с тем, автор первой защищённой в РФ в 2013 году диссертации, одним из героев которой был У Цзюцзян, Цинь Цинь [15], пишет лишь о восприятии им западноевропейской композиторской традиции. Подобный подход, нивелирующий конкретные влияния национальных композиторских школ на китайскую встречается весьма часто в трудах музыковедов КНР. Однако имеются и исключения. Впервые на интересующую нас сторону творческого опыта У Цзюцзяна обратил внимание Ло Ши в своей диссертации (2003 г.), посвящённой китайскому симфонизму [3], эта тема специально поднималась в диссертации Ван Е [16] и наших статьях [7; 8], в том числе, в соавторстве с М. Ю. Дубровской [9; 10], к ней обращались Ли Мин в соавторстве с А.Н. Бойко [2], эпизодически она звучала в исследованиях Сунь Жожань [4] и Чэнь Сидзэ [13]. В последних по времени публикациях Сяоянь Чжан [5] и Чэнь Синьхэн [14], посвящённых

<sup>1</sup> Цзюцзян У. Анализ музыкальных форм и композиций / Учебник. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2011. 408 с. (кит. яз.)

<sup>2</sup> Об этом немало написано российскими и китайскими музыковедом в диссертациях и научных статьях самого последнего времени. Приведём в качестве примера недавно опубликованную работу Сун Гуйцзюань (2022). В ней автор, объясняя особое значение для китайского музыкального образования и мотивируя его интерес к российскому, справедливо пишет: «Обращение к последнему с целью заимствования педагогических практик и опыта преследует сразу две цели. Во-первых, возможность приобщиться к теории, истории и богатому фонду российской музыки как к части ещё более обширной европейской музыкальной культуры. Во-вторых, возможность развития китайского музыкального образования в соответствии с современными тенденциями, но без потери национального компонента, который также является важной частью музыкального образования в России» (курсив наш – Ч.Ю.) [19, с. 2].



«образцовым балетам» 50-х – 60-х гг. XX века при упоминании влияний русской балетной школы не конкретизируется вопрос рецепции музыкальной драматургии русского-советского балета в произведениях У Цзюцзяна.

Задействованные в проведённых автором настоящей статьи исследованиях музыкально-исторические и музыкально-теоретические методы российского и китайского музыкознания позволили сосредоточиться на решении обозначенной проблемы в контексте целостного и системного подходов к личности и творчеству У Цзюцзяна. Объективным итогом следует полагать попытку обобщения результатов рецепции У Цзюцзяном творческих импульсов, почерпнутых им в копилке достижений российской-советской композиторской школы. Плоды данных изысканий впервые представляются нами в настоящей публикации.

Сам У Цзюцзян связывал большинство творческих успехов, как собственных, так и со товарищей, а также своих последователей-учеников с тем превосходным образованием, которое получил, в частности, в СССР, в МГК им. П.И. Чайковского. Приведём его слова из речи на торжественном открытии в октябре 2009 г. в Харбинской консерватории крупного международного симпозиума «Связи и обмен между музыкальными культурами Китая и России»: «Оглядываясь назад, понимаешь, что многие добрые традиции нашей отечественной музыкально-академической культуры всё ещё наследуют советскую школу» [10, с. 84].

В этой связи зададимся вопросом, какие составляющие композиторского наследия У Цзюцзяна можно считать близкими опыту российской-советской композиторской школы? Рассмотрение его творчества под данным углом зрения позволяет усмотреть немало важных пересечений.

В первую очередь, конечно, обратим внимание на интерес У Цзюцзяна к национальному музыкальному фольклору и традиционным мелодиям ханьцев в аспекте ритмоинтонационного и ладового их своеобразия. Такая направленность была обусловлена приоритетами для его творчества понятия Родины (*шаньхэ*), патриотизма, что проявило себя уже в дипломной кантате «Гора Тушань и борьба с потопом», в музыке балета «Русалка», песнях, концерте для эрху с оркестром и др.

Показательно для дальнейших тенденций развития китайской композиторской школы, что, как и «Русскую пятёрку», У Цзюцзяна особенно интересовали также мифы, мелос и ладо-ритмические особенности малых народов и национальных меньшинств своей страны. Это весьма распространённое в настоящее время качество китайского композиторского творчества до сих пор недостаточно описано на материале наследия одного из пионеров данного направления – У Цзюцзяна. А ведь в ходе анализа исходных элементов тематизма многих сочинений У Цзюцзяна в них можно усмотреть разнообразные диалектные истоки, вкупе с реализацией в его опусах их жанровой специфики.

Например, в симфонической партитуре балета «Красный женский отряд» автор вывел яркую галерею фольклорных мелодий народа *ли* с острова Хайнань. Ладо-звукорядные аспекты мелоса раннего Струнного квартета, в частности, частей 1 и 3, имеют монгольский генезис. В концерте для пипа с оркестром «Маленькие сестры в степях» У Цзюцзян также интерпретировал местную фольклорную традицию Внутренней Монголии. Даже аранжировка знаменитой песни «Ласточка», сочинённая, как и Струнный квартет, в стенах Московской консерватории, соответственно нашей аргументации представляет собой обработку знаменитой песни казахского композитора А.К. Жубанова, до наших дней воспринимаемой в КНР в качестве образца песенного фольклора казахов Синьцзян-Уйгурского Автономного округа Китая [8].

Безусловно следует отметить, что метод цитирования фольклорного первоисточника, имевший место в русской композиторской традиции, нашёл в У Цзюцзяне вдохновенного продолжателя. Другие методы работы с фольклором также использовались им, но в меньшей степени. Мелодия традиционного автора А Бина в коллективном, с участием У Цзюцзяна, концерте для эрху с оркестром представляет собой яркий пример подобного подхода к национально-характерному.

Не менее вдохновляющими для китайского композитора стали, на наш взгляд, ещё глинкинского генезиса подражания звучанию народных инструментов в симфоническом оркестре. А его струнные унисоны напоминают о монодийной природе национального музыкального фольклора КНР.



В развитии тематического материала сочинений У Цзюцяна уже с ранее упоминавшегося Струнного квартета заметны также проявления вариантно-вариационного метода развития, источник которого закономерно усматривается в традициях инструментального мышления российских авторов с XIX века.

Нередко встречаются в наследии У Цзюцяна и буквальные внедрения в симфонический оркестр китайских традиционных инструментов, например, пипа, эрху в качестве солирующих. В настоящее время из такого почина в композиторском творчестве КНР вырос весьма популярный жанр «народного концерта» [17]. Однако для последней трети XX века это было весьма новым и смелым начинанием.

Написанный в 1964 году коллективом композиторов под руководством выпускников МГК У Цзюцяна и Ду Минсиня балет «Красный женский отряд» потряс китайскую аудиторию уже десятками традиционных инструментов, внедрённых в разные разделы партитуры сочинения для придания ему самобытного и почвенного звучания.

Такое соположение тембров, подкреплённое активными работами по реконструкции народных инструментов, развернувшейся в КНР, буквально перевернуло все представления о «ненациональном» и «национальном» звучании новой композиторской музыки. И несмотря на то, что опыты У Цзюцяна являлись единичными, его новациям была суждена долгая жизнь и всемерное развитие.

Наши изыскания в консерваторской среде, питавшей У Цзюцяна (и Ду Минсиня) в МГК, позволили предложить ещё одно возможное композиторское воздействие, которое могло в значительной степени повлиять на революционную для КНР оркестровку балета «Красный женский отряд». Это творчество профессора кафедры композиции Московской консерватории с 1906 по 1956 годы, С.Н. Василенко (1872–1956), выдающегося российского-советского композитора, доктора искусствоведения, Народного артиста РСФСР и Узбекской ССР [1]. Автор многожанрового наследия, С.Н. Василенко в качестве продолжателя традиций «русской музыки о Востоке» выступил создателем одного из первых узбекских балетов «Акбияк» (1943)<sup>3</sup>. Прославленный

мастер оркестровки, он в кульминационном третьем действии спектакля включил в партитуру узнаваемый тембр и ритм ударных узбекских традиционных инструментов. Подобные знаковые новации вряд ли могли остаться не отмеченными его коллегами и учениками в Московской консерватории.

Подчеркнём, что кроме методов работы с национальным материалом, включая тембровую драматургию, аллюзии на образно-эмоциональную характерность, стиль и фактуру произведений русских классиков, в сочинениях У Цзюцяна и других пяти молодых композиторов<sup>4</sup>, обучавшихся в 1950-е – начале 1960-х годов в Московской консерватории у таких мастеров, как С.А. Баласанян, Е.И. Месснер, М.И. Чулаки, В.Я. Шебалин, прослеживаются прямые образно-смысловые и музыкально-драматургические реминисценции знаменитых образцов творчества корифеев *советской* музыки. Подтвердим, например, влияние знаменитой оратории С.С. Прокофьева «Александр Невский» на кантату У Цзюцяна «Гора Тушань и борьба с потопом», что пронизательно уловил Ван Е [16, с. 90]. Это явилось следствием того, что молодые «китайские композиторы учились на прекрасных творениях советских музыкантов, черпали в них вдохновение и идеи», добавляет данный автор [там же]. В продолжение и углубление приведённого тезиса нами были выявлены параллели между наследием У Цзюцяна и выдающимися сочинениями других классиков советского композиторского цеха.

Возвращаясь к Ван Е, уточним: он пишет, что «музыкальные произведения периода обучения в Советском Союзе, являясь важной частью современного китайского профессионального музыкального творчества, чётко отражают художественные особенности того времени и несут отпечаток сильного влияния советской музыкальной культуры» [16, с. 16]. Следующий вывод исследователя отражает специфику технологи-

лета им. А.Навои в сценографии В.Смирнова и М.Турсунова 7.11.1943 г. балетмейстером Ф.В. Лопуховым (узбекские танцы в постановке М.Тургунбаевой), художником М.И. Мусаевым, дирижёром Б.А. Иноятовым; в роли Акбияк выступала знаменитая Мукаррам Тургунбаева.

<sup>4</sup> Кроме У Цзюцяна эти годы в МГК обучались Ду Минсинь (1928), Чжу Цзяньэр (1922), Цюй Вэй (1917-2002), Цзоу Лу (1927–1972) и Мэй Ликиге (1928).

<sup>3</sup> «Акбияк» – балет в 3-х актах 6-ти картинах С.Н. Василенко был впервые поставлен в ташкентском Театре оперы и ба-



ческих решений, в частности, У Цзюцзяна: «Особое внимание было уделено важности наследования и развития русской классической музыкальной традиции: в то время использование технологий было ограничено, и в произведении нельзя было задействовать современные техники композиции» [там же]. О верности приведённого умозаключения свидетельствуют стилевые характеристики музыки китайских студентов МГК: они колеблются от классико-романтической до реалистической тенденций, почти не выходя за пределы стилистики музыкального творчества российского дореволюционного и советского периодов вплоть до начала 1960-х годов.

Следует отметить, что все усмотренные нами в сочинениях У Цзюцзяна проявления интертекстуальности с отсылками на российское-советское композиторское наследие, как правило, не касаются ладоинтонационной стороны его мелоса: здесь доминирует самобытная его основа, что проявляется с самых первых опусов китайского автора, в частности, Струнного квартета.

Более аргументированно представляется возможным говорить о восприятии У Цзюцзяном жанрово-стилистических и музыкально-драматургических решений, а также формообразования в творчестве российских-советских композиторов. Так, обращает на себя внимание в развитии музыкальной драматургии «Красного женского отряда» наличие элементов *принципа монотематизма* в музыкальной характеристике главной героини – У Цинхуа, пронизывающей музыку всего сочинения.

Вплетению в музыкальную ткань балета фольклорных напевов соответствует и ранее упомянутое насыщение оркестровой партитуры традиционными музыкальными инструментами – ударными, духовыми и струнными – при заметном сокращении медных духовых (двойной состав). Подобный способ, с одной стороны, создания «местного колорита», а с другой, смягчения и просветления звучания оркестра известен со времён «Камаринской» М.И. Глинки, которая, на наш взгляд, также вполне могла повлиять на оркестровку произведения.

Сюань Чжан отмечает, что «современный китайский балет, процесс формирования которого происходил в 1950-е – 1960-е годы, проходил под

сильным влиянием как традиций национально-го танца, так и особенностей русской балетной школы» [5, с. 79]. Однако помимо известной информации о творческом взаимодействии в постановке «Русалки» советского балетмейстера П.А. Гусева с китайскими коллегами данный автор не затрагивает собственно российско-советские корни музыкально-драматургических аспектов спектаклей У Цзюцзяна.

Так, в данном сочинении У Цзюцзяна явно проявился метод симфонизации балета, воплощённый П.И. Чайковским. Ибо насыщение музыки хореографического спектакля драматической контрастностью, сценами подчас трагическими («Хун Чанцин умер мучеником») потребовало подключения и иных оркестровых средств, в частности, введения в партитуру тембровой драматургии. Так, лейттемпбр скрипок стал сопутствовать появлению У Цюньхуа, контрафагота – Нан Батиана, а Хун Чанцин охарактеризован хоральным звучанием духовых инструментов. Эта персонификация, как и развитие образной характеристики названных героев, также наследуют черты драматургии балетных спектаклей П.И. Чайковского – показ образа в движении, постепенное изменение и обогащение характера персонажа, наделённого запоминающейся тембровой характерностью.

Подчеркнём, что если в ранее написанной «Русалке» можно усмотреть следы влияния сказочных балетов П.И. Чайковского и иллюзорного симфонизма русских классиков, то в «Красном женском отряде», кроме того, выявляются опосредованные заимствования из музыкально-драматургических концепций более близких по времени создания и идейно-содержательным параметрам к авторам «образцового балета» сочинений жанра советской хореодрамы или драмбалета. Многие страницы «Красного женского отряда» напоминают, например, воинственные революционные танцы «Пламени Парижа» Б.В. Асафьева, китайского национально-стилевого пласта балета «Красный мак» Р.М. Глиэра.

Оба основных автора коллективного произведения «Красный женский отряд», выпускники Московской консерватории – У Цзюцян и Ду Минсинь – безусловно знали музыку балетной классики социалистического реализма конца 1920-х – 1930-х



годов. Об этом, на наш взгляд, свидетельствует, в частности, введение в сцену гибели Хун Чанцина оркестрового звучания «Интернационала», как воспоминание о глиэровском «Красном маке». Подчеркнём: мелодия «Интернационала» также *поётся* умирающим Хун Чанцином, что, как представляется, следует интерпретировать в качестве ещё одной выразительной грани трагического, характерной черты «Красного женского отряда». Это сближает данное сочинение и со знаменитым балетом Б.В. Асафьева «Пламя Парижа», в котором, как известно, поются три знаковых песни Великой Французской революции.

Подобная вокальная составляющая интерполирует самые различные музыкально-сценические истоки. Причём, это не только отмеченные китайскими учёными интерпретации в партитуре и хореографии спектакля влияний традиционного театра Китая («кантонской драмы»). Ведь далеко не всегда представляется возможным атрибутировать введение в патетические моменты драматургии балета вокала, соло и хора, в качестве реминисценции только национальных синтетических действий.

Не менее драматургически важным и современным представляется включение в «Красный женский отряд» хоровой обработки народной песни «Вода реки Ваньцюань очень прозрачна». Песня в сочетании с танцем убедительно передают трогательную сцену объединения девушек-военных и мирных сельских тружениц о. Хайнань, раскрывая тем самым суть военно-гражданских отношений в революционной ситуации и играя роль в углублении образно-смыслового содержания танцевальной драмы. Данные музыкально-драматургические решения весьма коррелируют с кульминационными эпизодами в советских балетах 1950-х годов, например, с хоровым «Реквиемом», сопровождающим сцену героической гибели Спартака в одноимённом произведении А.И. Хачатуряна (1956 г.), ученика С.Н. Василенко по классу композиции в Московской консерватории.

Не менее характерным для балета с военно-революционной тематикой (вспомним соответствующего содержания опусы советских композиторов) представляется введение в партитуру «Красного женского отряда» *маршевых* интонаций: таковы «Танец женщин-бойцов» и тема танца Хун Чанцина.

Отметим, что свой профессиональный отсчёт в МГК У Цзуцяна начал с образца песни-романса для голоса и фортепиано, что мотивирует обратить внимание на эту небольшую сферу его творчества в контексте заявленной проблематики. Среди песен У Цзуцяна наше внимание привлекло сочинение «Пусть песни плывут по волнам», написанное в 1953 году. Оно отличается от двух других, весьма известных в Китае его произведений данного жанра («Ласточка» и «Аромат цветов риса разносится над равниной»). Относительно названных песен У Цзуцяна Цинь Цинь приводит в своей диссертации воспоминания композитора о любимом педагоге в Московской консерватории, Е.И. Месснере, который поощрял работу своих учеников над воспроизведением национально-характерного уже в своих первых опусах<sup>5</sup> [15, с. 92]. И хотя Цинь Цинь, как уже упоминалось, не касается в своём исследовании влияний русской композиторской школы на творческий облик У Цзуцяна, но смысл упомянутой цитаты и сам факт её приведения автором отражает отмеченную нами ранее его специфическую черту, безусловно воспринятую от российско-советского композиторского творчества.

Подчеркнём, что вокальное произведение У Цзуцяна «Пусть песни плывут по волнам» кроме красоты, лиризма и национальной почвенности мелоса (лад *гун*), свойственных всему наследию композитора, характеризуется явным вниманием к традициям советской массовой песни, связанным с тематикой молодости, свободы и любви. Об этом свидетельствует вербальная сторона песни, принадлежащая также У Цзуцяну: «...Пойте о молодости, любви и надежде/ Пусть песня волнами вдаль течет...». Этот топос выражает светлая образная палитра, общее приподнятое настроение сочинения, энергичная устремлённость мелодии к завоеванию верхних нот большого диапазона (более полутора октав), маршевый синкопированный ритм мелодии (4/4), темп (*Moderato*) песни, романтический взволнованный характер которой подчёркивает арпеджированный аккомпанемент.

<sup>5</sup> «Одним из его требований к написанию музыки, на которое он неоднократно мне указывал, был поиск пути собственного национального колорита и образа мышления» (курсив Цинь Цинь) [15, с. 92].



Таким образом, в данном произведении прочтываются следы влияния оптимистической советской массовой песни, что достаточно часто, как известно, воспринималось и интерпретировалось представителями культур советского и зарубежного Востока (например, первым узбекским композитором Хамзой Хаким-заде Ниязи и основоположником японской композиторской школы Ямадой Косаку<sup>6</sup>).

Показательна также в аспекте интерпретации российских истоков и ранее упоминавшаяся кантата У Цзюцяна «Гора Тушань и борьба с наводнением» (1958 г.). В партитуре этого опуса имеют место звукоизобразительные приёмы, вызывающие ассоциации с водной стихией, например: лёгкое покачивание и закругление мелодической линии. По нашему мнению, здесь возможно проследить интерпретацию некоторых элементов оркестровой партии увертюры «Окиян море синее» к опере «Садко» Н.А. Римского-Корсакова.

Другие влияния российского генезиса – героико-эпического плана – обнаруживаются в формировании героического тематизма пятой части кантаты У Цзюцяна. Напомним, что в данном сочинении китайский ученый Ван Е (правда, без конкретизации) усмотрел влияние кантаты «Александр Невский» С.С. Прокофьева. Представляется, что здесь действительно явственно проступают ритмоинтонационные черты среднего раздела четвёртой части прокофьевского опуса. На наш взгляд, прообразом эпико-героической темы кантаты У Цзюцяна вполне могла стать лирико-эпическая тема «На Руси родной не бывать врагу» в исполнении мужского хора.

При этом, медленная лирическая песня в начале произведения У Цзюцяна напоминает об эпическом хоровом эпизоде из «Александра Невского» «А и было дело на Неве-реке...». Здесь параллели позволяет проводить не сходство мелодико-интонационного развития (так как в кантате У Цзюцяна оно носит явно ангемитонно-пентатоническое наклонение), но общее эмоционально-смысловое наполнение данных фрагментов.

Другое выпускное сочинение У Цзюцяна – Струнный квартет (1958 г.) – при общей классичности музыкальной структуры уверенно демонстрирует

национальную ладоинтонационную основу (лады *шан* и *гун*) [15, с. 99]. Необходимо также обратить внимание на явную тенденцию к полифонизации фактуры в данном произведении, особенно в третьей части и финале; fuga в третьей части является наиболее убедительным аргументом в пользу нашего вывода<sup>7</sup>.

В этом стремлении молодого китайского композитора представляется возможным усмотреть – помимо претворения признаков европейского квартетного письма – влияние струнных квартетов Н.Я. Мясковского, который был, напомним, учителем педагогов У Цзюцяна: и Е.И. Месснера, и Е.К. Голубева. Таким образом, в число истоков авторского стиля У Цзюцяна, вероятно, следует добавить также квартетное наследие выдающегося русского-советского композитора, чей самобытный подход к фактуре в сочинениях данного жанра реализовывался именно в разнообразии форм полифонического изложения.

Показательно, что и симфонической партитуре последнего из выпускных произведений У Цзюцяна – жанрово-картинной симфонии «На земле Родины» – также свойственна полифоническая ткань, особенно в последних частях. Здесь, кроме того, следует отметить наличие вариантных изменений тематизма в финале. Данный фактор также, как известно, весьма характерен для принципов развития тематизма российско-советского жанрового симфонизма, собственно, как и показ звуко-жанровой атмосферы народного праздника (в данном случае, во второй части симфонии экспонируется подвижный жизнерадостный народный китайский танец «Ян Ээ»).

С отличием закончив МГК им. П.И. Чайковского и вернувшись в Китай, У Цзюцяна целеустремлённо

<sup>7</sup> Об этом пишет Цинь Цинь: «Третья часть Квартета – традиционно скерцозная – написана в форме fugи и точно соблюдает композиционный регламент экспозиции, свободной части и репризы. В экспозиции танцевальная, лёгкая, изящная и шутивная тема поочерёдно проводится всеми инструментами квартета в тоникодоминантовом соотношении <...>. Обращает на себя внимание интегративная природа темы, совмещающей в себе как пентатонную интервалику, так и темперированный принцип. В свободной части У Цзюцяна прибегает к традиционным приёмам разработки темы: обращению, активному мотивному и тональному (D-dur, e-moll, F-dur и т.д.) развитию. Реприза fugи утверждает основную тональность C-dur» [15, с. 102].

<sup>6</sup> См. об этом: Дубровская М.Ю. Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы. Новосибирск, 2004.



пытался найти методы соположения возможностей и тембров китайских традиционных музыкальных инструментов с симфоническим оркестром: яркое достижение в этой сфере – Концерт для пипа и симфонического оркестра «Маленькие сестры в степях» (1972 г.). «Сочетание богатой национальной характерности и европейского музыкального стиля придало произведению большую художественную привлекательность, что было высоко оценено всемирно известными дирижерами, такими как Одзава Сэйдзи, и снискало неоднократное одобрение в зарубежных выступлениях», – подчёркивает Ню Сяо Фэн [18]. Не менее отвечает данной задаче в симфонических сочинениях У Цзюцяна, на наш взгляд, оркестровый концерт с эрху «Речная вода» и ряд других опусов композитора.

Ранее нами уже упоминался интерес У Цзюцяна к совмещению в своих оркестровых произведениях звучания традиционных китайских струнных инструментов (пипа и эрху) с симфоническим оркестром. Как и ряд других его новаций, эта оказалась весьма привлекательной для последующих поколений композиторов КНР. Они «активно используют в качестве прототипа образ звучащего этнического инструментария <...>, что в целом согласуется с повышенным, типичным для культуры Востока вниманием к эстетике музыкального звука», справедливо отмечает Чжан Мини [6, с. 1951].

Если учитывать, как часто новые поколения композиторов Китая задействовали в качестве солирующего инструмента именно струнно-щипковую пипа и струнно-смычковый эрху, почин У Цзюцяна и в этом отношении оказался знаковым<sup>8</sup>.

Концерт для пипа с оркестром «Маленькие сёстры в степях»<sup>9</sup>, по утверждению Ло Ши, стал первым в Китае концертом для пипа с оркестром, получившим известность. «Следует упомянуть в данной связи концерт для пипы с оркестром (1930-е годы), автором которого был русский композитор Авшалумов (Авшаломов – Ч.Ю.). Тогда этот концерт прошёл незамеченным для публики,

да и достоинства его далеки от “Степных сестёр”», – пишет Ло Ши [3, с. 96]. В высказанном замечании справедливо подмечен источник: опыт русской композиторской школы.

Анализируя становление и развитие тематизма Концерта для пипа с оркестром «Маленькие сёстры в степях», Цинь Цинь приходит к общему в её диссертации выводу: это «ещё один яркий пример гармоничной интеграции китайских и европейских музыкальных традиций. Соединение национальных программности, тематизма и ладовой организации с присущими жанру европейской сонаты композиционными принципами рождает уникальное произведение и служит несомненным подтверждением универсализма мышления самих его авторов» [15, с. 106].

Однако звукоизобразительность и выразительные приёмы отображения У Цзюцяном природных картин в данном сочинении, на наш взгляд, свидетельствуют не только о прекрасной ассимиляции композитором традиций западноевропейского симфонизма, конкретно, его романтической линии. Представляется обоснованным, учитывая виртуозный характер партии пипа и аккомпанирующего оркестра, находить здесь корни и проводить параллели именно с развитием российской-советской концертной литературы в сторону *симфонизации* жанра концерта, что демонстрирует, на наш взгляд, и концерт У Цзюцяна.

Подводя итоги осуществлённого исследования, попытаемся обобщить результаты анализа сложившейся исторической ситуации в сфере международного музыкального взаимодействия между КНР и РФ за истёкшее столетие.

Русское академическое композиторское творчество, как и российская-советская система музыкального образования, представляли и представляют собой один из примеров высочайшего профессионализма в мире искусства, что логично обусловило стремление перенять этот опыт странами Востока, в том числе, Китаем.

Далее: Россия как империя издавна была нацелена на взаимодействие и взаимопонимание людей различных этносов, представителей Запада и Востока, что повлияло на возникновение в российском искусстве историко-художественного феномена, который определяется как «Русский

<sup>8</sup> Наиболее известным концертом из его последователей стал Концерт для пипа с оркестром знаменитого Тань Дуня.

<sup>9</sup> Его создатель – У Цзюцяна, которому помогли сокурсник по Московской консерватории, дирижёр Лю Дэхай и ученик У Цзюцяна Ван Яньцяо.



Восток». Соответственно, «Русский Восток» стимулировал готовность отечественных музыкантов к восприятию инокультурных ценностей, в первую очередь, народов Евразии. А отсутствие в России опыта колониальной политики придало открытость, искренность и доброжелательность отношения деятелей российской культуры к представителям внеевропейских культур, в том числе, музыкальных. Следовательно, готовность делиться своими культурными ценностями, поддерживать в стремлении к академическому музыкальному профессионализму представителей внеевропейских культур относится к сильным сторонам русского менталитета.

Это общеизвестное качество отечественных музыкантов-просветителей способствовало воздействию музыкально-педагогической и композиторской учёности и практики на формирование нового типа музыкальной культуры – динамического (композиторского) – в широком гео-культурном пространстве Центральной (Средней), Восточной Азии и Закавказья. Исторически данное воздействие шло разными путями: музыкально-просветительским, спонсорско-благотворительным, но наиболее действенной была практическая передача основ педагогической системы российского музыкального образования и традиций композиторского творчества, в том числе, китайским музыкантам.

Таким образом, гуманитарные образовательные концепции России и, в частности, музыкальные, в XX веке строились в условиях отечественной методологической школы на базе западноевропейской музыкальной педагогики, что и было воспринято и развито китайским академическим искусством. Но именно национально-характерное, как фактор типологической специфики российско-го композиторского творчества оказалось весьма близким устремлениям молодой композиторской культуры Китая.

Обозначенные позиции, как представляется, позволили системе российского консерваторского образования, в том числе, композиторского, занять достойное место в становлении соответствующего уровня музыкального образования в Китае. Этот путь, проложенный в начале XX века, уже более ста лет питает академическую творческую среду Китая. Результатом стало невиданное в масштабах межгосударственных контактов многостороннее

сотрудничество выдающихся представителей традиционного, академического и массового уровней музыкальных культур, музыкальной науки и академического музыкального образования двух великих цивилизаций, которое имеет тенденции к дальнейшему развитию.

Убедительными примерами глубоко положительного влияния этих музыкально-исторических процессов на становление композиторского творчества и академического музыкального образования в КНР явились личность и творческая судьба У Цзюцзяна и его сокурсников по Московской консерватории.

В заключении попытаемся кратко обобщить наши выводы относительно специфики творческой личности У Цзюцзяна: он воспринял универсализм облика российского-советского музыканта – композитора, педагога, руководителя учебного заведения, государственного чиновника от искусства; перенял дружелюбие, открытость и заботливость своих московских учителей по отношению к студентам и молодым коллегам, о чём вспоминают все его ученики и сотрудники; хорошо изучив композиторское наследие России (СССР, РСФСР), в дальнейшем своём творчестве демонстрировал интенции поразительно широкой жанрово-стилевой амплитуды: от М.И. Глинки до современного ему советского искусства; показал способности интертекстуального мышления: за немногими («Интернационал») исключениями не цитировал известные ему приёмы, реализуя собственные тематические идеи, в частности, в сфере тембровой драматургии и в области соположения феноменов традиционного китайского музыкального инструментария с симфоническим оркестром; продемонстрировал достаточно высокое качество отражения моделируемых музыкально-стилевых истоков, сродни аллюзии; отнюдь не ограничивался творческим преломлением российско-советского композиторского опыта, используя всю гамму современных его формированию музыкально-технологических средств западноевропейской музыки.

В контексте исторического взгляда на дальнейшее развитие китайского композиторского творчества конца XX – начала XXI вв. важным представляется отметить, что У Цзюцзян использовал собственные произведения в качестве учебных примеров для студентов, реализуя педагогические



навыки в коррекции композиторского профиля своих учеников. Жизнь и творчество У Цзюцяна послужили примером в ходе возвращения в КНР новых поколений музыкальной элиты; его наследие и педагогические принципы заложили основу для продвижения профессионального композиторского и музыковедческого образования.

У Цзюцяна явился одним из тех творцов, кто направлял пути развития китайской академической музыкальной культуры, в которых западные методы и идеи должны были быть построены на основе национального содержания, ладоинтонационности и тембрового колорита. Наши изыскания пока-

зывают, что в контексте его западных по генезису композиторского и музыкально-педагогического подходов ярко проявились и традиции русской-советской композиторской школы и консерваторского образования.

Исследование дальнейших путей восприятия и интерпретации творческого наследия У Цзюцяна на Родине и за её пределами – перспективный вектор музыковедческих изысканий. Тема российско-китайского и китайско-российского музыкального сотрудничества ещё отнюдь не закрыта: она имеет немалые потенции для яркого и динамичного развития.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Василенко С.Н. // Московская консерватория от истоков до наших дней. 1866–2006 / Биографический энциклопедический словарь. М.: Московская гос. консерватория, 2007. 665 с. С. 78–79.
- 2/ Ли Мин, Бойко А.Н. Особенности влияния русской музыкальной культуры на китайских композиторов XX–XXI вв. (У Цзюцяна, Ду Минсинь и Чжу Цзяньэр) // Вопросы истории. 2021. № 5(2). С. 124–132.
- 3/ Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры. Дисс. канд. иск-я, М., 2003. 275 с.
- 4/ Сунь Жожань. Образы гор и рек в китайском культурном сознании // Искусство и образование. 2020. № 6(128). С. 47–52.
- 5/ Сяоянь Чжан. Национальный китайский балет как воплощение культурного синтеза (на примере знаковых постановок 50-х – 60-х гг. XX века) // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. № 3(50). С. 76–86.
- 6/ Чжан Мини. Российско-китайская интеграция в музыкально-инструментальном исполнительстве: вопросы теории и специфики // Манускрипт. 2021. Том 14. Выпуск 9. С. 1948–1955.
- 7/ Чжао Юн. К вопросу музыкального взаимодействия России и Китая в сфере высшего музыкального образования // Основные тенденции развития музыкального образования и науки. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 85-летию Государственной консерватории Узбекистана. Ташкент (РУ), 2022. С. 91–96.
- 8/ Чжао Юн. Песня «Ласточка» в творчестве китайского композитора У Цзюцяна // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Песня в системе музыкальной культуры: история, теория и практика жанра». Новосибирск. НГК им. М.И. Глинки. 2023. С. 77–86.
- 9/ Чжао Юн, Дубровская М.Ю. Китайско-российское музыкальное взаимодействие и творческое становление У Цзюцяна // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 3. С. 122–131. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10051.
- 10/ Чжао Юн, Дубровская М.Ю. У Цзюцяна и становление китайско-российского взаимодействия в сфере академического музыкального искусства // Россия – Япония – КНР – Республика Корея: история, теория, практика и современные перспективы культурного сотрудничества: сб. материалов Междунар. Конф. (25–26 сентября 2020). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория



им. М. И. Глинки, 2020. 207 с. С. 83–93.

11/ Чжао Яньчжань. Национальный колорит русской музыкальной школы как фактор влияния на развитие китайской фортепианной музыки // Гуманитарные, социальные и общественные науки. Серия: Исторические. Культурология. Политические науки. 2023. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnyy-kolorit-rus-skoj-muzykalnoj-shkoly-kak-faktor-vliyaniya-narazvitie-ki-tayskoj-forte-pianno-muzyki> (дата обращения: 26.06.2024)

12/ Чжэн Л. К вопросу о влиянии Московской консерватории на развитие музыкальной культуры Китая // Подготовка музыканта-педагога: исторический опыт, проблемы, перспективы. Материалы международной научной конференции седьмой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования. М., 2019. С. 136–145.

13/ Чэнь Сидзэ. Становление профессии дирижёра в Китае: влияние российской школы, обретение самобытности. Дисс. канд. иск.-я. М., 2021. 186 с.

14/ Чэнь Синьхэн. Китайские балеты периода Культурной революции: связь с европейской традицией. Автореф. дисс. канд. иск.-я. Нижний Новгород. 2022. 26 с.

15/ Цинь Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуаньжэнь и У Цзюцян: три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности). Дисс. канд. иск.-я. СПб., 2013. 126 с.

16/ 王晔. 20世纪50年代中国作曲家留苏史事述评. 哈尔滨. 哈尔滨师范大学博士学位论文. -2011年. -第87–92页. (Ван Е. Исследование музыкальных композиций китайских композиторов в 1950-х годах, созданных во время обучения в Советском Союзе. Автореф. канд. дисс. Харбин. 2011. 92 с.)

17/ 李晓鸣. 琵琶与西洋管弦乐组合开拓多种演出形式探究. 佳木斯大学社会科学学报, 2012, 04. 141–142 (Ли Сяомин. Исследование сочетания пипы и западного оркестра в контексте развития многообразных форм исполнения. Журнал общественных наук Университета Цзямусы. 2012. № 4. С. 141–142).

18/ 牛小凤. 吴祖强五首创作改编曲分析研究. 硕士论文. 北京, 中央音乐学院. -2008年. -第56页. (Ню Сяофэн. Анализ и исследование пяти творений и адаптированной музыки У Цзюцяна. Магистерская диссертация. Пекин, Центральная консерватория. 2008. 56 с.)

19/ 宋桂娟. 俄罗斯音乐和教育在中国的影响 // 教育科学. 2022年1月. 第115页. (Сун Гуйцзюань. Влияние российского музыкально-педагогического образования в Китае // Педагогические науки. Выпуск № 1(115). Январь, 2022. URL: <https://research-journal.org/pedagogy/vliyanie-rossijskogo-muzykalno-pedagogicheskogo-obrazovaniya-v-kitae/> (дата обращения: 26.06.2024).

## REFERENCES

1/ Vasilenko, S.N. (2007), "Moscow Conservatory of Music from its origins to the present day. 1866–2006", Biograficheskij enciklopedicheskij slovar' [Biographical Encyclopedia Dictionary], Moskovskaya gos. konservatoriya, Moscow, 665 p., pp. 78–79. (In Russ.)

2/ Lee, Min, Boyko, A.N. (2021), "The Characteristics of the Influence of Russian Music Culture on Chinese Composers in the 20th and 21st Centuries Wu Zujiang, Du Mingxing, Zhu Jianer", Voprosy istorii [Historical issues], No. 5(2), pp. 124–132. (In Russ.)

3/ Luo, Shiyi (2003), Simfonicheskie zhanry v kontekste kitajskoj muzykal'noj kul'tury. Diss. kand. isk-ya [The symphonic genre in the context of Chinese music culture. Dis.], Moscow, 275 p. (In Russ.)

4/ Sun, Ruozhen (2020), "The image of mountains and rivers in Chinese cultural consciousness", Iskusstvo i obrazovanie [Art and Education], No. 6 (128), pp. 47–52. (In Russ.)

5/ Zhang, Xiaoyan (2023), "Chinese National Ballet as a reflection of cultural integration (taking iconic works from the 1950s and 1960s as an example)", Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informacionnyj zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv [Culture and Education: Science and Information Journal of Culture and Arts University], No. 3 (50), pp. 76–86. (In Russ.)

6/ Zhang, Min (2021), "The Integration of Russia and China in Music and Instrumental Performance: Theoretical and Specific Issues", Manuscript, Vol. 14, No. 9, pp. 1948–1955. (In Russ.)

7/ Zhao, Yong (2022), "The issue of music interaction between Russia and China in the field of higher music education", Osnovnye tendencii razvitiya muzykal'nogo obrazovaniya i nauki. Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, posvyashchennoj 85 letiyu Gosudarstvennoj konservatorii Uzbekistana [The main trends in music education and scientific development. Materials for the 85th Anniversary International Scientific Practice Conference of the Uzbekistan National Conservatory of Music], Tashkent (Russian), pp. 91–96. (In Russ.)

8/ Zhao, Yong (2023), "The song "Swallow" by Chinese composer Wu Zuqiang", Materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii "Pesnya v sisteme muzykal'noj kul'tury: istoriya, teoriya i praktika zhanra" [Materials from the All Russian Scientific Practice Conference "Songs in the Music Culture System: History, Theory, and Practice of Schools"], NGK named after M.I. Glinka, Novosibirsk, pp. 77–86. (In Russ.)

9/ Zhao, Yong, Dubrovskaya, M.Yu (2020), "The interaction and creation of Chinese Russian music formed Wu Zuxiang", Vestnik muzykal'noj nauki [Journal of Musical Science], Vol. 8, No. 3, pp. 122–131. DOI: 10.24411/2308-



1031-2020-10051. (In Russ.)

**10/** Zhao, Yong, Dubrovskaya, M.Y. (2020), "Wu Zuxiang and the Formation of Sino Russian Academic Music and Art Cooperation", Rossiya – Yaponiya – KNR – Respublika Koreya: istoriya, teoriya, praktika i sovremennye perspektivy kul'turnogo sotrudnichestva: sb. materialov Mezhdunar. Konf. (25–26 sentyabrya 2020) [Russia Japan China Republic of Korea: History, Theory, Practice, and Modern Prospects of Cultural Cooperation. International materials. Conf. (September 25–26, 2020)], NGK named after M.I. Glinka, Novosibirsk, pp. 83–93. (In Russ.)

**11/** Zhao, Yanzhang (2023), "National color of Russian music schools is the factor that affects the development of Chinese piano music", Gumanitarnye, socialnye i obshchestvennye nauki. Seriya: Istoricheskie. Kul'turologiya. Politicheskie nauki [Humanities, social sciences, and social sciences. Series: History. Culture. Political science], No. 1, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnyy-kolorit-rus-skoy-muzykalnoy-shkoly-kak-faktor-vliyaniya-na-razvitie-ki-tayskoy-fortepiannoy-muzyki> (Accessed 26 June 2024). (In Russ.)

**12/** Zheng, Le (2019), "The Impact of Moscow Conservatory on the Development of Chinese Music Culture", Podgotovka muzykanta-pedagoga: istoricheskij opyt, problemy, perspektivy. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii sed'moj sessii Nauchnogo soveta po problemam istorii muzykal'nogo obrazovaniya [Music Teacher Training: Historical Experience, Problems, and Prospects. Proceedings of the 7th International Scientific Conference of the Scientific Council on the History of Music Education], Moscow, pp. 136–145. (In Russ.)

**13/** Chen, Zhize (2021), Stanovlenie professii dirizhyora v Kitae: vliyanie rossijskoj shkoly, obretnenie samobytnosti. Diss. kand. isk.-ya [The formation of the conductor profession in China: the influence of the Russian school and the acquisition of identity. Dis.], Moscow, 186 p. (In Russ.)

**14/** Chen, Xinheng (2022), Kitajskie balety perioda Kul'turnoj revolyucii: svyaz' s evropejskoj tradiciej. Avtoref. diss. kand. isk.-ya [Ballet during the Chinese Cultural Revolution: Its Connection to European Tradition. Autoref. Dis.], Nizhny Novgorod, 26 p. (In Russ.)

**15/** Qin, Shi (2013), CHzhou Guan'zhen' i U Czucyan: trilika sovremennogo muzykal'nogo iskusstva Ki-taya (k probleme universalizma tvorcheskoy lichnosti) [Huang Liu Shikun, Zhou Guangren, Wu Zuqiang: Three Faces of Contemporary Chinese Music and Art (On the Universalism of Creative Personality). Dis.], St. Petersburg, 26 p. (In Russ.)

**16/** Wang, Yi (2011), Study the musical works of Chinese composers created during their studies in the Soviet Union in the 1950s. Autoref. Kande. Dis., Harbin, 92 p. (In Chinese)

**17/** Li, Xiaoming (2012), "In the context of the development of various performance forms, study the combination of Pipa and Western orchestras", Journal of Social Sciences at Jiamusi University, pp. 141–142. (In Chinese)

**18/** Niu, Xiaofeng (2008), Analyze and study Wu Zuqiang's five works and adapted music. Master's thesis. Beijing, Central Conservatory of Music, 56 p. (In Chinese)

**19/** Sun, Guijun (2022), "The Influence of Russian Music Education in China", Pedagogy, No. 1(115), January, Available at: <https://research-journal.org/pedagogy/vliyanie-rossijskogo-muzykalno-pedagogicheskogo-obrazovaniya-v-kitae/> (Accessed 26 June 2024). (In Chinese)

#### Сведения об авторе

Чжао Юн, преподаватель, Хубэйский институт искусств и наук, Сяньян, Китайская Народная республика  
E-mail: 123921309@qq.com

#### Author information

Zhao Yong, lecturer, Hubei University of Arts and Science, Xiangyang, China  
E-mail: 123921309@qq.com