

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**Музыкальная культура Шанхая первой половины XX в.:
основные направления и тенденции развития**

Выпускная квалификационная работа по направлению 033000 Культурология
Основная образовательная программа: «Китайская культура»

Исполнитель:
Анисимова Полина Андреевна

Научный руководитель:
д. филол. н., проф.
Кравцова Марина Евгеньевна

Рецензент:
к. филос. н., ст. преп.
Мараев Владимир Николаевич

Санкт-Петербург
2017

Оглавление

Введение	3
Глава I. Шанхай: историко-культурные реалии и их влияние на формирование шанхайского музыкального искусства первой половины XX в.....	10
Глава II. Традиционная музыка <i>гоюэ</i> и ее место в музыкальной культуре Шанхая.....	23
2.1. Идеи возрождения национальной музыки, распространенные в профессиональных музыкальных кругах Шанхая в 20-40х гг. XX в.....	23
2.2. Возрождение <i>гоюэ</i> и деятельность шанхайских музыкальных обществ.....	35
Глава III. Реформирование музыкального языка. Жанры «новой музыки»	41
Глава IV. Роль Шанхая в сближении китайской и западной музыкальной культуры.....	58
4.1. Развитие системы музыкального образования в Шанхае.....	58
4.2. Зарождение китайской симфонической музыки.....	64
Заключение	69
Список литературы	72

Введение

Предлагаемая выпускная квалификационная работа посвящена исследованию различных аспектов музыкальной культуры Шанхая первой половины XX в. Этот период в истории китайского музыкального искусства был отмечен большими переменами как в музыкально-техническом, так и в образно-содержательном плане, которые стали возможны благодаря заимствованию опыта зарубежной музыкальной культуры, знаний в области гармонии, полифонии и симфонизма.

Освоение универсального музыкального языка требовало наличия развитых связей с западными странами. В этом отношении Шанхай, с конца XIX в. ставший центром межкультурной коммуникации, занимал ведущие позиции среди китайских городов. В силу своих исторических, культурных особенностей Шанхай первым знакомился с передовыми западными технологиями, идейными направлениями, тенденциями искусства. Именно здесь в первой половине XX в. возникают музыкальные явления, определяющие дальнейшее развитие китайской музыкальной культуры – складываются новые музыкальные жанры, разрабатывается система музыкального образования, зарождается китайская симфоническая музыка.

Научная актуальность исследования обуславливается ведущей ролью шанхайской музыкальной культуры в процессе трансформации китайской традиционной музыки в первой половине XX в. Изучение музыкальной жизни Шанхая данного периода позволяет выявить тенденции, которые лежат в основе развития китайского музыкального искусства во второй половине XX в. и в наши дни, в начале XXI в.

Научная новизна работы заключается в попытке систематического изучения музыкальной жизни Шанхая как сложного культурного феномена, отличающегося внутренним полиморфизмом, с целью формирования целостного представления о шанхайском музыкальном искусстве первой половины XX в. До настоящего времени в отечественной и зарубежной

научной литературе внимание было уделено лишь отдельным явлениям китайской музыкальной культуры XX в., связанным с шанхайской действительностью.

Цель исследования заключалась в проведении комплексного культурологического анализа шанхайской музыкальной культуры. Заявленная цель конкретизируется в следующих задачах:

- определить историко-культурные факторы формирования музыкальной жизни Шанхая в первой половине XX в.;
- проследить основные этапы истории развития и выявить особенности музыкального искусства Шанхая в первой половине XX в.;
- установить влияния на музыкальное искусство Шанхая национальных музыкальных традиций;
- выявить степень и характер влияния на музыкальное искусство Шанхая зарубежных заимствований, роль Шанхая в освоении западного музыкального опыта.

Степень изученности проблемы. Как отмечалось выше, в существующих научных трудах музыкальная жизнь Шанхая не фигурирует в качестве объекта специального исследования. Тем не менее, отдельные аспекты, составляющие шанхайское музыкальное творчество, нашли отражение в ряде работ отечественных и зарубежных ученых. Теоретические представления о традиционной китайской музыке, распространенные среди шанхайских музыкантов, практическая деятельность по ее возрождению и усовершенствованию представлены в работах «Дуэй гоюэ фачжань лиши цзай жэньши» 对国乐发展历史的再认识 («Новое знакомство с историей развития китайской национальной музыки») Ли Лиминя¹, «Чэнь Хун гоюэ гайгэ сысян яньцзю» 陈洪国乐改革思想研究 («Идеи Чэнь Хуна о реформировании

¹ Ли Лиминь. Дуэй гоюэ фачжань лиши цзай жэньши (Новое знакомство с историей развития китайской национальной музыки) // Музыкальная культура: сб.ст. / Сост. Ван Хун. Пекин: Чжунго ишу яньцзюань яньцзюсо, 2009. С.163-179.

национальной музыки») Чжан Инцзе². Новым явлениям шанхайской музыкальной культуры, возникшим под влиянием западной музыкальной традиции, посвящен раздел «Роль Шанхая в освоении европейского опыта» диссертационной работы Чэнь Ин³. Становление высшего музыкального образования в Шанхае подробно описано в статье Г.А. Дивеевой «Шанхайская национальная консерватория в 1920-1940-е гг. XX в.: к проблеме взаимодействия с традициями российского музыкального образования»⁴. Исследование шанхайских симфонических традиций, истории возникновения первого в Китае симфонического оркестра проводится в работах «Чжунго цзаоци цзяосян иньюэ» 中国早期交响音乐 (Ранний этап развития китайской симфонической музыки) Ли Ланьцина⁵, «Творческая деятельность итальянских музыкантов М. Пачи и А. Фoa в контексте художественной жизни российской эмиграции в Шанхае» С.А. Айзенштадта⁶.

Объектом исследования является музыкальная жизнь Шанхая во всех её составляющих: теоретические разработки, музыкальные произведения местных музыковедов и композиторов, работа шанхайских творческих коллективов.

Предметом исследования выступают процессы формирования и дальнейшего развития музыкальной жизни Шанхая как специфического феномена китайской музыкальной культуры первой половины XX в.

Теоретико-методологическая база исследования обусловлена его целью и задачами, а также спецификой анализируемого материала. Основным методом исследования – **сравнительно-исторический**, который позволяет выделить специфические черты сложившейся в Шанхае музыкальной традиции, а также выявить историко-культурные факторы ее возникновения и музыкальные

² Чжан Инцзе. Чэнь Хун гоюэ гайгэ сысян яньцзю (Идеи Чэнь Хуна о реформировании национальной музыки) // Музыкальная культура: сб.ст./ Сост. Ван Хун. Пекин: Чжунго ишу яньцзююань яньцзюсо, 2009. С. 213-219.

³ Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис.... канд. иск.: 17.00.02. - Нижний Новгород, 2015. – 175 с.

⁴ Дивеева Г.А. Шанхайская национальная консерватория в 1920-1940-е гг. XX в.: к проблеме взаимодействия с традициями российского музыкального образования // Terra Humana. 2014. №1. С. 137-140.

⁵ Ли Ланьцин. Чжунго цзаоци цзяосян иньюэ (Ранний этап развития китайской симфонической музыки) // Размышления о современной китайской музыке: сб.ст. / Сост. Ли Ланьцин. Пекин: Гаодэн цзяою чубаньшэ, 2008. С. 23-32.

⁶ Айзенштадт С.А. Творческая деятельность итальянских музыкантов М. Пачи и А. Фoa в контексте художественной жизни российской эмиграции в Шанхае // Грамота. 2015. № 7. С. 13-18.

заимствования. Используются также **диахронический и историко-генетический методы**, базирующиеся на принципе историзма и предполагающие рассмотрение эволюции шанхайского музыкального искусства с учётом социально-культурного контекста эпохи (первой половины XX в.). При анализе собственно музыкальных явлений использовались теоретико-музыковедческие положения общего характера («Гудянь иньюэ шичан саньгуай цзай» 古典音乐市场三怪杂议, «Три удивительных особенности классической музыки» Чжан Кэсиня⁷, «Иньюэ пипин пинмяньхуа чжэсюэ фаньсы» 音乐批评平面化现象的哲学反思, «Философское осмысление феномена музыкальной критики» Ли Шиюаня⁸) и разработки, касающиеся китайского музыкального творчества, в первую очередь древнего концепта «Музыки», содержащиеся в работах «Гармония музыки, космологии и политики в Древнем Китае» Ф. Бриндли⁹, «Мировая художественная культура. История искусства Китая» М.Е. Кравцовой¹⁰, «О «совершенной музыке» в странах Дальнего Востока» У Ген-Ира¹¹.

Хронологические рамки исследования охватывают преимущественно период с 1911 г. (свержение империи Цин и провозглашение Китайской Республики) и до 1949 г. (провозглашение КНР). При рассмотрении музыкальных традиций Китая совершается экскурс в более ранние исторические эпохи, вплоть до I тыс. до н. э., когда появились первые музыковедческие концепции, обосновывавшие роль и место музыкального творчества в социокосмическом универсуме.

Источниковую базу исследования составили, помимо работ, посвященных непосредственно музыкальной культуре Шанхая первой

⁷Чжан Кэсинь. Гудянь иньюэ шичан саньгуай цзай (Три удивительных особенности классической музыки)// Записки китайских музыкальных критиков: сб.ст. / Сост. Шао Цицин. Шанхай: Шанхай иньюэсююань чубаньшэ, 2007. С. 430-436.

⁸Ли Шиюань. Иньюэ пипин пинмяньхуа чжэсюэ фаньсы (Философское осмысление феномена музыкальной критики) // Записки китайских музыкальных критиков: сб.ст. / Сост. Шао Цицин. Шанхай: Шанхай иньюэсююань чубаньшэ, 2007. С. 128-131.

⁹Brindley, E. F. Music, Cosmology and the Politics of Harmony in Early China. - New York, SUNY Press, 2012. - 225 p.

¹⁰Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая. - СПб.: Лань, 2004. – 960 с.

¹¹У Ген-Ир. О «совершенной музыке» в странах Дальнего Востока // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. №103. С.156-161.

половины XX в., следующие группы источников: 1) работы по истории и культурной жизни Китая в первой половине XX в. и о Шанхае того времени, в первую очередь: монографии: «Шанхай, 1850-2010: фрагменты истории» Д. Воссерстрома¹² и «История русской эмиграции в Шанхае» Ван Чжичэна¹³, в которых содержатся наиболее полные сведения об особенностях городской жизни той эпохи; очерк Юй Цююя «Шанхайцы», где на фоне исторических и культурных изменений рассматривается формирование специфических свойств характера и образа жизни шанхайцев¹⁴. 2) Работы, посвященные истории китайской музыкальной культуры, включая исследования древнего концепта «Музыки» и музыкального искусства имперского Китая, в т. ч.: «История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония)» У Ген-Ира¹⁵, «Чжунго иньюэ лиши ю шэньмэй» 中国音乐历史与审美 («История китайской музыки и ее эстетические особенности») Сю Хайлиня¹⁶, «Чжун си фан иньюэши чжишидянь вэньда» 中西方音乐史知识点问答 («Беседы о ключевых моментах истории китайской и западной музыки») Ван Янь¹⁷. 3) Работы по истории и истории культуры древнего и имперского Китая, в т. ч. «История Китая с древнейших времен до начала XXI века», Том III. (Троецарствие, Цзинь, Южные и Северные династии, Суй, Тан (220-907) / Под ред. И.Ф. Поповой, М.Е. Кравцовой)¹⁸, «Мировая художественная культура. История искусства Китая» М.Е. Кравцовой¹⁹. 4) Сочинения теоретического характера китайских музыковедов и композиторов, посвященные анализу развития китайского музыкального искусства первой половины XX в.: «Новая музыка Китая 20-40-х

¹²Wasserstrom, J.N. Global Shanghai, 1850-2010: a history in fragments. – New York, 2009.

¹³Ван Чжичэн. История русской эмиграции в Шанхае / Пер. с кит. Пань Чэнлонга, Л.П.Черниковой. – М.: Русский путь, 2008. – 576 с.

¹⁴Юй Цююй. Шанхайцы // Шанхайцы: сборник произведений китайских писателей / Сост. А.А. Родионов, Е.А. Серебряков. - СПб.: Дума, 2003. – С. 306-322.

¹⁵У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония). - СПб.: Планета музыки, 2011. – 541 с.

¹⁶Сю Хайлинь. Чжунго иньюэ лиши ю шэньмэй (История китайской музыки и ее эстетические особенности). Пекин: Чжунго жэньминьдасюэ чубаньшэ, 2010. 323 с.

¹⁷Ван Янь. Чжун си фан иньюэши чжишидянь вэньда (Беседы о ключевых моментах истории китайской и западной музыки). Харбин: Хэйлунцзян цзяою чубаньшэ, 2008. 364 с.

¹⁸История Китая с древнейших времен до начала XXI века. В десяти тт. / Под ред. акад. Л. С. Тихвинского. Т. III. Троецарствие, Цзинь, Южные и Северные династии, Суй, Тан (220-907) / Под ред. И. Ф. Поповой, М.Е. Кравцовой. М.: Наука, 2014. – 991 с.

¹⁹Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая. - СПб.: Лань, 2004. – 960 с.

годов» Вэй Яньгэ²⁰, «Проблемы национальной формы в китайской музыке» Хэ Лутина²¹, «О некоторых вопросах музыкальной теории и критики» Люй Цзи²², «Чжунго цзиньдай иньюэ сычао яньцзю» 中国近代音乐思潮研究 («Теоретические направления современной китайской музыки») Фэн Чаньчуня²³, «Чжунго иньюэ луньбянь» 中国音乐论辩 («Дискуссии о китайской музыке») Лян Маочуня, Сян Сяогана, Ли Яня²⁴. 5) Музыкаведческие труды, освещающие новые музыкальные жанры, явления китайского музыкального искусства, зародившиеся в первой половине XX в., в т.ч. «Адаптация европейских музыкальных традиций в Китае на примере школьной песни» Чэнь Ин²⁵, «Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в.» Хань Ин²⁶, «Китайская национальная опера: 1920–1980 годы» Лю Цзиня²⁷, «Концертная жизнь современного Китая» Ло Чжихуэя²⁸, «Система музыкального образования в Китае» Хуан Сяньюя²⁹ и др.

Новизна представленной квалификационной работы и личный вклад автора заключаются в том, что впервые в отечественной гуманитарии и непосредственно китаеведении предпринят опыт комплексного культурологического анализа музыкальной культуры Шанхая первой половины XX в. Автором выдвинута гипотеза, что реформа музыкального искусства в Шанхае происходила в русле двух музыкальных направлений – развития и совершенствования национальной музыки *гоюэ* и возникновения «новой

²⁰ Вэй Яньгэ. Новая музыка Китая 20-40-х годов // Китайская культура 20-40-х годов и современность / Ред. В. Ф. Сорокин. - М.: Наука, 1993.

²¹ Хэ Лутин. Проблемы национальной формы в китайской музыке // О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов / Сост. Г.Шнеерсон. - М.: Гос.муз.изд-во, 1958. - С.46-73.

²² Люй Цзи. О некоторых вопросах музыкальной теории и критики // О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов / Сост. Г.Шнеерсон. - М.: Гос.муз.изд-во, 1958. - С. 74-104.

²³ Фэн Чаньчунь. Чжунго цзиньдай иньюэ сычао яньцзю (Теоретические направления современной китайской музыки). Пекин: Жэньминь иньюэ чубаньшэ, 2007. 352 с.

²⁴ Лян Маочунь, Сян Сяоган, Ли Янь. Чжунго иньюэ луньбянь (Дискуссии о китайской музыке). Наньчан: Байхуачжоу ишу чубаньшэ, 2007. 438 с.

²⁵ Чэнь Ин. Адаптация европейских музыкальных традиций в Китае на примере школьной песни // Проблемы музыкальной науки Music scholarship. 2014. № 1. С.10-12.

²⁶ Хань Ин. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в./Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2008. С. 57-59.

²⁷ Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. №117. С. 277-285.

²⁸ Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: дис.... канд. иск.: 17.00.02. – СПб., 2016. – 213 с.

²⁹ Хуан Сяньюй. Система музыкального образования в Китае // Вестник СПбГУКИ. 2012. №2. С. 155-159.

музыки» *синь иньюэ*, жанры которой имели качественные отличия от китайских музыкальных традиций. Эти на первый взгляд противоположные направления объединяло одно – понимание необходимости обновления на основе обращения к достижениям западноевропейской музыкальной науки. Деятельность шанхайских музыкантов - представителей *гоюэ* и *синь иньюэ* - имела положительные результаты как в научно-теоретическом совершенствовании китайской музыки, так и в деле демократизации музыкального искусства.

Теоретическая и практическая ценность представленной квалификационной работы заключается в том, что содержащиеся в ней авторские наблюдения и фактические сведения могут быть эффективно использованы при разработке академических проектов по изучению китайского музыкального искусства XX в., а также в лекционных курсах по истории китайской культуры и культурной жизни Китая XX в., по истории мировой музыкальной культуры.

Апробация исследования состоялась в виде докладов автора на Первой международной студенческой конференции востоковедов и африканистов *Ex Oriente Lux* (11-12 ноября 2016 г.), Ежегодной сессии ИВР РАН (5-7 декабря 2016 г.).

Структура работы

Исходя из заявленных цели и задач исследования, предлагаемая работа имеет следующую структуру: Введение, четыре главы, Заключение и Список литературы. Во Введении обосновываются научная актуальность и новизна исследования, формулируются его цель и задачи.

В первой главе путем краткого исторического обзора воспроизводятся основные культурные особенности Шанхая, прослеживается взаимосвязь исторических событий с зарождением определенных музыкальных тенденций.

Вторая и третья главы работы посвящены изучению основных направлений развития китайской музыки первой половины XX в. – возрождению и усовершенствованию национальной музыки *гоюэ* 国乐 ,

возникновению нового музыкального искусства *синь иньюэ* 新音乐, - определяющих музыкальную жизнь Шанхая той эпохи.

Во второй главе анализируются теоретические идеи возрождения национальной музыки, распространенные в профессиональных музыкальных кругах Шанхая в 1920-1940х гг. XX в., а также их практическое применение в деятельности шанхайских музыкальных обществ.

Третья глава посвящена зарождению в Шанхае музыкального направления, главными принципами которого стали демократичность и общедоступность. Проводится обзор основных жанров *синь иньюэ* – школьной, патриотической, революционной песни, романса, эстрадной музыки, музыки театра и кино, - которые заложили основу шанхайской массовой музыкальной культуры.

В четвертой главе проводится исследование двух явлений музыкальной жизни Шанхая, возникших под влиянием межкультурных контактов – становление системы профессионального музыкального образования, создание первого в стране симфонического оркестра.

Заключение содержит основные выводы и итоги исследования. Список литературы состоит из 54 наименований: 31 на русском, 7 на английском и 16 на китайском языке.

Глава I. Шанхай: историко–культурные реалии и их влияние на формирование музыкального искусства первой половины XX в.

В данной главе предпринята попытка проследить основные вехи истории развития Шанхая в аспекте его культурных особенностей.

Шанхай 上海 сегодня является городом федерального подчинения и одним из важнейших экономических и культурных центров современного Китая. Культура Шанхая, основы которой были заложены в непростой для страны период второй половины XIX – первой половины XX вв., отличается своей эклектичностью, полиморфизмом, в ней переплетаются традиции Востока и Запада.

Согласно документальным данным, первое упоминание Шанхая как населенного пункта, расположенного в месте слияния рек Хуанпу 黄浦 и Янцзы 长江, относится ко временам династии Юань (元, 1279-1368)³⁰. По географическому расположению Шанхай принадлежит к Южному Китаю³¹, который отличался высоким уровнем просвещения, его культура издавна славилась изысканностью и утонченностью. В течение многих столетий Южный Китай считался центром интеллектуально-творческой жизни страны, краем научной и творческой интеллигенции. Окрестности собственно Шанхая находятся на территории двух современных провинций Цзянсу 江苏, Чжэцзян 浙江, обе располагаются в районе нижнего течения р. Янцзы, отличающемся разнообразием природных ландшафтов, живописными реками и озерами, горными пейзажами. Эти места, нередко называемые «краем гор и вод», были местом творчества китайских поэтов, художников, музыкантов.

Современные китайские музыковеды отмечают влияние естественно-географической среды на формирование музыкальной культуры региона, мелодиям которого свойственны элегантность, изящество, легкий, живой характер, мягкость и благозвучие³².

К XIX в. из небольшого поселения Шанхай превратился в довольно крупный населенный пункт, в начале 1840-х гг. население города составляло

³⁰ Империя Юань— монгольское государство, одной из частей которого был Китай (1271—1368). Основано внуком Чингисхана, монгольским ханом Хубилаем, который завершил завоевание Китая в 1279.

³¹ Под Южным Китаем традиционно понимаются регионы бассейна реки Янцзы, противопоставляемые в геополитическом ракурсе Северному Китаю, т. е. регионам р. Хуанхэ, в первую очередь, Великой Китайской равнины. Есть все основания полагать, что Южный Китай исходно имел собственные культурные истоки, определившие специфику его дальнейшего культурного развития. Определяющие этапы в его геополитической и культурной истории соотносятся, во-первых, с эпохой Южных и Северных династий (Наньбэйчао, IV-VI вв.), когда данный регион превратился в главный центр китайской государственности (на русском языке подробно см. История Китая с древнейших времен до начала XXI века. В десяти тт. / Под ред. акад. Л. С. Тихвинского. Том III. Троецарствие, Цзинь, Южные и Северные династии, Суй, Тан (220-907) / Под ред. И. Ф. Поповой, М.Е. Кравцовой. М.: Наука, 2014. – 991 с.); во-вторых, с эпохой Пяти династий и Десяти царств (У дай ши го, 907-960), когда там возникли несколько самостоятельных государств, обгонявших по темпам своего экономического развития государства Севера; и в-третьих, с эпохой Южной Сун (1127-1279), в связи с новым переносом национальной государственности на Юг, о перечисленных эпохах подробно см. История Китая с древнейших времен до начала XXI века. В десяти томах / Под ред. акад. Л. С. Тихвинского. Том IV. Период Пяти династий, империя Сун, государства Ляо, Цзинь, Си Ся: 907-1279 / Под ред. И. Ф. Поповой. М.: Восточная литература, 2016. – 942 с. Южный Китай оставался относительно независимым и при Юань, что сохранило именно там национальных духовных ценностей.

³² Лю Лифан, Ван Цинь. Чжунго шицзе иньюэ вэньхуа (Китайская и мировая музыкальная культура). Пекин: Шиши чубаньшэ, 2008. С. 31.

около 250 тысяч человек. Несмотря на то, что четких границ города еще не существовало, его центральная часть с правительственными ведомствами, садами и храмами была достаточно хорошо оформлена³³.

Знаковой точкой в истории города стал период Опиумных войн (1840-1860). Согласно Нанкинскому договору³⁴, который цинское правительство было вынуждено заключить с западными странами после поражения Китая в Первой Опиумной войне (1840-1842), пять китайских городов-портов стали открытыми для иностранной торговли. Кроме возможности неограниченного ведения торговой деятельности, иностранцы получали право свободного проживания на территории городов – участников соглашения³⁵. В городе появились английские, французские, американские кварталы - концессии, обладающие собственной администрацией, в ведении которой находились практически все стороны жизни общины – от охраны порядка, работы санитарных служб до состояния дорог и вопросов урегулирования местного строительства. Концессии были средоточием западной культуры, наглядно репрезентирующим ее местному населению. Значительный вклад жители сэттльментов внесли и в музыкальную жизнь города. В результате активной деятельности иностранных музыкантов в 1879 г. возник Шанхайский духовой оркестр. Благодаря расширению инструментального состава, в дальнейшем на его базе был создан первый в Китае симфонический оркестр, который долгое время формировал европейскую звуковую среду Шанхая. Хотя на начальном этапе в состав оркестра входили по преимуществу иностранные исполнители, его создание было важным шагом по пути развития симфонической музыки в Китае.

Дипломатическое присутствие иностранцев в городе способствовало укреплению торговых связей с западными странами, что, в свою очередь, стало стимулом для быстрого роста экономики Шанхая. В течение второй половины

³³Wasserstrom, J.N. Global Shanghai, 1850-2010: a history in fragments. – New York, 2009. P.1.

³⁴Нанкинский договор был заключен между Китаем и Англией по завершении первой Опиумной войны и означал по существу капитуляцию китайских правителей перед англичанами. В соответствии с договором цинское правительство открыло для английской торговли пять портов Китая — Гуанчжоу, Сямынь, Фучжоу, Нинбо и Шанхай — с правом учреждения в них английских консульств, обязалось уплатить крупную контрибуцию, передать остров Сянган (Гонконг) в вечное владение Англии.

³⁵Beijing and Shanghai: China's hottest cities. – Hong Kong, Airphoto International Ltd., 2004. P. 314.

XIX в. западное влияние постоянно усиливалось. Из небольшого уездного городка Шанхай превратился в крупный индустриальный центр, привлекательный для инвесторов со всего мира. Став для европейцев и американцев «воротами в Поднебесную», для китайцев Шанхай служил каналом общения с западным миром, по которому в страну поступали как западные товары и технологии, так и объекты духовной культуры – общественно-политические идеи, последние тенденции мирового искусства.

После поражения Китая в войне с Японией (1895-1896), экономика города начала испытывать значительное японское влияние. Под руководством японцев в Шанхае были основаны первые крупные производства-мануфактуры. Японское влияние также распространилось и на сферу образования, в частности, на его музыкальную составляющую. В начале XX в. в Шанхае начали работу несколько школ нового типа, образование в которых было построено по японским и европейским образцам³⁶. В расписание были введены уроки музыки *сюэтан юэзэ* 学堂乐歌 (с кит. *сюэтан* - школа, учебное заведение, *юэзэ* - музыка и пение), на которых ученики разучивали произведения, созданные на основе музыки японских школьных песен³⁷, а также известных европейских музыкальных тем. Введение данной дисциплины в учебный процесс способствовало распространению европейской мелодики среди различных групп населения.

К началу XX в. значительно расширились границы города, численность населения возросла до 1 млн. чел. Таким образом, на рубеже XIX-XX вв. Шанхай уже входил в число передовых городов Азии, отличаясь своей развитой инфраструктурой: были налажены освещение и связь, активно велась городская застройка. В это же время Шанхай становится центром нового направления в мировой архитектуре – архитектуры модерна. Благодаря поддержке западных инвесторов вдоль западного берега р. Хуанпу протянулась

³⁶ Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис.... канд. иск.: 17.00.02. - Нижний Новгород, 2015. С.19-23.

³⁷ Желоховцев А.Н. Музыка // Духовная культура Китая: Энциклопедия / Под ред. М.Л. Титаренко. Т.6. М.: Восточная литература, 2010. С. 330-339.

одна из самых известных набережных мира – Бунд – ставшая образцом архитектуры нового стиля. Благодаря особенностям архитектурного стиля, высокому уровню развития искусства модерна в литературе тех лет Шанхай называли «Парижем Востока»³⁸.

Несмотря на социально-политические изменения, произошедшие в стране после Синьхайской революции 1911 г.³⁹, иностранное население Шанхая в 1910-1930-х гг. стабильно увеличивалось. Его росту во многом способствовали японские эмигранты, прибывавшие в город после 1895 г., а также волны русской белой эмиграции 1920-1930-х гг.

Население Шанхая первой половины XX в. отличалось большим культурным разнообразием – помимо коренных шанхайцев и приезжих китайцев со всей страны, в городе проживали выходцы из Европы, Северной и Латинской Америки, еврейские переселенцы, русские эмигранты и др.⁴⁰. Соединение различных культурных традиций сделало Шанхай одним из самых космополитичных городов мира.

В эмигрантской среде было немало талантливых музыкантов. Музыканты-исполнители, выходцы из разных стран, объединялись в творческие коллективы. Так, Симфонический оркестр международного сэттльмента(1907), преемник Шанхайского духового оркестра, основанного в последней трети XIX в., в 1920-1930-е гг. XX в. считался одним из лучших оркестров Дальнего Востока как по уровню исполняемых сочинений, так и по высокому мастерству музыкантов. Своей исполнительской деятельностью, общедоступными концертами, где звучала симфоническая, камерно-вокальная музыка, оперная и балетная классика, оркестр внес существенный вклад в дело повышения музыкально-культурного уровня Шанхая⁴¹.

³⁸ Beijing and Shanghai: China's hottest cities. – Hong Kong, Airphoto International Ltd., 2004. P. 316-317.

³⁹ Синьхайская революция - революция 1911-13 в Китае, приведшая к низвержению маньчжурской Цинской монархии и провозглашению Китайской республики.

⁴⁰ Брук Д. История городов будущего. – М.: Стрелка, 2014. С. 48.

⁴¹ Ван Чжичэн. История русской эмиграции в Шанхае / Пер. с кит. Пань Чэнлонга, Л.П.Черниковой. – М.: Русский путь, 2008. С.99-100.

Быстрый рост городского населения, большое количество иностранцев, распространение западных традиций, как в сфере торговли, так и в образе жизни, стиле поведения и бытовых привычках, привели к тому, что в первой трети XX в. современники стали называть Шанхай городом декаданса и роскоши⁴². В Шанхае имели представительство ведущие международные торгово-финансовые компании (*Жарден Матисон Jardine Matheson, Бритиш Американ Тобакко British-American Tobacco* и др.). На экранах кинотеатров демонстрировались голливудские фильмы, подготавливая зарождение шанхайского кинематографа. В высших слоях общества распространение получила европейская и японская мода⁴³.

В 1920-1930-х гг. обеспеченные горожане могли найти в Шанхае самые разные виды досуга. Иностранцы и состоятельное китайское население часто проводили время на танцевальных и джазовых вечерах, в многочисленных кафе и ресторанах. Культура развлечений способствовала развитию жанров легкой музыки. Мелодии, звучащие в шанхайских дансингах, наиболее известными из которых были залы ПарамOUNT (Paramount) и Маджестик (Majestic), отличались разнообразием. Здесь играли как популярные западные танцы – чарльстон, фокстрот, так и музыку, созданную китайскими композиторами (Ли Цзиньхуэй 黎锦晖, 1891–1967, и др.). Многие известные отели и рестораны имели собственные инструментальные ансамбли, владеющие широким репертуаром китайской и зарубежной музыки. Особой популярностью в Шанхае 1920-1930-х гг. пользовалась джазовая музыка. Среди джазовых коллективов, получивших наибольшую известность, были оркестр под управлением О. Лундстрема, джаз-бэнд С. Ермолаева. Всю ночь улицы в центре Шанхая сияли огнями. Фучжоу-лу 福州路, улица, знаменитая своими ресторанами, увеселительными заведениями и игорными домами, получила известность далеко за пределами страны, став

⁴² Waller, J. Shanghai: the growth of the city. – London: Compendium publishing, 2008. P. 14-15.

⁴³ Wasserstrom, J.N. Global Shanghai, 1850-2010: a history in fragments. – New York, 2009. P. 70.

своего рода визитной карточкой Шанхая как места беззаботного веселья, города удовольствий⁴⁴.

Однако на фоне роскоши и изобилия существовала и другая сторона жизни города. По мере развития промышленности и торговли Шанхай становился городом резких социальных контрастов. В то время как здания иностранных концессий, величественная линия Бунда были воплощением высоких жизненных стандартов шанхайской элиты, уровень жизни большинства китайского населения города оставался довольно низким. В Шанхае параллельно существовали два мира – высшие привилегированные классы, представленные иностранцами и китайской элитой, и городские низы, и разрыв между ними постоянно увеличивался⁴⁵.

Взрослые и дети работали на фабриках и заводах, тяжелый физический труд, неблагоприятные бытовые условия, пренебрежительное отношение иностранцев к местному населению послужили факторами к началу рабочего и студенческого движений. После первого съезда КПК, состоявшегося в Шанхае в 1921 г., социалистические идеи стали получать все большее распространение среди студентов, рабочих, городской интеллигенции⁴⁶. Темы дискуссий, поднимаемые в шанхайских образованных кругах - проблемы демократии, образования, движения в защиту женских прав и т.д. - можно найти на страницах журнала «Синь циннянь» 新青年 («Новая молодежь»), редактором которого выступал Чэнь Дусю 陈独秀 (1879-1942)⁴⁷.

В данных социальных условиях вполне естественным представляется развитие в Шанхае 1920-1930-х гг. различных жанров «новой музыки» (*синь иньюэ* 新音乐), в том числе жанра массовой революционной песни, представителями которой были такие композиторы, как композиторы Не Эр 聂耳 (1912-1935), Сянь Синхай 冼星海 (1905-1945), о творчестве которых

⁴⁴ Wasserstrom, J.N. Global Shanghai, 1850-2010: a history in fragments. – New York, 2009. P. 71.

⁴⁵ Waller, J. Shanghai: the growth of the city. – London: Compendium publishing, 2008. P. 15.

⁴⁶ Beijing and Shanghai: China's hottest cities. – Hong Kong, Airphoto International Ltd., 2004. P. 318.

⁴⁷ Чэнь Дусю 陈独秀 (1879-1942) - политический и общественный деятель, один из основателей Коммунистической партии Китая.

будет сказано подробнее во второй и третьей главах данной работы. Драматургия этих жанров строилась на принципах народности, общедоступности музыкального искусства. Основной задачей новой музыки стало отражение надежд и стремлений простых людей.

Антаяпонские демонстрации начала 1930-х гг., ставшие следствием попыток японского правительства взять Шанхай под контроль, сменились открытым противостоянием, когда в 1937 г. японцы заняли город. Если в первые годы японской оккупации от нее страдало в основном китайское население, то после 1943 г. тяжесть военного положения - многочисленные разрушения, возросший уровень преступности, продовольственный дефицит, - ощутили на себе и иностранцы, проживающие в Шанхае. Освободительное движение дало толчок к развитию особого музыкального направления 1930-1940-х гг. – «музыки национального спасения» (*цзюван иньюэ* 救亡音乐). Главной идеей, заложенной в основу этого жанра, было поднятие боевого духа народа, его сплочения для борьбы с оккупантами, отстаивания национальных интересов.

Несмотря на значительные убытки, причиненные городу японцами, уже в 1945 г., сразу после окончания Второй мировой войны, экономика Шанхая вновь начала расти. Приток иностранного капитала способствовал восстановлению разрушенной войной инфраструктуры. После прихода к власти коммунистов, образования в 1949 г. Китайской Народной Республики, город начал утрачивать свое экономическое превосходство, что было во многом обусловлено переездом большинства крупных иностранных компаний из Шанхая в Гонконг. Закончился яркий период шанхайской истории, время его финансовой независимости, способствующей культурному расцвету.

Исторические события второй половины XIX – первой половины XX в., сопровождающиеся проникновением в городскую среду большого числа иностранцев, распространением западных традиций, можно рассматривать как момент зарождения синкретичной культуры одного из крупнейших мегаполисов Азии. Этот период также являлся ключевым и с точки зрения

формирования характера, психологических особенностей местного населения, которые, в свою очередь, оказали непосредственное влияние на пути развития музыкального искусства Шанхая.

Город с очень разнородным составом населения, в первой половине XX в. прошедший как периоды чрезмерного процветания, так и годы тяжелых испытаний, Шанхай формировал особую структуру личности. Практичность, расчетливость в ней сочетаются с гибкостью и открытостью ко всему новому. Шанхайцев всегда отличали широкий кругозор, восприимчивость к научно-техническим и культурным достижениям других стран, их успешное приспособление к местным условиям. Новаторство и оригинальность являются характерными чертами шанхайской научной и культурной жизни⁴⁸.

Действительно, в первой половине XX в. Шанхай стал одним из главных центров развития музыкального искусства в Китае. Шанхайские музыканты и теоретики внесли значительный вклад в становление музыкальной культуры современного Китая, основанной на сочетании национальных традиций и иностранных заимствований. Городская публика, знакомая с особенностями европейской мелодики, была достаточно восприимчива к новым музыкальным явлениям.

Несмотря на внешнее различие традиционной и европейской музыки, с момента активного проникновения в страну западной музыкальной культуры (со второй половины XIX в.) последняя получала все большее распространение в Китае. Присутствие западного музыкального искусства прежде всего было заметно в крупных городах – Пекине и Шанхае, - которые стали центрами диалога музыкальных культур Запада и Востока⁴⁹.

Творческая элита Шанхая имела широкие возможности для осуществления международных контактов. В первые десятилетия XX в. практика получения музыкального образования за рубежом была достаточно распространенным

⁴⁸ Юй Цююй. Шанхайцы // Шанхайцы: сборник произведений китайских писателей/ Сост. А.А. Родионов, Е.А. Серебряков. - СПб.: Дума, 2003. С. 306-314.

⁴⁹ Ли Лиминь. Дуэй гоюэ фачжань лиши цзай жэньши (Новое знакомство с историей развития китайской национальной музыки) // Музыкальная культура: сб.ст. / Сост. Ван Хун. Пекин: Чжунго ишу яньцзюань яньцзюсо, 2009. С.163.

явлением. Прошедшие подготовку в профессиональных учебных заведениях Европы, России и Японии музыканты – Сянь Синхай, Чэнь Хун, Не Эр, Хуан Цзы и др. - по возвращении на родину становились проводниками зарубежной музыкальной культуры в стране.

Шанхай, к концу XIX в. превратившийся в крупный экономический и культурный центр, привлекал внимание многих зарубежных деятелей культуры и искусства, предоставляя возможности творческого поиска, музыкальных экспериментов. Так, в первой половине XX в. в Шанхае жили и работали итальянский пианист и дирижер М. Пати, скрипач А. Фoa, русские музыканты–композиторы А.Н. Черепнин, А. Авшаломов, немецкий композитор и музыковед В. Френкель, американский трубач Б. Клэйтон и др. Среди музыкантов, посетивших Шанхай в первой половине XX в., стоит упомянуть оперного певца Ф.И. Шаляпина (1935), скрипачей Я. Хэйфеца (1923, 1931) и Ф. Крейсlera (1936), пианистов А. Годовского (1922), А. Рубинштейна, В. Горовица (1933)⁵⁰.

Благодаря активной деятельности зарубежных музыкантов, проживающих в Шанхае, город стал не только одним из основных центров развития симфонической традиции, но и местом, в котором в 1927 г. возникло первое в стране высшее музыкальное учебное заведение – Шанхайская национальная консерватория. Стоит отметить, что значительный вклад в работу Консерватории внесли русские музыканты, эмигрировавшие в Шанхай после Октябрьской революции в России. В первые годы работы Шанхайской консерватории частью ее преподавателей были русские белоэмигранты – композитор С.С. Аксаков, профессора вокала Е.И Селиванов, В. Шушлин, пианисты Б.С. Захаров, В.А. Чернецкая, оперный дирижер А.Ю. Слуцкий и др.⁵¹. Во многом благодаря их усилиям была заложена профессиональная база для будущих поколений китайских музыкантов.

⁵⁰ Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис.... канд. иск.: 17.00.02. - Нижний Новгород, 2015. С. 27-28.

⁵¹ Ван Чжичэн. История русской эмиграции в Шанхае / Пер. с кит. Пань Чэнлонга, Л.П. Черниковой. – М.: Русский путь, 2008. С. 99.

Русские эмигранты, представители академической музыкальной традиции, занимались и общественно-просветительской деятельностью. С целью приобщения местной публики к произведениям европейской и русской музыкальной классики, в 1920-е гг. по инициативе Б. Захарова было организовано общество камерных концертов⁵². Многие русские музыканты, проживающие в Шанхае, являлись членами артистического общества «Среда», собравшего в своем составе практически всю творческую элиту русской эмиграции. Общество регулярно устраивало творческие встречи, доступ на которые был открыт для всех желающих⁵³.

Концертная и просветительская деятельность различных творческих коллективов, со второй половины XIX в. организуемых западноевропейскими и русскими музыкантами, оказала большое влияние на китайских музыкантов-профессионалов, любителей музыки, послужила толчком к созданию национальных музыкальных организаций.

Процесс образования китайских музыкальных обществ наметился в Шанхае в 1910-е гг. Наибольших масштабов он достиг после событий 4 мая 1919 г.⁵⁴, следствием которых стало движение за новую культуру⁵⁵, поддержанное шанхайской интеллектуальной элитой. Становление системы профессионального музыкального образования, от введения в школьное расписание уроков пения до создания Шанхайской консерватории, также способствовало развитию национального музыкального искусства, распространению западноевропейской музыки, знаний ее теоретических основ в городской музыкальной среде.

⁵² Айзенштадт С.А. Творческая деятельность итальянских музыкантов М. Пачи и А. Фоа в контексте художественной жизни российской эмиграции в Шанхае // Грамота, 2015. № 7. С.15.

⁵³ Ван Чжичэн. История русской эмиграции в Шанхае / Пер. с кит. Пань Чэнлонга, Л.П. Черниковой. – М.: Русский путь, 2008. С. 99

⁵⁴ 4 мая 1919 г. состоялась студенческая демонстрация в Пекине, ставшая началом национального движения в Китае, основными идеями которого были отстаивание Китаем национальных интересов, его вступление на путь демократических реформ. Общественные выступления, происходившие по всей стране, стали называть Движением Четвертого мая.

⁵⁵ Движение за новую культуру, зародившееся в среде китайской интеллектуальной элиты под влиянием событий Четвертого мая, имело целью обновление и усовершенствование национального искусства, использование культурных достижений других стран.

Согласно отзывам современников, шанхайские музыканты той эпохи обладали высокой осведомленностью в области западной музыки, были знакомыми с лучшими образцами мировой музыкальной классики⁵⁶. На основе приобретенных знаний музыканты посвящали свою деятельность воссозданию традиционной китайской музыки – гоюэ 国乐, либо работали над созданием новых музыкальных жанров, занимались поисками музыкальных форм, отражающих современную эпоху, тем самым, формируя новое китайское музыкальное искусство – синь иньюэ 新音乐.

Обращаясь к вопросу о возрождении национальной музыки гоюэ, часть китайских музыкальных деятелей, воспитанных в духе национальных традиций (Ван Гуанци 王光祈, 1892-1936), выступала за возрождение гоюэ в ее исконном виде, призывала обратиться к изучению древней музыки я юэ 雅乐, конфуцианских трудов, упоминающих о роли «совершенной» музыки в жизни государства. Однако большинство представителей шанхайских музыкальных кругов – Чжун Цытун, Хуан Цзы, Чэнь Хун и др. - поддерживало идеи дальнейшего развития национальной музыки с опорой на знания музыкальной теории и гармонии, выработанные европейской музыкальной наукой. Музыканты, прошедшие обучение за рубежом, признавали первенство западных теоретических трудов, указывали на необходимость усовершенствования китайской национальной музыки, ее инструментальной составляющей по западному образцу.

Важнейшей задачей, поставленной перед музыкантами-профессионалами Шанхая первой половины XX в., был поиск гармоничного соотношения китайских и западных элементов в национальной музыке. В споре о влиянии композиционных, технических, инструментальных средств на содержание произведения наиболее убедительным представляется мнение Хэ Лутина 贺绿汀 (1903-1999), шанхайского композитора, педагога, музыкального деятеля. Он

⁵⁶ Юй Цююй. Шанхайцы // Шанхайцы: сборник произведений китайских писателей / Сост. А.А. Родионов, Е.А. Серебряков. - СПб.: Дума, 2003. С. 218.

считал, что к отбору средств, заимствуемых из западной музыки, нужно относиться с особым вниманием. Так, западная система нотной записи, все европейские музыкальные инструменты теоретически подходят для исполнения китайской музыки. Однако в каждом отдельном случае необходим тщательный отбор инструментальных средств, наиболее близких по своим акустическим характеристикам к традиционному китайскому звучанию. Серьезное изучение западных инструментов, их строения и акустических свойств может способствовать реконструкции инструментов национальной музыки. Важной научно-исследовательской проблемой являются также западная гармония и контрапункт. Музыкантам еще предстоит освоить их применение в новом китайском музыкальном искусстве. В целом изучение европейской музыкальной культуры, овладение ее законами, должно способствовать формированию и развитию собственного музыкального стиля⁵⁷.

Несмотря на значительные шаги по пути профессионального роста, сделанные музыкальным искусством Шанхая в первые десятилетия XX в., вплоть до 1950-х гг. современники отмечали нехватку квалифицированных специалистов-теоретиков, музыкантов-исполнителей⁵⁸. В 1920-1930-е гг. лишь небольшое число композиторов обладали достаточными знаниями западной теории музыки, были знакомы с принципами симфонизма, современной композиционной техникой, и одновременно обладали широкими познаниями в области китайской традиционной музыки, народного творчества. Часто музыкальные опыты по соединению двух традиций, обработки народных песен с использованием западных композиционных средств заканчивались неудачей, вызывая негативные отзывы современных критиков. Усложнение музыкального языка нередко приводило к утрате мелодической выразительности, национального колорита всего произведения. Решение этого вопроса требовало повышения технических навыков и мастерства, глубокого изучения основ национальной музыки. Важнейшими задачами, поставленными перед

⁵⁷ Хэ Лутин. Проблемы национальной формы в китайской музыке // О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов / Сост. Г. Шнеерсон. - М.: Гос.муз.изд-во, 1958. С. 60-62.

⁵⁸ Там же, с. 56-59.

специальными учебными заведениями, были проведение всесторонней подготовки музыкантов как в области национальной музыки, так и в традициях западной школы, развитие инструментоведения, симфонической музыки.

Исследование культурно-исторических особенностей, социальной жизни Шанхая позволяет определить специфику шанхайского музыкального искусства, определяющим этапом формирования которого стала первая половина XX в. Важнейшими чертами музыкальной культуры, образовавшейся на стыке музыкальных традиций Китая и Запада, были открытость, восприимчивость к мировым музыкальным тенденциям, способность аккумулировать в себе лучшие элементы иностранных культур, стремление к непрерывному творческому росту.

Глава II. Традиционная музыка гоюэ 国乐 и ее место в музыкальной культуре Шанхая

2.1. Идеи возрождения национальной музыки, распространенные в профессиональных музыкальных кругах Шанхая в 20-40-х гг. XX в.

Период первой половины XX в. является значимым этапом развития китайской музыки. Заимствование теоретических знаний, накопленных в западноевропейской музыкальной культуре, стало стимулом для обогащения, обновления китайского музыкального языка. Однако, несмотря на распространение в стране западной музыки, китайские музыканты старались не утрачивать связь с традициями. Возрождение национальной музыки гоюэ 国乐 стало одним из главных направлений, в котором развивалось китайское музыкальное искусство первой половины XX в. Значительная часть шанхайской музыкальной элиты в своей научной и творческой деятельности обращалась к вопросу традиционной музыки. Рассмотрим понятие гоюэ подробнее, определим ее истоки и проследим за развитием взглядов на традиционную музыку шанхайских музыкантов-теоретиков.

Концепция гоюэ как «настоящей», «совершенной» музыки сложилась в Древнем Китае. Древняя гоюэ воплощала в себе величие государства,

могущество правителя. Доминирование Музыки в официальной культуре Ранней Чжоу (XI-VII вв. до н.э.) сделало музыкальные виды искусства объектом теоретизирований представителей различных «философских школ» (*цзя* 家), складывающихся в период Чуньцю (春秋, Весны и осени, 722-481 гг. до н.э.). В результате возник целостный, хотя и отмеченный внутренней идейным полиморфизмом, концепт Музыки, в основе которого лежало представление о музыкальном творчестве как об элементе государственной системы⁵⁹. Наибольший вклад в разработку данного вопроса внесли представители конфуцианской школы (кит. *Жу-цзя* 儒家, Школа образованных людей)⁶⁰.

Концепция Музыки как эффективного инструмента власти, несущего воспитательные, регулирующие функции, не теряла своей актуальности в течение многих столетий. Развитие музыкального искусства входило в число государственных приоритетов. Достигнув вершины своего развития в эпохи Суй (581-618) и Тан (618-907), в дальнейшем *гоюэ* как государственная, официальная музыка постепенно утрачивала свое величие и масштабность, к концу имперского периода являясь лишь формальной частью дворцовых церемоний.

Коренные социально-политические изменения, произошедшие в стране в начале XX в, стали серьезным вызовом для всей традиционной культуры имперского Китая. «Классическое» музыкальное искусство также было вынуждено приспособляться к новым историческим условиям, постепенно видоизменяясь, эволюционируя как в содержательном, так и в музыкальном отношении.

Ослабление авторитета верховной власти в последние годы правления цинской династии, Синьхайская революция 1911г. сопровождались распространением идей демократии и национального сознания как в

⁵⁹ Этому смысловому ядру концепта Музыки посвящены первые три главы монографии [Brindley, 2012], во многих отношениях итоговой для данной области синологических изысканий работы.

⁶⁰ Повышенное внимание к Музыке со стороны представителей *Жу-цзя* объясняют происхождением сословной группы *жу* от более древних служивых (*ши* 士), специализировавшихся в проведении ритуальных акций, что нашло отражение в легендах о музыкально-танцевальных талантах и пристрастиях самого Конфуция [Brindley, 2012, p. 127; Zuffèrey, 2003, p. 111—113, 115].

политических, так и в культурных кругах китайского общества. Движение Четвертого мая, одной из основных идей которого было обновление национальной культуры, переход китайского искусства на качественно новый уровень, оказало существенное влияние на китайскую музыковедческую мысль. Традиционно гоюэ считалась элитарным искусством, доступным лишь высшим слоям общества. Однако современная социальная обстановка предъявила к национальной музыке новые требования – гоюэ должна стать доступной для широких общественных масс, выражать чувства и стремления простых людей, способствовать сплочению китайского общества.

Ведущие музыкальные и общественные деятели эпохи, чья творческая деятельность была связана с Шанхаем – Сяо Юмэй 萧友梅, 1884-1940 («Чжун си иньюэ бицзяо яньцзю» 中西音乐的比较研究 «Сравнительный анализ китайской и западной музыки»), Чжэн Цзиньвэнь 郑觐文, 1872-1935 («Чжунго иньюэ ши» 中国音乐史 «История китайской музыки»), Хуан Цзы 黄自, 1904-1938 («Фусин чучжун иньюэ цзяою шу» 复兴初中音乐教科书 «Возрождение китайской музыки»), Чэнь Хун 陈洪, 1907-2002 («Гоюэ дин и» 国乐的定义 «Понятие национальной музыки») в своих трудах обращались к вопросу гоюэ, ее переосмыслению в контексте новых исторических реалий.

Становилось очевидным, что в новых исторических условиях необходимо не просто восстановление гоюэ в ее каноническом виде, но ее развитие и совершенствование, которое бы способствовало лучшему восприятию традиционной музыки современной аудиторией. Все больше музыкальных деятелей настаивало на том, что современная гоюэ в своем развитии не должна ограничиваться лишь рамками китайской музыкальной культуры, но, сохраняя все лучшее, накопленное в ней, должна воспринять некоторые передовые идеи западной школы, восполнить отставание от нее по ряду вопросов.

В период 1920-1940-х гг. можно выделить несколько этапов развития гоюэ. В профессиональной музыкальной среде того времени существовали разные мнения относительно традиционной музыки и ее будущего развития.

Движение за новую культуру задавало основное направление для музыковедческой мысли 1920-х гг. В статьях шанхайских музыкантов этого периода подчеркивается, что истинная гоюэ должна прежде всего отражать культурные особенности Китая, способствовать формированию у населения национальной идентичности⁶¹. Активное проникновение в Китай западной музыки предоставило возможность сравнительного анализа двух музыкальных культур, выявления отдельных аспектов, не получивших достаточного развития в национальной музыке.

Ярким представителем данного направления является Ван Гуанци 王光祈 (1892-1936), входящий в число ведущих музыкантов-теоретиков первой трети XX в. В кругах китайских ученых-музыковедов его считают одним из основателей и идейных вдохновителей движения за возрождение национальной музыки⁶². Работы Ван Гуанци «Чжунго иньюэ ши» 中国音乐史 («История китайской музыки»), «Дун си юэчжи яньцзю» 东西乐制之研究 («Китайские и западные основы композиции») и др. способствовали росту интереса к гоюэ в музыкальных кругах Шанхая, положили начало деятельности по восстановлению традиционного музыкального искусства.

В течение всего творческого пути Ван Гуанци оставался сторонником традиционной культуры, чем заслужил уважение современников, считавших его «последователем Конфуция». Его исследовательская деятельность была направлена на изучение «совершенной» музыки древности я юэ 雅乐, конфуцианских трактатов, в которых музыка рассматривалась как один из важнейших принципов благополучия общества и государства. Рассуждая о природе традиционной музыки, Ван Гуанци приходит к заключению, что именно конфуцианская «совершенная» музыка служит воплощением моральных образцов, формирующих лучшие черты национального характера –

⁶¹ Фэн Чанчунь. Чжунго цзиньдай иньюэ сычао яньцзю (Теоретические направления современной китайской музыки). Пекин: Жэньминь иньюэ чубаньшэ, 2007. С. 90-93.

⁶² Ли Лиминь. Дуэй гоюэ фачжань лиши цзай жэньши (Новое знакомство с историей развития китайской национальной музыки) // Музыкальная культура: сб.ст. / Сост. Ван Хун. Пекин: Чжунго ишу яньцзюань яньцзюсо, 2009. С.163-179.

миролюбие, бескорыстие, скромность. Принцип гармонии, один из ключевых для китайской культуры, также берет начало в музыке. Гармония, лежащая в основе отношений человека с миром, отличает китайскую цивилизацию от западной, кризис которой наблюдали современники Ван Гуанци. Музыкант полагал, что, если Китай не вернется к традициям, не возродит «совершенную» музыку, то не сможет выйти из периода упадка. Китай 1920-1930-х гг. с его нестабильной внутренней обстановкой Ван Гуанци называл «страной без музыки» (*У юэ чжи го* 无乐之国). В этом изречении просматриваются взгляды музыканта, сформировавшиеся под влиянием конфуцианского учения о том, что состояние музыкального искусства отражает общее положение дел в стране. Ван Гуанци разделяет основные идеи, содержащиеся в «Юэ цзи»⁶³, согласно которым «истинная» музыка способна установить порядок в обществе и государстве.

По мнению Ван Гуанци, национальная музыка начала приходить в упадок после проникновения в Китай музыки варваров – некитайских народностей, проживающих у границ Поднебесной, с эпохи Тан⁶⁴. Наполненная иностранными мелодиями, звучанием новых, несвойственных ей инструментов, гоюэ уже не могла выполнять свои исконные функции, гармонизировать общественные отношения, утратила национальный характер. Были забыты секреты изготовления исконных инструментов гоюэ – семиструнной цитры, бамбуковых флейт и др. Искусство игры на цитре *цинъ* 琴, одном из самых благородных китайских инструментов, обладающим изысканным, утонченным звучанием, сохранилось лишь на страницах древних рукописей. В течение столетий государственная и музыкальная системы Китая все более приходили в упадок.

⁶³ Согласно «Записям о музыке» «Юэ цзи», входящим в состав конфуцианского канонического памятника «Ли цзи», музыка юэ является гармонизирующей основой универсума, обладает мироустроительной сущностью.

⁶⁴ По мнению некоторых китайских музыковедов, иностранные заимствования стали основой музыкального искусства эпохи Тан, китайская музыка превратилось в синкретическое явление, соединяющее в себе многие региональные традиции, но практически утратившее свою историческую базу. – [Лю Лифан, Ван Цинь. Чжунго шицзе иньюэ вэньхуа (Китайская и мировая музыкальная культура). Пекин: Шиши чубаньшэ, 2008].

Ван Гуанци писал, что возрождение гоюэ должно состоять из нескольких этапов. Прежде всего, музыканты должны исследовать музыку древности, конфуцианские труды, где говорится о природе совершенной музыки *я юэ* 雅乐. Далее, следует заниматься изучением фольклора, сбором народных песен – музыки *су юэ* 俗乐. На заключительном этапе необходим тщательный анализ этих двух направлений китайской музыки, выявление национальных особенностей, характерных черт и их дальнейшее использование при создании новых сочинений.

Тем не менее, при всем уважительном отношении к традициям, отстаивании сохранения музыкальным искусством национального духа, Ван Гуанци не принадлежал к числу консервативно настроенной части творческой элиты. Имея опыт обучения за границей, более десяти лет работая в Германии, он ясно осознавал отставание китайской музыки от европейской в техническом, композиционном плане. Ван Гуанци придерживался мнения, что, сохраняя национальные основы, китайские музыканты должны параллельно изучать европейскую музыкальную культуру, в особенности, ее «научную, теоретическую базу»⁶⁵. Заимствование некоторых технических принципов западной музыки придаст традиционной музыке актуальность и современность.

Ван Гуанци полагал, что в музыке народная жизнь находит наиболее яркое выражение. Каждая нация должна обладать собственным музыкальным искусством. Музыкант мечтал о создании новой гоюэ, которая бы не только отражала особенности национальной культуры, но и не уступала европейской музыке в техническом и композиционном плане, могла быть принята слушателями разных стран мира.

Тема упадка гоюэ, возможные пути его преодоления встречается и в работах других музыкальных критиков 1920-х гг. Чжун Цытун 仲子通, один из шанхайских музыкальных деятелей, в отличие от Ван Гуанци, считал, что основной причиной кризиса традиционной музыки является не внешнее

⁶⁵ Лю Сяоминь. Ван Гуанци иньюэ цзюго сысян яньцзю (Воззрения Ван Гуанци на музыку национального спасения). Сянтаньдасюэ чубаньшэ, 2011. С. 23.

воздействие на нее иноземной музыки в танскую эпоху, но сама природа гоюэ. Чжун Цзытун полагал, что за несколько тысяч лет в национальной музыке так и не намечилось устойчивого прогресса, не было создано стройной теоретической базы, отсутствовало систематическое музыковедческое знание⁶⁶. Причины подобного явления, по мнению Чжун Цзытуна, кроются в особенностях китайского характера, тяготеющего исключительно к традиции, следствием чего было преобладание в творческой среде консервативных взглядов, сдержанное отношение к новаторству в различных сферах. Музыкант писал, что для возрождения гоюэ, создания новых образцов национальной музыки, напротив, требуется широкий кругозор, открытость к новым идеям, теоретическим принципам и инструментальным средствам.

Таким образом, в деле возрождения гоюэ музыканты 1920-х гг. были ориентированы прежде всего на совершенствование ее технической, инструментальной составляющих путем освоения западноевропейской музыкальной теории и гармонии, изучения композиторской техники и принципов формообразования, которые использовали западные композиторы в процессе творчества.

Если теоретики 1920-х гг. были обеспокоены освоением западной музыкальной техники, то внимание исследователей следующего десятилетия было обращено главным образом к содержательной стороне сочинения. Одним из основных положений, разрабатываемых китайскими музыковедами 1930-х гг., стала универсализация музыкального искусства. Воззрения на музыку как на общемировой культурный феномен, который обладает едиными теоретическими законами, принципами развития, получили распространение в среде профессиональных музыкантов. Согласно данной теории, технические средства, с помощью которых создается музыкальное произведение, инструменты, на которых оно исполняется, представляют собой лишь его внешнюю форму, несут сугубо практическое назначение. Другими словами,

⁶⁶Фэн Чанчунь. Чжунго цзиньдай иньюэ сычао яньцзю (Теоретические направления современной китайской музыки). Пекин: Жэньминь иньюэ чубаньшэ, 2007. С. 89.

если произведение обладает глубокой содержательностью, отражающей национальный характер, культурные особенности страны, оно может быть написано в европейской композиторской технике, исполняться западным симфоническим оркестром, не утратив при этом своей актуальности, сохранив народный дух. Неудивительно, что принцип «музыки без границ» (*Иньюэ у гоцзе* 音乐无国界) находил широкую поддержку в шанхайских музыкальных кругах, соответствуя самой природе города-космополита, чье историческое развитие во многом являлось результатом межкультурного диалога Востока и Запада.

К представителям данного направления могут быть отнесены Чэнь Хун 陈洪(1907-2002), Хуан Цзы 黄自(1904-1938), Сяо Юмэй 萧友梅 (1884-1940) - музыканты, чье творчество занимало важное место в шанхайской музыкальной культуре 1930-1940-х гг. Их работы объединяет мысль, что необходимо наделить новую гоюэ содержанием, которое бы соответствовало эпохе, и ярким национальным колоритом. Знания, накопленные в западноевропейской музыкальной науке, при этом должны выступать как средства достижения технического совершенства.

Чэнь Хун, педагог, композитор и теоретик XX в., профессор Шанхайской национальной консерватории, проведя тщательный анализ традиционной музыки, выделил три основных черты, на которые следует опираться при создании ее новых образцов. Согласно его теории, основными критериями для музыкального произведения должны стать историчность, народность и содержательность. Лишь при этом условии сочинение может быть принято широкой публикой⁶⁷. Ключевым моментом является именно содержание музыки, его социальная актуальность. В то же время, форма, в которую облекается содержание, нуждается в усовершенствовании. Необходимо признать, что в вопросах симфонизма, в области учения о гармонии и форме китайская музыкальная наука серьезно отстает от западной. Наладив диалог

⁶⁷ Чжан Инцзе. Чэнь Хун гоюэ гайгэ сысян яньцзю (Идеи Чэнь Хуна о реформировании национальной музыки) // Музыкальная культура: сб.ст./ Сост. Ван Хун. Пекин: Чжунго ишу яньцзююань яньцзюсо, 2009. С. С. 214-216.

двух музыкальных традиций, путем их взаимного обогащения возможно заложить крепкую базу для реформирования и дальнейшего успешного развития китайского музыкального искусства.

Хуан Цзы, композитор и педагог-теоретик первой трети XX в., указывал, что на текущем этапе развития национальной музыки хорошие знания западноевропейской музыкальной традиции, ее теоретических основ являются необходимыми для всех профессиональных музыкантов. Говоря о вопросах музыкальной техники, Хуан Цзы замечает, что она не может быть разделена на отдельные региональные традиции. Напротив, все инструментальные, композиционные средства, общетеоретические знания являются универсальными, могут применяться в музыкальной практике разных стран.

Сяо Юмэй, известный музыкальный деятель и педагог первой половины XX в., основатель Шанхайской консерватории, также придерживался взглядов о том, что главным критерием национальной музыки должно служить ее содержание, соответствующее новой исторической действительности.

В 1930-е гг. - во времена борьбы Китая с японскими оккупантами, - значение национальной музыки все более возрастает. Идеи борьбы за свободу родины, смелости и отваги, заложенные в произведения новой гоюэ, способны поддерживать боевой дух народа, вселять веру в победу. Совершенствование национальной музыки, согласно Сяо Юмэю, состоит в наделении гоюэ смыслами, близкими и понятными современникам, в поисках необходимых музыкальных средств, доносящих идею автора до слушателей. Сяо Юмэй писал, что при создании нового произведения «важны не столько музыкальные законы, ритмическое мастерство, искусство инструментовки, сколько слова и ноты», передающие его характер и настроение⁶⁸.

Однако среди китайских музыкантов 1930-х гг. были и те, кто оспаривал идеи «музыки без границ», указывая на ее определенные недостатки. Ли Лин 李凌 (1913-2003), известный педагог и музыкальный критик, считал, что главным

⁶⁸Фэн Чанчунь. Чжунго цзиньдай иньюэ сычао яньцзю (Теоретические направления современной китайской музыки). Пекин: Жэньминь иньюэ чубаньшэ, 2007. С.97-98.

из них является отсутствие связи между содержанием и формой, из которого вытекает утрата произведением внутренней логики. Действительно, согласно мнению шанхайской музыкальной критики 1930-х гг., нередким явлением в композиторской практике того времени было создание сочинений, содержание которых, основанное на реалиях китайской жизни, совсем не соответствовало музыкальной форме, структуре композиции, заимствованным из европейской музыки. Поиск верного соотношения смысловой и композиционной частей сочинения стал одной из основных задач для музыкантов того времени⁶⁹.

Из вышесказанного можно заключить, что в шанхайском музыковедении 1930-х гг. проблема универсальности музыкального искусства занимает ведущее место. Распространение подобных воззрений среди музыкантов-теоретиков указывает на усиление связей китайской и западной музыкальных культур на данном этапе развития.

В 1940-е гг. представления о том, что китайская и западная музыка имеют общий путь развития, все более закрепляются в профессиональной музыкальной среде. Лишь во взаимодействии с европейской музыкальной культурой китайская музыка может полностью раскрыть все свои выразительные возможности. Подобные идеи содержатся в работе «Гоюэ цяньту цзи ци яньцзю» 国乐前途及其研究 («О будущем национальной музыки») Ян Инъю 杨荫浏 (1899-1984), известного музыковеда и теоретика XX в., чья деятельность была посвящена изучению истории китайской музыки. Анализируя историю гоюэ, автор отмечает, что хотя ее традиции полностью никогда не прерывались, уже несколько столетий можно наблюдать ее глубокий кризис. Выступая с критикой музыкантов консервативного направления, Ян Инъю говорит о необходимости диалога музыкальных культур, обогащения национальной музыки путем заимствования части теоретических знаний, выработанных западными музыкантами. В своей работе Ян Инъю поднимает проблему подготовки профессиональных музыкантов в

⁶⁹ Фэн Чанчунь. Чжунго цзиньдай иньюэ сычао яньцзю (Теоретические направления современной китайской музыки). Пекин: Жэньминь иньюэ чубаньшэ, 2007. С. 100-102.

Китае, образование которых, по его мнению, должно в равной доле состоять из исследования национальных традиций и достижений европейского музыкального творчества.

Подводя итоги деятельности по возрождению гоюэ, проводимой шанхайскими музыкантами-теоретиками в период 1920-1940-х гг., следует отметить ее общую положительную направленность. Началось всестороннее изучение европейского музыкального искусства, его теоретических основ, инструментальной базы, которое способствовало выявлению специфических особенностей китайского музыкального творчества. В результате развитие получили как содержательная, так и техническая стороны национальной музыки.

Под влиянием демократических настроений, распространенных среди китайской творческой интеллигенции, из элитарного, рафинированного искусства гоюэ постепенно превращалась в музыку, близкую народу, отражающую его надежды и устремления. Известные музыковеды того времени – Чэнь Хун, Сяо Юмэй и др. - связывают гоюэ с чувством национальной идентичности, указывая, что новое обращение к ней способно поддерживать в народе чувство патриотизма. Идеи об объединяющей силе новой гоюэ представляются естественным продолжением древнекитайских воззрений на музыку как на гармонизирующее, упорядочивающее начало.

Значительные успехи были достигнуты и в освоении западной музыкальной техники, композиционных приемов. По мнению музыкантов-теоретиков Цин Чжу 青主 (1893-1959) и Ляо Фушу 廖辅叔 (1907-2002), преподававших в Шанхайской национальной консерватории, «в китайской музыке наметились серьезные изменения, уже освоены гармония и контрапункт, консерватизм преодолен⁷⁰». Чэнь Хун в своей работе «Синь гоюэ даньшэн» 新中国乐的诞生 («Рождение новой национальной музыки», 1939) также говорит о

⁷⁰Фэн Чанчунь. Чжунго цзиньдай иньюэ сычао яньцзю (Теоретические направления современной китайской музыки). Пекин: Жэньминь иньюэ чубаньшэ, 2007. С. 91-92.

становлении новой музыкальной традиции, основанной на сочетании китайской и западной музыкальных техник.

В середине 30-х – начале 40-х гг. начинают появляться отдельные произведения, которые, согласно мнению критиков, по своим музыкальным и эстетическим свойствам могут быть отнесены к новым образцам гоюэ. Среди них стоит упомянуть кантату «Хуанхэ» 黄河 Сянь Синхая 冼星海(1905-1945), написанную для чтеца, смешанного хора, солистов и оркестра национальных инструментов, многочастную хоровую композицию «Хай юнь» 海韵 («Морское изящество») Чжао Юаньжэня, в которых авторам удалось создать особый музыкальный язык, соединяющий в себе прогрессивные принципы европейской гармонии с интонационными особенностями китайской музыки, определенным идейно-эмоциональным содержанием. В сюите «Суй юань» 绥远组曲 («Умиротворенная даль») Ма Сыцуна 马思聪 (1912-1987) через принципы симфонического развития новое звучание обретают китайские песенные мотивы. «Кунмяо да чэн юэчжан» 孔庙大成乐章 («Ритуальные мелодии храма Конфуция») Цзян Вэнье 江文也 (1910-1983) демонстрирует совершенное владение автором тонкостями традиционной музыки. «Тайвань уцюй» 台湾舞曲 («Танцевальные мелодии Тайваня») этого же автора, несмотря на использование некоторых западных музыкальных средств и принципов композиции, сохраняют удивительный местный колорит.

Данные произведения можно рассматривать как подтверждение способности китайской музыки синтезировать в себе элементы различных музыкальных культур, обогащая свой музыкальный язык и его выразительные возможности.

В течение первой половины XX в. в китайском музыковедении, занимающемся вопросом гоюэ, прослеживается эволюция теоретических взглядов. Музыканты постепенно отходят от идеи возрождения национальной музыки во всей точности и полноте, описанных в древних канонах, отдавая предпочтение воссозданию гоюэ на основе сочетания китайской и западной

традиций. Композиторы стремятся установить равновесие между национальным по духу содержанием произведения и музыкальной формой, заимствованной из европейской музыкальной науки. Таким образом, просматривается движение китайской музыки в сторону мировой музыкальной культуры, намечаются тенденции их взаимодействия, перехода к единому пути развития.

2.2. Возрождение гоюэ и деятельность шанхайских музыкальных обществ

Вопросы реформирования национальной музыки поднимались не только в теоретических трудах шанхайских музыкантов. Свое практическое выражение они получили в работе различных музыкальных коллективов, осуществляющих творческую и просветительскую деятельность в первые десятилетия XX в.

Деятельность по созданию музыкальных обществ в Шанхае началась в 1910-е гг. На начальном этапе большинство из них носило характер любительских коллективов, которые состояли в основном из городских рабочих, представителей средних классов. Работа таких музыкальных кружков была направлена на изучение китайских музыкальных традиций, освоение произведений национальной музыки. Согласно китайским музыковедам, в Шанхае в период до 1940 г. существовало порядка семи подобных обществ. Одно из них - «Китайская музыкальная ассоциация», осуществлявшая творческую деятельность с 1919-го по 1925-й гг. Помимо концертной практики, члены этой организации занимались изданием газеты, освещавшей современные проблемы развития национальной музыки⁷¹.

Движение за возрождение национальной музыки в 1920-1940-е гг. продолжилось уже на базе научных, образовательных музыкальных обществ, во главе которых стояли музыканты-профессионалы. Работа обществ была ориентирована на углубленное изучение музыкальной теории, анализ национального музыкального наследия, популяризацию традиционной музыки

⁷¹ Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис.... канд. иск.: 17.00.02. - Нижний Новгород, 2015. С. 27.

в китайском обществе. Согласно архивным данным, в первой половине XX в. в Шанхае действовало пять музыкальных обществ, занимающихся серьезной научно-исследовательской деятельностью в сфере гоюэ, проблемой синтеза восточной и западной музыкальных традиций. По количеству профессиональных коллективов Шанхаю удалось превзойти Пекин, где в данное время существовало только три подобные организации⁷².

Рассмотрим подробнее работу некоторых шанхайских обществ, выделяющихся своей научной и творческой деятельностью.

Показательным примером исследовательской и просветительской работы в сфере возрождения и развития традиционной музыки гоюэ служит деятельность шанхайского Музыкального общества Великой гармонии (*Датун юэхуэй* 大同乐会), возглавляемого Чжэн Цзиньвэнем 郑觐文 (1872-1935). Получивший музыкальное образование в духе лучших национальных традиций, Чжэн Цзиньвэнь в течение всей творческой жизни оставался сторонником национального музыкального искусства, музыкантом-просветителем, стремившимся донести его до широких масс. С этой целью в 1918 г. он собрал коллектив музыкантов-единомышленников. Основными задачами нового музыкального общества стали восстановление национальной музыки, совершенствование музыкальных инструментов, воспитание молодых талантов.

Подобно Ван Гуанци, в своих теоретических работах Чжэн Цзиньвэнь проводит серьезный анализ китайской традиционной музыки, выделяет основные направления гоюэ, существовавшие в Древнем Китае: самую древнюю, «чистую» музыку *яюэ* 雅乐, исполняемую во время важнейших государственных ритуалов и церемоний. Исследователь приводит описание дворцовой музыки *яньюэ* 燕乐 и *даюэ* 大乐, сопровождающей светские мероприятия и придворные празднества, представляющей императорский двор перед иностранными делегациями.

⁷² Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис.... канд. иск.: 17.00.02. - Нижний Новгород, 2015. С. 27-28.

Под руководством Чжэн Цзиньвэня музыкантами общества предпринимались попытки воссоздания древней музыки, изготовления инструментов по сохранившимся историческим записям. Используя принципы равномерной температуры при настройке, они исследовали акустические свойства национальных инструментов. Одним из творческих итогов этой работы служит 5-частное концертное произведение «Гуоминь дахуэй» 国民大会 («Народное собрание») для ансамбля традиционных инструментов, написанное на основе переложений и обработок старинных мелодий⁷³.

Однако, как показала практика, гоюэ в ее исконном виде уже не вписывалась в окружающую действительность, не находила должного отклика у слушателей. Документально зафиксировано выступление коллектива на мероприятиях, посвященных памяти Конфуция в августе 1934 г. с номером «Чжун хэ шао юэ» 中和韶乐 («Благородная музыка Шао») ⁷⁴. Большинство музыкальных критиков указывали на неразвитость музыкального языка, ритмическое однообразие, отсутствие полифонического мышления этого произведения гоюэ. Кроме того, отмечались акустическое несовершенство инструментов, малый звуковой диапазон, отсутствие тембрового разнообразия, недостаток исполнительского мастерства музыкантов.

Критические высказывания современников стали толчком к изучению членами общества западноевропейской музыкальной теории. Негативные отклики также явились стимулом к реформированию инструментальной базы традиционной музыки.

В последующие годы по сохранившимся документам музыкантам удалось воссоздать целый ряд традиционных инструментов, среди которых несколько видов цитр, традиционные духовые и ударные. При этом основной задачей было не просто изготовление аутентичных инструментов, но их техническое

⁷³ Ли Лиминь. Дуэй гоюэ фачжань лишэ цзай жэньши (Новое знакомство с историей развития китайской национальной музыки) // Музыкальная культура: сб.ст. / Сост. Ван Хун. Пекин: Чжунго ишу яньцзюань яньцзюсо, 2009. С.169-170.

⁷⁴ Музыка Шао 韶, авторство которой по легенде принадлежит Шуню 舜, служила образцом древней «совершенной» музыки.

усовершенствование, расширение диапазона, увеличение тембрового разнообразия. Результатом данной работы стало увеличение состава струнной группы, куда были введены инструменты среднего и низкого диапазонов (*гунху* 弓胡, *чжуан цинь* 幢琴). Появились особые виды бамбуковых флейт (*эр цзе ди* 二接笛), которые обладали высокой точностью настройки, тональной устойчивостью. Были созданы новые струнно-щипковые инструменты, отличающиеся от существующих большим количеством струн. Всего к 1931 г. музыкантам удалось изготовить 161 инструмент, в том числе 35 струнных, 20 струнно-щипковых, 43 духовых, 60 ударных. Основная часть созданных инструментов успешно использовалась музыкантами в концертной практике⁷⁵.

Общество стояло у истоков возрождения национальных оркестров. К началу 1930-х гг. оркестр музыкального общества был одним из самых больших музыкальных коллективов города, насчитывавшим более 30 участников, вел активную концертную деятельность. Состав оркестра, где были представлены все четыре группы инструментов – струнные, струнно-щипковые, ударные, духовые, – обладал широкими звуковыми, колористическими возможностями.

Стоит отметить активную деятельность общества по расширению исполнительского репертуара. За годы существования коллектива его музыкантами было создано немало произведений гоюэ различной жанровой направленности. За основу часто избирались старинные мелодии для пипы 琵琶, цитры цинь 琴. Так, из произведений 1920-1930-х гг. можно упомянуть ансамблевые пьесы «Люшуй цяо» 流水操 («Бегущий ручей») Вэй Чжуньюэ 卫仲乐, «Янгуан сань де» 阳光三叠 («Солнечный свет») Цинь Пэнчжана 秦鹏章, мотивы которых были взяты из традиционных мелодий для циня. Чжэн Цзиньвэнь на основе обработки старинной пьесы для *гуциня* 古琴 «Чжао цзюнь юань» 昭君怨 («Порицание правителя») написал ансамблевое произведение

⁷⁵ Ли Лиминь. Дуэй гоюэ фачжань лиши цзай жэньши (Новое знакомство с историей развития китайской национальной музыки) // Музыкальная культура: сб.ст. / Сост. Ван Хун. Пекин: Чжунго ишу яньцзюань яньцзюсо, 2009. С. 169.

«Мин фэй лэй» 明妃泪 («Слезы наложницы»). Лю Яочжан 柳尧章, заимствовав мотивы традиционной мелодии для пипы, бамбуковых флейт и барабанов «Си ян» 夕阳 («Вечерняя заря»), создал ансамблевое произведение «Чунь цзян хуа юэ е» 春江花月夜 («Лунная ночь среди цветов на весенней реке»).

Музыканты задействовали традиционные мелодии и в своих программных сочинениях. Одним из музыкальных номеров оперы Хуан Цзы «Чан хэнь гэ» 长恨歌 («Вечная печаль»), созданной по мотивам одноименной поэмы танского поэта Бо Цзюйи 白居易 (772-846), стало переложение для скрипки *эрху* 二胡 старинной мелодии «Шань цзай сю у пяомяо цзянь» 山在虚无缥缈间 («Горы, окутанные небесным туманом»)⁷⁶.

За годы деятельности общества им было подготовлено немало талантливых композиторов и музыкантов-инструменталистов. Кроме авторов вышеупомянутых произведений, в их число входят Чэн Уцзя 程午加, Цзинь Цзули 金祖礼, Сю Гуаньши 许光毅, Чэнь Тяньюэ 陈天乐 и др., чья работа имела большое значение для развития национальной инструментальной музыки. Музыканты общества способствовали развитию теоретической базы китайского музыкального искусства. Инструментальная реформа, выделение оркестровых групп стали важным шагом на пути приобщения национальной музыки к традициям симфонизма.

Другим примером активной деятельности по возрождению китайской традиционной музыки служит работа Общества исследователей национальной музыки (*Гоюэ яньцзюхуэй* 国乐研究社), созданного в Шанхае в 1919 г. У его истоков стояли шанхайские музыканты Чжан Чжисян 张芝香 и Цинь Чжунгун 秦仲功. Общество ставило перед собой задачи изучения китайской традиционной музыки, привлечения внимания современников к традиционному

⁷⁶ Ли Лиминь. Дуэй гоюэ фачжань лиши цзай жэньши (Новое знакомство с историей развития китайской национальной музыки) // Музыкальная культура: сб.ст. / Сост. Ван Хун. Пекин: Чжунго ишу яньцзюань яньцзюсо, 2009. С. 170-171.

музыкальному искусству. К 1924 г. в состав общества входило более сотни музыкантов-исполнителей, композиторов, писавших музыку для пипы, струнных инструментов, работавших в жанре сучжоуской драмы *суцзюй* 苏剧⁷⁷.

С целью популяризации гоюэ в современном китайском обществе, участники общества организовывали множество доступных концертов, где представляли публике образцы гоюэ, исполняемые на традиционных китайских инструментах. Значимым событием в культурной жизни города стал концерт, посвященный 5-летию музыкального общества, который состоялся в Шанхае в 1924 г. Публике были представлены произведения для семиструнного циня, пипы, деревянно-духовых и струнных инструментов, номера из пекинской оперы, оперы *куньцюй* 昆曲⁷⁸, сучжоуской драмы *суцзюй* 苏剧. Современники, бывшие свидетелями сценического действия, отмечали: «Вновь шумят духовые, в китайской музыке наступает новый расцвет»⁷⁹. В дальнейшем в течение многих лет концертная деятельность коллектива получала общественное одобрение, положительную оценку музыкальных критиков.

Одним из принципов работы общества было распространение идей о необходимости возрождения традиционной музыки среди музыкантов-профессионалов. Любой музыкант, независимо от его творческих предпочтений, взглядов на будущее китайской музыки, мог стать участником коллектива. Подобная гибкость в организации творческой деятельности вела к увеличению сторонников сохранения национальных традиций среди музыкантов того времени. Эта проблема была особенно актуальной в Шанхае, городе, испытывающем значительное влияние западной культуры. Деятельность музыкального общества способствовала росту интереса к китайской традиционной музыке как среди профессионалов, так и у обычной публики.

⁷⁷ *Суцзюй* 苏剧 – один из видов китайской оперы, зародившийся в г. Сучжоу, пров. Цзянсу.

⁷⁸ *Куньцюй* 昆曲 - один из локальных жанров традиционной китайской музыкальной драмы, возникший в пров. Цзянсу во времена династии Юань 元 (1271—1368) .

⁷⁹ *Фэн Чанчунь*. Чжунго цзиньдай иньюэ сычао яньцзю (Теоретические направления современной китайской музыки). Пекин: Жэньминь иньюэ чубаньшэ, 2007. С. 88.

В то же время, развитие коллектива происходило в русле идей, распространенных среди шанхайских музыкантов-теоретиков, согласно которым будущее развитие национальной музыки неотделимо от развития мировой музыкальной культуры. Поэтому, оставаясь преданными традициям, музыканты занимались изучением западноевропейской теории музыки, использовали ее отдельные элементы для создания новой гоюэ.

Подводя общие итоги деятельности шанхайских музыкальных обществ, необходимо выделить следующие моменты. Работа музыкальных обществ 1910-1940-х гг. проводилась в соответствии с общим развитием шанхайской музыковедческой мысли того времени, переходя от возрождения древней гоюэ в ее исконном виде к идеям усовершенствования национальной музыки средствами западной музыкальной науки. Помимо значительного вклада в китайскую теорию музыки, работа шанхайских музыкальных обществ имела большое культурно-просветительское значение. Концертная практика коллективов, педагогическая деятельность, осуществляемая их членами, способствовали приобщению разных слоев общества к национальной музыке, а также знакомству с некоторыми элементами зарубежной музыкальной культуры.

Глава III. Реформирование музыкального языка. Жанры

«новой музыки», нашедшие отражение в музыкальной жизни Шанхая

Наряду с возрождением традиционной музыки гоюэ, другим важнейшим направлением развития китайского музыкального искусства первой половины XX в. является возникновение «новой музыки», *синь иньюэ* 新音乐 – искусства, предназначенного для широких общественных масс, отвечающего их культурным потребностям, служащего делу социально-политических преобразований в стране. В данной главе будут рассмотрены общетеоретические идеи о «новой музыке» как об особом культурном феномене, а также история возникновения жанров *синь иньюэ*, которые вошли в шанхайскую музыкальную жизнь в первой половине XX в.

С начала XX в. среди китайских музыкантов получают все большее распространение идеи о необходимости коренных изменений в национальной музыке. Все больше музыкантов выступает за создание качественно новых произведений, которые, с одной стороны, отражают современные китайские реалии, а с другой – опираются на западный музыкальный опыт и теоретическую науку. По этим аспектам взгляды музыкантов-реформаторов представляются сходными с воззрениями деятелей, выступавших за возрождение национальной музыки гоюэ. Однако их коренным отличием служит сам характер «новой музыки» – представители нового направления стремятся к созданию общенародного музыкального искусства, проникнутого чувством патриотизма, воспитывающего людей новой эпохи, стремящихся к построению нового китайского общества, основанного на принципах демократии и социального равноправия⁸⁰.

Вне зависимости от формы произведения - камерной романсовой лирики или масштабной хоровой композиции - «новая музыка» должна затрагивать жизненные интересы современников, от удовлетворения эстетических потребностей, сопровождения досуга, до стремления к социальным преобразованиям. Поэтому *синь иньюэ* отличает большое жанровое разнообразие – к ней могут быть отнесены легкая, эстрадная музыка, песни для детей, романсы, мелодии к кинофильмам. Рабочее и студенческое движения, набиравшие силу с 1920-х гг., обусловили возникновение жанра патриотической, революционной песни. Общественному подъему в ходе войны с Японией способствовали «песни сопротивления», «музыка национального спасения» (*цзюван иньюэ 救亡音乐*). *Синь иньюэ* была массовым искусством, из чего закономерно вытекало преобладание вокальных жанров, прежде всего песни, доступной и понятной для людей разных социальных групп.

Шанхай как центр пересечения многих культурных традиций, к началу XX в. занимавший передовые позиции в экономической и культурной сферах,

⁸⁰ Лян Маочунь, Сян Сяоган, Ли Янь. Чжунго иньюэ луньбянь (Дискуссии о китайской музыке). Наньчан: Байхуачжоу ишу чубаньшэ, 2007. С. 39-45.

открытый для различного рода новаций, стал одной из главных площадок для претворения музыкальной реформы в жизнь.

Современные китайские музыковеды (Гун Пин 宫萍⁸¹, Лян Маочунь 梁茂春⁸²) относят зарождение *синь иньюэ* к началу XX в., связывая его с развитием песенного творчества, прежде всего с возникновением школьных песен – *сюэтан юэге* 学堂乐歌⁸³. Как правило, они создавались на основе зарубежных мелодий с присоединением к ним китайского текста. Нередким было использование как фольклорных мотивов разных стран («Трудный путь» Шэнь Синьгуна 沈心工, написанный на основе русской народной песни «Эй ухнем»), так и произведений западной музыкальной классики («Великий Китай» Ли Шутуна 李叔同, где мелодической основой служит тема марша из оперы Беллини «Норма»). Главным принципом при создании текста песен была его способность проникнуть во внутренний мир детей и подростков, участвовать в их патриотическом воспитании⁸⁴. Так, тема тоски по дому в песне «Гао бе» 告别 («Прощание») Ли Шутуна была близка многим школьникам, вынужденным ради получения образования оставить родной край. Песни Шэнь Синьгуна «Вомэмь и лу мо пайхуэй» 我们一路莫徘徊 («Мы не свернем с пути»), «Цюань као во бэй» 全靠吾辈 («Надейтесь на нас») призваны воспитывать в новом поколении стойкость перед жизненными трудностями, веру в свои силы.

Одной из основных проблем, с которой сталкивались ученики при освоении новых песен, была проблема музыкальной грамоты. Для ее решения

⁸¹ Гун Пин. Лиши шандэ синь иньюэ цзи Чжао Фэн дуэй синь иньюэ (История новой музыки и воззрения Чжао Фэна о новом музыкальном искусстве) // Музыкальная культура: сб.ст. / Сост. Ван Хун.. Пекин: Чжунго ишу яньцзююань яньцзюсо, 2009. С.221-231.

⁸² Лян Маочунь, Сян Сяоган, Ли Янь. Чжунго иньюэ лунбянь (Дискуссии о китайской музыке). Наньчан: Байхуачжоу ишу чубаньшэ, 2007. С. 44-50.

⁸³ Период начала 1900-х гг. был отмечен рядом изменений в системе школьного образования. Под влиянием идей Кан Ювэя, общественно-политического деятеля, автора проекта реформ, охватывающих различные сферы жизни имперского Китая, в Шанхае, как и в других крупных городах страны, стали открываться несколько школ, где обучение проводилось по европейскому типу. «Устав по исполнению музыки в учебных заведениях», вышедший в 1904г., стал начальной точкой развития музыкального образования в Китае. В учебную программу младших и средних школьников были введены уроки пения. К тому моменту эта система уже широко использовалась в японских школах, поэтому китайские преподаватели нередко задействовали учебные материалы, песенные сборники, составленные в Японии.

⁸⁴ Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис.... канд. иск.: 17.00.02. - Нижний Новгород, 2015. С. 47-49.

школьные песни иногда записывали без нот – мелодия, исполняемая учениками в унисон, передавалась с помощью цифровки, подобным образом фиксировался и аккомпанемент. Помимо вопроса нотной записи, композиторы заботились и об удобстве исполнения *сюэтан юэзэ*, адаптируя сложный мелодический рисунок европейских произведений для исполнения школьным хором⁸⁵. Таким образом, китайские композиторы, авторы школьных песен, приобщаясь к зарубежной музыкальной культуре, одновременно вырабатывали композиторскую технику, приемы переложения, позволяющие иностранным мелодиям стать частью китайской музыкальной практики, что способствовало развитию других песенных жанров *синь иньюэ*.

Говоря о жанре школьной песни, необходимо остановиться на имени Шэнь Синьгуна 沈心工 (1870-1947), композитора, педагога, музыкального деятеля, творчество которого оказало влияние не только на становление шанхайской музыкальной культуры, но и на развитие современного китайского песенного искусства в целом.

Шэнь Синьгун, шанхаец по происхождению, после нескольких лет обучения в Японии в начале 1900-х гг. вернулся в родной город, посвятив всю дальнейшую жизнь педагогической и композиторской деятельности. Помимо университета, Шэнь Синьгун давал уроки музыки в средней школе, был хорошо знаком с проблемами школьного музыкального образования, одной из которых являлась нехватка качественного и доступного музыкального материала. Так Шэнь Синьгун создал свои первые школьные песни, со временем ставшие образцом произведений данного жанра. За годы творческой деятельности Шэнь Синьгуном было написано несколько сотен песен для юношества, среди которых «Мэй цзай чжунхуа» 美哉中华 («Прекрасный Китай»), «Хуанхэ» 黄河, «Цун цзюнь гэ» 从军歌 («Походная песня»), «Фан чжи» 纺织 («Песня о прялке») и др. Многие из этих песен используются в китайской образовательной и концертной практике и сегодня. В китайской

⁸⁵ Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис.... канд. иск.: 17.00.02. - Нижний Новгород, 2015. С.19-22.

музыковедческой литературе Шэнь Синьгун признан одним из основоположников жанра школьной песни⁸⁶.

Еще одним композитором, чье творчество 1900-х гг. было связано с Шанхаем, является Ли Шутун 李叔同 (1880-1942). Известный педагог и культурный деятель, Ли Шутун занимался музыкой, поэзией и живописью, вел активную просветительскую деятельность. Закончив обучение в Японии, в 1900 г. он приехал в Шанхай, где в 1903 г. организовал Шанхайское научное общество (*Ху сюэхуэй* 沪学会), участники которого стали заниматься проблемами современного образования, в том числе и музыкального. К этому периоду относятся первые произведения Ли Шутуна, принадлежащие жанру школьной песни. Песни «Цай лян цюй» 采莲曲 («Сбор лотосов»), «Сиху» 西湖, «Туннянь хуэй и» 童年的回忆 («Вспоминая детство») и др. имели широкое распространение в молодежных кругах, получили признание музыкальной интеллигенции. Благодаря своей мелодической выразительности, разнообразию метроритма, песни Ли Шутуна начали звучать за пределами учебных заведений, становясь частью городской музыкальной среды, а затем распространяясь по всей стране⁸⁷.

Таким образом, жанр школьной песни положил начало китайской песенной культуре XX в., передав ей свои главные принципы - демократичность и общедоступность. Песни *сюэтан юэзэ* способствовали появлению новых эстетических идеалов, изменению отношения к музыкальному искусству в китайском обществе. В конце XX в. школьные песни «Хуанхэ» Шэнь Синьгуна, «Весеннее путешествие» Ли Шутуна по решению китайского комитета искусств были внесены в список музыкального наследия китайской нации XX в.⁸⁸ Тем самым значение *сюэтан юэзэ* для развития китайской музыкальной культуры было признано на официальном

⁸⁶ Чэнь Ин. Адаптация европейских музыкальных традиций в Китае на примере школьной песни // Проблемы музыкальной науки Music scholarship. 2014. №1. С.10-11.

⁸⁷ Там же, с. 11-12.

⁸⁸ Там же, с.12.

уровне. Период 1900-х гг. можно рассматривать как начальный этап развития массовой музыки в Китае.

Изменения, произошедшие в китайском обществе после Синьхайской революции 1911 г., поиски нового демократического пути развития страны, предпринимаемые образованными слоями общества, способствовали появлению новых форм музыкального искусства. Вокальные произведения, созданные, подобно школьным песням, путем заимствования зарубежного мелодического материала, получают распространение в разных социальных слоях. В китайском обществе постепенно формируются новые песенные традиции, зарождается ключевое направление вокальной музыки XX в. – *юэзэ* 乐歌 (букв. *музыка и пение*)⁸⁹. Так возникает феномен массовой песни - искусства, открытого для всех, берущего свои истоки в фактах современной действительности.

Шанхайская музыкальная среда, открытая для творческих опытов, стала одним из центров развития новой песенной культуры. Среди композиторов, творчество которых начинается с 1910-х гг., следует упомянуть Ли Цзиньхуэя 黎锦晖 (1891–1967), Чжао Юаньжэня 赵元任 (1892-1982), Сяо Юмэя 萧友梅 (1884-1940), важную часть творчества которых составляют вокальные произведения.

Движение Четвертого мая, принесшее идеи развития страны с опорой на достижения западной цивилизации, распространившее в обществе новые стремления и ценности, придало песенным жанрам новый импульс развития. Он был подхвачен ведущими композиторами 1920-1940-х гг. – Хуан Цзы 黄自, Не Эрм 聂耳, Хэ Лутином 贺绿汀, Чэнь Тяньхэ 陈田鹤 (1911-1955), Лю Сюэанем 刘雪庵 (1905-1985) и др. Среди различных жанров *юэзэ*, возникших в этот период, можно выделить несколько основных групп: массовые песни (патриотические, революционные, военные), произведения камерного жанра (лирические песни, романсы) и популярная музыка, куда входят эстрадные

⁸⁹ Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис.... канд. иск.: 17.00.02. - Нижний Новгород, 2015. С. 19-22.

композиции, песни из кинофильмов, сценических постановок и т.д. Обратимся к каждому из этих жанров подробнее.

Одним из ведущих направлений «новой музыки» 1920-1940-х гг. стала патриотическая массовая песня. Она естественным образом вошла в музыкальную культуру Шанхая, города, ставшего местом образования КПК, являвшимся одним из центров рабочего движения. Движение Четвертого мая, рост патриотических настроений определили общую направленность песенной музыки начала 1920-х гг. Согласно идеям композиторов-авторов массовых песен Не Эра, Сянь Синхая, песенное искусство обладает глубокой нравственной, воодушевляющей силой. Оно способно поднимать людей на великие дела, воспитывать чувство ответственности перед страной⁹⁰.

С конца 1920-х гг. массовая песня приобретает все большее общественное значение. Как писал Не Эр, скрипач, композитор, создатель «Марша добровольцев» (*Июнцзюнь цзиньсин цюй* 义勇军进行曲), впоследствии ставшего государственным гимном КНР, «песня, несущая в себе черты национального самосознания, вдохновляет, сплачивает людей, поднимает их на борьбу»⁹¹.

Массовая песня становится важным политическим инструментом. Распространение социалистических идей в рабочей и студенческой среде в 1920-е гг., рост национального освободительного движения в 1930-1940-е гг. делают патриотическую революционную песню одним из ведущих музыкальных жанров, отражающим жизненные стремления широких народных масс. Чжао Фэн 赵沅 (1916-2001), известный теоретик «новой музыки» и педагог, чья деятельность была связана с Шанхаем, в середине 1930-х гг. отмечал, что песня – это правдивое выражение жизни людей, которое может стать оружием в руках народа⁹².

⁹⁰ Вэй Яньгэ. Новая музыка Китая 20-40-х годов // Китайская культура 20-40-х годов и современность / Ред. В.Ф. Сорокин. - М.: Наука, 1993. С. 152-153.

⁹¹ Гун Пин. Лиши шандэ синь иньюэ цзи Чжао Фэн дуэй синь иньюэ (История новой музыки и воззрения Чжао Фэна о новом музыкальном искусстве) // Музыкальная культура: сб.ст. / Сост. Ван Хун.. Пекин: Чжунго ишу яньцзююань яньцзюсо, 2009. С. 225.

⁹² Там же, с. 226-228.

Помимо теоретических трудов Чжао Фэна, значительный вклад в китайскую песенную культуру внесли переложения советских песен, сделанные музыкантом в 1930-1940-х гг., среди которых такие мелодии отечественной песенной классики как «Катюша» (喀秋莎), «Если завтра война» (Цзя жу минтянь чжаньчжэн 假如明天战争), «Молодежная» (Гунцинтуань юань чжи гэ 共青团员之歌) и др. Эти произведения получили широкое распространение в китайских рабочих и студенческих кругах. Для китайских композиторов советские песни служили образцами массового музыкального искусства, с опорой на которые молодые авторы создавали свои сочинения⁹³.

Благодаря заимствованию элементов зарубежной музыкальной техники, в мелодическом и композиционном отношении революционные песни существенно отличались от традиционной китайской музыки. Им присущ маршеобразный характер, ритмический рисунок, имитирующий бодрый чеканящий шаг. Гармонический план произведения основан на чередовании мажора и минора⁹⁴. Подобные ладовые модуляции в соединении с куплетно-припевной формой были новыми для китайской музыки. Массовые песни сохраняли и национальную составляющую – помимо интонаций народной музыки, текст произведений нередко был написан в традиционной китайской стихотворной форме *цы*⁹⁵.

Среди революционно-патриотических песен, созданных композиторами, чье творчество 1920-1930-х гг. было связано с Шанхаем, стоит отметить песни «Во чжу Чанцзян тоу» 我住长江头 («Я живу на берегах Янцзы»), «Чи жи янь янь ши хуошао» 赤日炎炎似火烧 («Пылающее красное солнце»), «Шуй ян во» 谁养我 («Кем взращены мы») Цинь Чжу 青主 (1893-1959), «Жэ сюе» 热血 («Горячая

⁹³ Гун Пин. Лиши шандэ синь иньюэ цзи Чжао Фэн дуэй синь иньюэ (История новой музыки и воззрения Чжао Фэна о новом музыкальном искусстве) // Музыкальная культура: сб.ст. / Сост. Ван Хун.. Пекин: Чжунго ишу яньцзююань яньцзюсо, 2009. С.229-230.

⁹⁴ Вэй Яньгэ. Новая музыка Китая 20-40-х годов // Китайская культура 20-40-х годов и современность / Ред. В.Ф. Сорокин. - М.: Наука, 1993. С. 154-155.

⁹⁵ Стихотворную форму *цы*, зародившуюся в эпоху династии Сун (960—1279), отличают единство интонационного рисунка и мелодики. Благодаря гармоничному слиянию интонационного рисунка стиха и музыкальной линии эта форма часто использовалась китайскими композиторами XX в.

кровь») Хуан Цзы, хоровую кантату «Цзю и ба» 九一八 («19-е сентября»⁹⁶) Сянь Синхая.

Начало войны с Японией в 1937 г. стало новым этапом развития юэзэ. В конце 1930-х – начале 1940-х гг. тема борьбы за свободу родины становится одной из главных в песенном творчестве китайских композиторов. Музыка, призванная поднимать боевой дух, показывать героизм и отвагу народных защитников, в дальнейшем получила название «музыки национального спасения» (*цзюван иньюэ 救亡音乐*)⁹⁷. Данное направление нашло отражение в творчестве музыкантов, работавших в 1930-е гг. в Шанхае и ставших свидетелями несчастий и лишений, связанных с японской оккупацией. Яркими примерами «музыки национального спасения» являются песни «Канди гэ» 抗敌歌 («Дадим отпор врага»), «Ци чжэн пяопяо» 旗正飘飘 («Высоко реет знамя») Хуан Цзы, «Цзюго цзюньгэ» 救国军歌 («Походная песня») Си Синхая, «Чу фа» 出发 («Вперед»), «Чжань гэ» 战歌 («Военная песня»), «Баовэй тай Шанхай» 保卫大上海 («Отстоим великий Шанхай») Лю Сюэаня 刘雪庵 (1905-1985), «Сян чжань гэ» 巷战歌 («Боевая песня»), «Баовэй Шанхай» 保卫上海 («Защитим Шанхай») Чэнь Тяньхэ 陈田鹤 (1911-1955), «Юцзи дуэй гэ» 游击队歌 («Песня партизан») Хэ Лутина и т.д. Эти и другие песни имели большое распространение среди бойцов китайской армии, городского населения, и, по мнению китайских музыковедов, играли важную роль в поддержании боевого духа и веры в победу⁹⁸.

Кроме жанров патриотической песни, другим значимым направлением китайского песенного искусства 1920-1940-х гг. было камерно-вокальное творчество, представленное прежде всего романсовой лирикой.

⁹⁶ 18 сентября 1931 г. произошел взрыв на железной дороге вблизи Мукдена (сегодня Шэньян, город в северо-восточной части Китая), следствием которого стало вторжение японцев в Маньчжурию в 1931 г. Данные события впоследствии получили название Мукдэнского инцидента.

⁹⁷ Гун Пин. Лиши шандэ синь иньюэ цзи Чжао Фэн дуэй синь иньюэ (История новой музыки и воззрения Чжао Фэна о новом музыкальном искусстве) // Музыкальная культура: сб.ст. / Сост. Ван Хун. Пекин: Чжунго ишу яньцзююань яньцзюсо, 2009. С. 224-225.

⁹⁸ Там же, с. 227-228.

Появление романса как отдельного жанра китайской музыкальной культуры относится к 1920-м гг⁹⁹. Развиваясь одновременно с массовой песней, романс имел ряд существенных отличий. Главным свойством романса было то, что, несмотря на камерную форму, он обладал глубоким, ёмким содержанием. Сужался круг исполнителей – романсы чаще всего исполняли солисты или небольшие вокальные ансамбли. Жанр романса позволял передать индивидуальные особенности, переживания человека. Однако, даже при таком глубоко личном характере высказывания, задушевности музыки, чувства лирического героя неотделимы от проблем китайского общества того времени. Таким образом, в романсе современная действительность, народная жизнь находили отражение в форме индивидуального высказывания.

Часто музыканты – авторы романсов обращались к китайской классической поэзии, стихотворениям Ли Бо (李白, 701-762), Ду Фу (杜甫, 712-770), Чжан Цзи (张籍, 768-830), Су Ши (苏轼, 1037-1101) и др., находя в ней темы и настроения, созвучные современности¹⁰⁰. К числу таких произведений, созданных шанхайскими авторами, принадлежат романсы «Да цзян дун цю» 大江东去 («Великая река течет на восток») Цинь Чжу 青主 (1893-1959), в основе которого лежит стихотворение сунского поэта Су Ши, «Фэн цяо е бо» 枫桥夜泊 («Ночь на Фэнцяо»), написанный Лю Сюэанем на стихи Чжан Цзи, поэта эпохи Тан. В ряде случаев, для придания музыке большей актуальности и жизненной правды, композиторы обращались к текстам современных поэтов (например, к произведениям Сюй Чжимо 徐志摩, 1897-1931), либо сами создавали поэтическую основу произведения.

Жанр романса показателен и с музыкальной точки зрения. В его развитии можно проследить эволюцию китайской композиционной техники. Камерная форма произведения требовала детальной выразительности, тщательной отделки каждой музыкальной фразы. Композиторы нередко заимствовали

⁹⁹Хань Ин. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в. // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2008. №3. С. 57.

¹⁰⁰Там же, с. 58-59.

европейские, русские приемы музыкального письма, с их помощью отходя от традиционной китайской одноголосной системы. Опираясь на западную науку о гармонии, музыканты совершенствовали партию аккомпанемента, наполняя ее элементами полифонии, красочностью гармонических созвучий, тональными отклонениями и модуляциями¹⁰¹.

По сравнению с другими жанрами «новой музыки», романс в большей степени принадлежал к академическому музыкальному направлению. Поэтому, несмотря на то, что он был ориентирован на широкую аудиторию слушателей, от массовой песни его отличал более высокий уровень музыкального языка, зачастую сопоставимый по сложности с произведениями новой гоюэ, создание которых было под силу лишь профессиональным музыкантам. Наряду с вокальными и инструментальными сочинениями гоюэ, романс является примером сочетания китайской и западной традиции, своеобразной композиторской школой, требовавшей нового звучания произведения при сохранении его национального колорита.

Романсы, создаваемые китайскими композиторами 1920-1940-х гг., имели различное образное содержание. Можно выделить несколько тематических групп романсовой лирики, к которым обращались шанхайские музыканты. Немало произведений связаны с темой природы. Это своеобразные пейзажные зарисовки. Любовь природой присутствует в романсах «Чжун шань» 山中 («В горах») Чэнь Тяньхэ, «Пяолин дэ лохуа» 飘零的落花 («Опавшие цветы, кружащиеся на ветру»), «Та сюэ сюнь мэй» 踏雪寻梅 («Наслаждаясь цветением сливы, подобным снегу») Лю Сюэяня, «Нань фэй чжи янь юй» 南飞之雁语 («Песня дикого гуся, улетающего на юг») Сяо Юмэя. Черты народной музыки прослеживаются в произведениях «Цайлянь яо» 采莲谣 («Лотосы»), «Бу гу» 布谷 («Кукушка») Лю Сюэяня. Философское раздумье, размышления о смысле жизни нашли отражение в романсе «Вэнь» 问 («Вопрос») Сяо Юмэя, в «Чжэнци

¹⁰¹ Вэй Яньгэ. Новая музыка Китая 20-40-х годов // Китайская культура 20-40-х годов и современность / Ред. В.Ф. Сорокин. - М.: Наука, 1993. С. 152-153.

гэ»正气歌(«О справедливости») Тань Сяолия 谭小麟 (1912-1948). Тема тоски по родному краю присутствует в романсах «Грусть о родине» Чэнь Тяньхэ, «Би ле» 别离(«Разлука») Тань Сяолия. К произведениям любовной лирики можно отнести романсы Сянь Синьхэ «Мо шан хуакай худи фэй» 陌上花开蝴蝶飞(«Бабочка, полюбившая цветок»), «Цзи и во» 记忆我«Вспоминай обо мне» Лю Сюэаня.

Все эти произведения служат образцами гармоничного соединения западной музыкальной техники и национального стиля.

Говоря о жанрах «новой музыки», нашедших место в шанхайской культуре первой половины XX в., следует упомянуть и музыку легкую, развлекательную, в том числе музыку к кинофильмам и театральным постановкам.

Проследить историю развития всех этих жанров можно на примере творчества Ли Цзиньхуэя 黎锦晖(1891—1967), одного из крупных китайских музыкальных деятелей XX в., педагога, композитора, стоявшего у истоков китайской популярной музыки¹⁰². Его творческая биография была тесно связана с Шанхаем, 1920-1930-е гг., проведенные в этом городе, были для композитора наиболее плодотворными.

Начало композиторской деятельности Ли Цзиньхуэя пришлось на период развития жанра школьной песни. Продолжая традиции, заложенные Шэнь Сингуном и Ли Шутуном, в 1910-1920-е гг. Ли Цзиньхуэй создает циклы песен для детей, детские музыкально-хореографические композиции - «Ма цюэ ю сяо эр» 麻雀与小孩 («Воробей и дети»), «Пу tao сяньцзы» 葡萄仙子 («Фея винограда»), «Мин юэ чжи е» 明月之夜 («Лунная ночь»), «Сяосяо хуацзя» 小小画家 («Маленький художник») и др¹⁰³.

Композитор был автором многих детских музыкальных спектаклей, среди которых «Кэ линь цюсян» 可邻的秋香 («Осенние цветы»), «Шуй хэ во вань» 谁和我玩 («Кто поиграет со мной»), «Саньгэ сяо баобэй» 三个小宝贝 («Три

¹⁰² Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. №117. С. 278-279.

¹⁰³ Там же, с. 279.

малыша»), «Хао пэн ю лай ла» 好朋友来了 («Верный друг») и т.д. Эти произведения активно использовались в педагогической практике. С помощью преподавателей школьники младших и средних классов разучивали и представляли публике музыкально-драматические спектакли, наполненные песнями и танцами. Музыка из этих спектаклей становилась популярной по всей стране¹⁰⁴.

Помимо песен и музыкальных спектаклей для детей, Ли Цзиньхуэй писал музыку и для взрослой аудитории. Разделяя идеи о демократичности музыкального искусства, он уделял много внимания созданию легкой популярной музыки, которая могла быть интересна различной публике. Так, в 1929 г. в Шанхае был издан сборник песен Ли Цзиньхуэя, куда вошли несколько десятков популярных мелодий, среди которых были «Маомао ю» 毛毛雨 («Дождик накрапывал»), «Мэймэй во ай ни» 妹妹我爱你 («Люблю тебя, сестричка»), «Тэбе куай чэ» 特别快车 «Экспресс», «Е шэнь чэнь» 夜深沉 («В ночной тишине»), «Таохуацзян ши мэй жэнь во» 桃花江是美人窝 («Красавица с берегов Таохуацзян»), «Сяосяо моли» 小小茉莉 («Маленький жасмин») и др. Несмотря на то, что, по мнению критиков, эти песни не обладали совершенством музыкальной формы и мелодической изысканностью, они быстро получили распространение в городской среде, обрели популярность в разных слоях шанхайского общества¹⁰⁵.

Шанхай рубежа 1920-1930-х гг., названный современниками городом красивой жизни и развлечений, был центром развития китайского эстрадного искусства. С середины 1920-х гг. Ли Цзиньхуэй организовал в городе несколько музыкальных ансамблей, наиболее известным из которых является коллектив «Светлая луна» (*Мин юэ гэ у туань* 明月歌舞团), созданный в 1929 г. Основу его репертуара составляли произведения легкой, танцевальной музыки, популярные песни, автором многих из которых был Ли Цзиньхуэй. Коллектив

¹⁰⁴ Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. №117. С. 280.

¹⁰⁵ Там же, с.281.

являлся активным участником концертной жизни Шанхая, много гастролировал по стране¹⁰⁶. В 1931 г. музыкальный ансамбль вошел в состав шанхайской киностудии «Ляньхуа» (*Ляньхуа ин е гунсы* 联华影业公司), где стал отвечать за музыкальное сопровождение фильмов.

Песни Ли Цзиньхуэя вывели на большую сцену многих талантливых музыкантов – участников коллектива, ставших впоследствии известными эстрадными исполнителями: Чжоу Сюань 周璇, 1920-1957 («Мэн чжун мэн» 梦中梦 «Мечты», «У юэ хуа» 五月的花 «Майские цветы», «Лунхуа таохуа» 龙华的桃花 «Красавицы из Лунхуа»), Янь Хуа 严华, 1912-1992 («Кэ ай до сяньхуа» 可爱多鲜花 «Очарование юности», «Тань цин» 探情 «Испытание чувств»), Яо Минь 姚敏 («Сун дагэ» 送大哥 «Провожая старшего брата») и др. Успешно совмещая актерскую и музыкальную карьеру, они стали представителями первого поколения китайских исполнителей популярной музыки.

Музыкальное творчество Ли Цзиньхуэя было адресовано разным возрастным и социальным группам. Широкий круг его произведений – от детских песен до популярной киномузыки – был заметной частью городской музыкальной культуры. Благодаря активной концертной и звукозаписывающей деятельности, созданию музыки к известным кинофильмам шанхайской студии («Сяо тяньши» 小天使 «Маленький ангел», 西厢记 «Западный флигель»¹⁰⁷, «Сань сяо» 三笑 «Три улыбки» и т.д.), музыка Ли Цзиньхуэя оказала влияние на формирование эстетических вкусов шанхайской публики.

Развитие культурно-досуговой сферы Шанхая в 1920-1930-е гг. обусловило обращение к жанрам легкой музыки и музыкантов академического направления¹⁰⁸. Нередко музыканты-профессионалы, которые создавали новые образцы национальной музыки гоюэ, работали в жанрах камерно-инструментальной музыки (Хуан Цзы, Сянь Синхай, Хэ Лутин и др.)

¹⁰⁶ Ло Чжисхуэй. Концертная жизнь современного Китая: дис.... канд. иск.: 17.00.02. – СПб., 2016. С. 30-33.

¹⁰⁷ Ван Шифу (1260-1316, китайский драматург времен династии Юань, автор "Повествования о западном флигеле" 西厢记)

¹⁰⁸ Ло Чжисхуэй. Концертная жизнь современного Китая: дис.... канд. иск.: 17.00.02. – СПб., 2016. С. 35-37.

становились авторами музыки к кинофильмам, драматическим постановкам. Примерами такого творчества служат музыкальная фантазия к фильму «Ду ши фэнгуан» 都市风光 («Город красивой жизни», 1935) Хуан Цзы, мелодии, написанные Лю Сюанем к музыкальной картине «Сань син бань юэ» 三星伴月 («Луна и звезды», 1937), его песни к военным кинофильмам «Бао цзя сянь» 保家乡 («Защитим нашу родину», 1939), «Чжунхуа эр нюй» 中华儿女 («Сыны и дочери Китая», 1939). Значительный вклад в развитие китайской киномузыки внес Хэ Лутин, который с середины 1930-х гг. начал сотрудничество с шанхайской киностудией. Среди его работ музыка к таким известным кинофильмам первой половины XX в. как «Малу тяньши» 马路天使 («Ангел улицы», 1937), «Ши цзы цзе тоу» 十字街头 («Перекресток», 1937), «Чуаньцзя нюй» 船家女 («Дочь лодочника», 1939) и т.д. Сянь Синхай был автором музыки к драматическим спектаклям «Фу хо» 复活 («Возрождение»), «Да сюэ юй» 大雷雨 («Гроза»), которые с успехом шли на шанхайских театральных площадках в 1930-1940-е гг.

Завершая обзор жанров «новой музыки», необходимо упомянуть о произведениях для музыкального театра, которые были поставлены на шанхайской сцене в первой половине XX в. Первые произведения данного жанра начинают появляться в китайской концертной практике с середины 1930-х гг. Их возникновение в данный исторический период представляется вполне обоснованным, так как к этому времени новое китайское музыкальное искусство уже значительно окрепло, продвинулось вперед как в теоретическом, так и в исполнительском отношении (во многом благодаря заимствованиям элементов зарубежной музыки, принципов музыкального образования). Одной из кульминационных точек развития массовой музыкальной культуры, прошедшей путь от школьной музыки до песен эстрады, можно считать появление в 1930-1940-е гг. музыкальных спектаклей, которые

рассматриваются китайскими музыковедами как первые опыты создания новой национальной оперы¹⁰⁹.

Музыкально-композиционная база этих произведений была наработана еще в 1920-е гг., когда важной частью концертной практики были музыкально-танцевальные спектакли Ли Цзиньхуэя, написанные преимущественно для детей. Со временем перед композиторами встает задача создания музыкальных спектаклей, рассчитанных и на взрослую аудиторию. Следуя основному принципу «новой музыки», композиторы адресовали свои сочинения самой широкой аудитории слушателей¹¹⁰. Доступность музыкального языка, совмещавшего композиторское мастерство и народные мотивы, яркие музыкальные образы героев, изображение картин современности или исторических сюжетов, перекликающихся с текущими проблемами китайского общества, делали такие произведения популярными среди разных групп населения. Музыкально-эстетическое воспитание шанхайской публики, подготовленное несколькими десятилетиями развития жанров «новой музыки», также сыграло важную роль в закреплении оперных спектаклей в репертуаре музыкальных трупп.

Обращаясь к первым произведениям данного жанра, которые были поставлены на шанхайской сцене, следует упомянуть оперу Не Эра «Янцзы цзян баофэн юй» 扬子江暴风雨 («Шторм на реке Янцзы») на слова Тянь Ханя 田汉 (1898-1968), писателя, драматурга, культурного деятеля. Опера была написана в Шанхае в 1934 г. и представлена публике на юбилейном вечере в одной из городских школ. Стоит отметить и оперу «Таохуа юань» 桃花源 («Персиковый источник») Чэнь Тяньхэ. Либретто к ней было создано известным драматургом, переводчиком и литературоведом А Ин 阿英 (1900-1977) по мотивам произведений Тао Юаньмина (365-427), китайского поэта

¹⁰⁹ Двумя основными направлениями современного китайского музыкального театра являются традиционная музыкальная драма и новая национальная опера. Отличительными чертами последней являются преобладание сюжетов из китайской истории XX в., доступность музыкального языка, ориентированного на восприятие произведения массовой публикой.

¹¹⁰ Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. №117. С.282-283.

эпохи Шести династий. Спектакль, созданный в 1937 г. для артистов фронтовой концертной бригады, в мирное время закрепился в репертуаре китайских музыкальных театров¹¹¹.

Говоря о музыкальной жизни Шанхая 1940-х гг., следует отметить оперу «Великая стена»(1945) А. Авшаломова(1893-1965), привлекающую большое общественное внимание. Ее автор, выходец из России, много лет прожил в Китае, занимался композиторской и концертной деятельностью, изучением китайской традиционной музыки. Согласно мнению китайских исследователей, в музыке оперы чувствуется осведомленность Авшаломова в специфике китайского музыкального языка, умение сочетать его с элементами западной музыки¹¹².

Несмотря на то, что перечисленные оперные произведения не входят в число самых известных китайских опер XX в., они внесли большой вклад в развитие китайского музыкального театра, являясь подготовительной ступенью к созданию новой национальной оперы, зародившейся на рубеже 1940-1950-х гг. («Бай мао ньюй» 白毛女 «Седая девушка», «Чи е хэ» 赤叶河 «Река красных листьев», «Лю Хулань» 刘胡兰 и др.).

Таким образом, с начала XX в. в китайской музыкальной культуре было намечено новое направление развития, одним из главных центров которого стал Шанхай. Жанры *синь иньюэ*, эволюционируя и видоизменяясь в соответствии с требованием времени, заложили основу китайской массовой музыкальной культуры, подобно новой гоюэ, продолжая путь на сближение китайского и западного музыкального искусства.

¹¹¹ Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. №117. С.283-284.

¹¹² Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис.... канд. иск.: 17.00.02. - Нижний Новгород, 2015. С. 46.

Глава IV. Роль Шанхая в сближении китайской и западной музыкальной культуры

4.1. Развитие системы музыкального образования в Шанхае

Глобализационные процессы, тенденция к унификации музыкального языка в XX в. оказывали влияние на музыкальные культуры разных стран. Они не обошли стороной и китайское музыкальное искусство, которое с начала века было вовлечено в процессы реформирования, создания новых музыкальных форм на основе достижений западноевропейской музыкальной теории. Однако включение китайской музыки в общий ход развития мировой музыкальной культуры было невозможно при отсутствии целостной системы профессионального музыкального образования. Шанхай, город-космополит, первым из китайских городов включившийся в общемировые тенденции, в первой половине XX в. стал базой для становления в Китае западной модели музыкального образования.

Начальные шаги в этом направлении были сделаны еще в середине XIX в., когда иностранцы стали открывать в Шанхае первые учебные заведения европейского типа (школа Сюйхуэй 徐汇, академия Цинсинь 清新), где помимо общеобразовательных предметов дети знакомились с основами музыкальной грамоты¹¹³. Однако из-за элитарного характера этих школ уроки музыки до конца XIX в. были скорее единичным явлением.

Ситуация стала меняться с начала XX в., когда под влиянием реформаторских идей Кан Ювэя 康有为 (1858-1927)¹¹⁴ китайское школьное образование начинает заимствовать европейский опыт введения уроков музыки в процесс обучения. Начиная с 1900-х гг. ученики шанхайских школ могли по желанию посещать уроки музыки и пения. Основу занятий составляли

¹¹³ Хуан Сяньюй. Мировоззренческие особенности музыкальной культуры и музыкального образования в Китае и России // Теория и практика общественного развития. 2015. №2. С.105-107.

¹¹⁴ Кан Ювэй 康有为 (1858-1927) - китайский мыслитель, философ, ученый, государственный и общественный деятель, исследователь конфуцианского учения. Лидер реформаторского движения в Китае на рубеже 19–20 вв., автор программы социальных реформ, предполагавшей введение в китайскую политическую систему принципов парламентаризма. В программу "сто дней реформ" (11 июня - 20 сентября 1898) вошли идеи об отмене традиционной системы экзаменов на ученые степени, создании университета в Пекине, учебных заведения западного образца в провинции, модернизацию армии и флота, преобразование административной системы и др.

школьные песни *сюэтан юэзэ*, о которых было подробно рассказано в III главе. Эти дополнительные музыкальные классы стали первым шагом на пути создания целостной системы музыкального образования. Благодаря активной работе музыкантов-просветителей, авторов детской музыки Ли Шутуна, Шэнь Синьгуна и др., в 1900-1910-е гг. музыкальное искусство стало доступным для учеников рядовых шанхайских школ. Однако в большинстве случаев занятия не предполагали какой-либо профессиональной музыкальной направленности, ограничиваясь практикой хорового пения. В те годы лишь в нескольких учебных заведениях Шанхая музыкальные уроки были ориентированы на приобретение более серьезных навыков. В женской школе «Цзин чжэн» (*Цзин чжэн нюйсюэ 经正女学*) с 1898 г. было введено обязательное обучение игре на фортепиано. С 1902 г. все воспитанницы школы «Ай го» (*Шанхай ай го сюэсяо 海爱国学校*) проходили курс музыкально-теоретических дисциплин¹¹⁵.

Важным достижением на пути становления китайского профессионального музыкального образования можно считать деятельность Шанхайского детского струнного оркестра (*Шанхай пиньэр юань гуаньсянь юэдуэй 上海贫儿院管弦乐队*), который был создан на базе городского детского приюта в 1909 г.¹¹⁶ Основателем коллектива был известный шанхайский педагог, музыкант-теоретик Цзэн Чжиминь 曾志恣(1879-1929). Во время учебы в Японии в начале 1900-х гг. он познакомился с особенностями музыкального образования этой страны. Уроки музыки в японских школах предполагали не только разучивание песен, но и освоение учениками музыкальной грамоты, получение начальных знаний в области теории музыки. Дети обучались игре на инструментах, знакомились с основами дирижирования. По возвращении на родину Цзэн Чжиминь стал активным сторонником введения цикла музыкальных дисциплин в учебный процесс китайских школьников. Став преподавателем музыки в

¹¹⁵ Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис.... канд. иск.: 17.00.02. - Нижний Новгород, 2015. С.18-19.

¹¹⁶ Там же, с. 30.

школе при шанхайском детском приюте, он приступил к претворению своей идеи в жизнь.

Состав коллектива, созданного Цзэн Чжиминем, быстро расширялся. Если в 1910-м гг. в него входили 20 юных музыкантов, то в 1911 г. число исполнителей достигло 81 человека. В 1910-х гг. оркестр был постоянным участником школьных вечеров, неоднократно выступал на городских концертных площадках. В 1915 г. мастерство музыкантов получило признание на международном уровне - оркестр был отмечен наградой Международной выставки в Америке¹¹⁷.

Развитие массового музыкального искусства в 1920-х гг. способствовало росту интереса шанхайской молодежи к занятиям музыкой. Большой вклад в дело музыкального просвещения внесли профессиональные музыкальные общества, в которые принимались все желающие. Декретом о школьном образовании 1922 г. в расписание младшей и средней школы были введены обязательные уроки музыки¹¹⁸. Тем самым идеи о воспитательной, гуманистической роли музыкального образования, разрабатываемые шанхайскими музыкантами с начала XX в., получили официальное закрепление. Хотя основу школьных уроков по-прежнему составляло хоровое пение, начинается активное развитие внеурочной музыкальной деятельности, ансамблевого музицирования. В шанхайских школах стали создаваться самодеятельные коллективы, в которых можно было освоить определенный музыкальный инструмент. Большую часть школьных ансамблей 1920-х гг. составляли духовые бэнды.

Таким образом, к концу 1920-х гг. определенная часть шанхайской молодежи обладала базовыми музыкальными знаниями. Наиболее заинтересованные молодые люди, занимаясь в любительских кружках или пройдя обучение в городских музыкальных обществах, приобретали навыки

¹¹⁷ Ли Лиминь. Дуэй гоэ фачжань лиши цзай жэньши (Новое знакомство с историей развития китайской национальной музыки) // Музыкальная культура: сб.ст. / Сост. Ван Хун. Пекин: Чжунго ишу яньцзюань яньцзюсо, 2009. С.24-25.

¹¹⁸ Хуан Сяньюй. Мировоззренческие особенности музыкальной культуры и музыкального образования в Китае и России // Теория и практика общественного развития. 2015. №2. С.105.

инструментального исполнительства. В 1927 г. по инициативе Ли Цзиньхуэя, педагога и композитора, автора многочисленных произведений для детей и юношества, в Шанхае была создана первая Китайская специальная школа пения и танца, где талантливую молодежь обучали музыке и хореографии, готовя будущих артистов музыкального театра, кинематографа¹¹⁹.

Важнейшим событием в музыкальной жизни города стало открытие Сяо Юмэем в 1927 г. Шанхайской национальной консерватории, ставшей первым высшим музыкальным учебным заведением в стране. Основные принципы организации учебного процесса, перечень музыкальных дисциплин, методика преподавания были заимствованы из опыта европейских и русских музыкальных учебных заведений¹²⁰.

Обучение в Шанхайской консерватории состояло из трех ступеней – подготовительного, основного и повышенного курсов, каждый из которых был рассчитан на два учебных года. Консерватория имела шесть факультетов: фортепиано, скрипки, виолончели, вокала, народной музыки и музыкально-теоретических дисциплин. Стоит отметить, что преподаванием теоретических предметов заведовали китайские музыканты (Хуан Цзы, Сяо Юмэй и др.), а во главе исполнительских факультетов стояли иностранцы. Так, главным преподавателем кафедры специального фортепиано был русский пианист Б.С. Захаров. И.П. Шевцов заведовал классом виолончели. Деканом скрипичного факультета был назначен итальянский скрипач, концертирующий музыкант А. Фoa¹²¹. Подобная система распределения сфер деятельности соотносится с идеями о необходимости гармоничного соединения в новой национальной музыке западных музыкальных средств и китайского стиля, развиваемыми в 1930-е гг. ведущими музыкантами-теоретиками.

¹¹⁹ Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис.... канд. иск.: 17.00.02. - Нижний Новгород, 2015. С. 31.

¹²⁰ Сю Хайлин. Чжунго иньюэ лиши ю шэньмэй (История китайской музыки и ее эстетические особенности). Пекин: Чжунго жэньминьдасюэ чубаньшэ, 2010. С 207-209.

¹²¹ Дивеева Г.А. Шанхайская национальная консерватория в 1920-1940-е гг. XX в.: к проблеме взаимодействия с традициями российского музыкального образования // Terra Humana. 2014. №1. С.137-138.

Профессорско-преподавательский состав Шанхайской консерватории был интернациональным – здесь преподавали музыканты из Италии (Ф. Фoa), Германии (Э. Валесби, В. Френкель), России (С.С. Аксаков, В.А. Чернецкая, В.Г. Шушлин и др.). Однако современные китайские исследователи (Ло Чжихуэй¹²², Чэнь Ин¹²³, Лю Цзинь¹²⁴) подчеркивают, что ведущую роль как в музыкально-эстетическом воспитании, так и в развитии исполнительской техники китайских студентов сыграли русские педагоги. Так, основа китайской фортепианной школы была заложена бывшими профессорами Петербургской и Московской консерватории Б.С. Захаровым, А.Н. Черепниным. Выпускник класса Б.С. Захарова Дин Шаньдэ 丁善德 (1911-1995) считается первым китайским пианистом международного уровня, стоящим у истоков национальной фортепианной школы¹²⁵.

Данные о количественном соотношении иностранных преподавателей консерватории, которые приводит в своей работе Г.А. Дивеева, также свидетельствуют о доминировании в консерватории традиций русской академической школы – к 1930 г. 10 из 17 профессоров специальных дисциплин были выходцами из России¹²⁶.

К середине 1930-х гг. влияние русской школы настолько укрепилось, что в 1935 г. администрация приняла решение о построении учебного процесса по образцу русских консерваторий.

В том же году был сформирован и документально закреплён список основных консерваторских дисциплин. В их число вошли гармония и контрапункт, музыкальный анализ. Кроме того, студенты изучали композицию и инструментовку, осваивали искусство дирижирования¹²⁷.

¹²² Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: дис.... канд. иск.: 17.00.02. – СПб., 2016. С. 37-38.

¹²³ Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис.... канд. иск.: 17.00.02. - Нижний Новгород, 2015. С. 32-35.

¹²⁴ Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. №117. С.283-284.

¹²⁵ Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: дис.... канд. иск.: 17.00.02. – СПб., 2016. С. 33.

¹²⁶ Дивеева Г.А. Шанхайская национальная консерватория в 1920-1940-е гг. XX в.: к проблеме взаимодействия с традициями российского музыкального образования // Terra Humana. 2014. №1. С. 138-139.

¹²⁷ Там же, с. 140.

С момента своего возникновения Шанхайская национальная консерватория стала одним из самых престижных учебных заведений в стране. Поступлению в нее предшествовал строгий конкурсный отбор. К началу 1930-х гг. в консерватории обучалось около ста студентов, многие из которых впоследствии стали известными музыкальными деятелями. Среди выпускников консерватории - композиторы Сянь Синхай, Хэ Лутин, Лю Сюэань, дирижеры Хуан Идяо 黄贻钧, Чэнь Чжуаньси 陈传熙, пианисты Фань Цзисэнь 范继森, Дин Шаньдэ 丁善德, вокалисты Чжоу Сяоянь 周小燕, Гао Чжилань 高芝兰 и др.¹²⁸.

Подводя итоги вышесказанного, можно утверждать, что в первой половине XX в. Шанхай являлся центром музыкального образования в Китае. Занимая передовые позиции в освоении западной музыкальной культуры, Шанхай стал местом масштабных реформ. За годы их проведения обучение музыке из дополнительного школьного предмета превратилось в многоуровневую систему подготовки профессиональных музыкантов, исполнителей и композиторов, которая осуществлялась в стенах консерватории.

Опыт Шанхая в выстраивании музыкального учебного процесса был перенят другими китайскими городами. В последующие десятилетия специальные учебные заведения были созданы в Пекине, Тяньцзине, Сиани, Ухани, Чэнду и т.д.¹²⁹. Однако Шанхайская национальная консерватория по сей день сохраняет статус одного из главных центров по воспитанию музыкальных талантов, мастерство которых основывается на сочетании технического совершенства в лучших традициях зарубежного исполнительства и глубоком чувстве национального стиля.

¹²⁸ Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис.... канд. иск.: 17.00.02. - Нижний Новгород, 2015. С. 31.

¹²⁹ Хуан Сяньюй. Система музыкального образования в Китае // Вестник СПбГУКИ. 2012. №2. С. 155-159.

4.2. Зарождение китайской симфонической музыки

Общий обзор китайской музыкальной культуры первой половины XX в. позволяет определить ее основную направленность – стремление китайских музыкантов к освоению знаний и опыта, накопленных в западной музыке. Одним из важных достижений на этом пути стало появление в Китае симфонических оркестров.

Шанхай, имеющий прочные культурные связи с Западом, с начала XX в. осуществляющий реформу музыкального образования, имел благоприятные условия для освоения музыкантами традиций симфонической музыки. В городе создавались профессиональные оркестры европейского типа, которые отличали широкий репертуар и высокое мастерство исполнителей.

История оркестрового исполнительства в Шанхае берет начало во второй половине XIX в. В 1879 г. в международном сэттльменте был создан Шанхайский общественный оркестр (*Шанхай гунгун юэдуэй* 上海公共乐队), состоящий в основном из духовых и ударных инструментов¹³⁰. Согласно сохранившимся документам, в состав оркестра входило около 30 человек, все музыканты были выходцами с Филиппин. Руководил оркестром французский музыкант, флейтист, дирижер Жан Ремюза (Jean Remusat). Шанхайский оркестр, созданный по общественной инициативе, стал первым коллективом в стране, исполнявшим зарубежную музыку, произведения западной классики в переложении для духовых инструментов. Хотя выступления оркестра были адресованы преимущественно иностранной аудитории, иногда среди слушателей концертов встречались и представители китайской элиты. Таким образом, благодаря работе коллектива, уже в конце XIX в. представители шанхайской интеллигенции начинают знакомиться с образцами западноевропейской музыки.

В 1900 г. коллектив перешел в ведение шанхайского муниципалитета. С этого времени он стал участником многих официальных городских

¹³⁰ Ли Ланьцин. Чжунго цзаоци цзяоян иньюэ (Ранний этап развития китайской симфонической музыки) // Размышления о современной китайской музыке: сб.ст. / Сост. Ли Ланьцин. Пекин: Гаодэн цзяою чубаньшэ, 2008. С. 26-27.

мероприятий. Важной датой в истории оркестра стал 1906 г., когда на должность дирижера был приглашен немецкий музыкант Рудольф Бук (Rudolf Bueck). По его приглашению состав оркестра пополнили немецкие и австрийские музыканты – скрипачи, виолончелисты, контрабасисты. Благодаря введению группы струнных, в 1907 г. шанхайский оркестр становится первым в стране симфоническим оркестром. С расширением инструментального состава растет и репертуар оркестра, который становится способным исполнять произведения европейской музыкальной классики практически без купюр¹³¹.

Ярким этапом в творчестве коллектива стали 1920-1930-е гг., когда за дирижерским пультом стоял итальянский музыкант, пианист Марио Пачи. Возглавив оркестр в 1919 г., в первые годы своей деятельности он пригласил в коллектив профессиональных музыкантов из Италии, выпускников инструментального отделения Миланской консерватории. В состав оркестра входило уже более 50 человек¹³².

Согласно воспоминаниям современников, в 1920-1930-е гг. Шанхайский оркестр был ведущим музыкальным коллективом города с большой концертной практикой. Важнейшим достижением М. Пачи стала организация общественных концертов, посещение которых стало доступно и для китайской публики. С начала 1920-х гг. в Шанхае стали регулярно проводиться летние и зимние музыкальные сезоны. В летнее время оркестр давал концерты в городских парках. Зимой в концертных залах звучали произведения камерной музыки.

Дирижер оркестра М. Пачи отдавал предпочтение произведениям венской классической школы, творчеству В.А. Моцарта, Л.В. Бетховена. Неоднократно музыканты оркестра становились первыми в стране исполнителями известных классических произведений. Например, в 1928 г. силами оркестра состоялось первое в Китае исполнение Мессы ля минор И.С. Баха. В 1936 г. оркестр

¹³¹ Ли Ланьцин. Чжунго цзаоци цзясян иньюэ (Ранний этап развития китайской симфонической музыки) // Размышления о современной китайской музыке: сб.ст. / Сост. Ли Ланьцин. Пекин: Гаодэн цзяою чубаньшэ, 2008. С. 27.

¹³² Там же, с. 28.

познакомил шанхайскую публику с Девятой симфонией Л.В. Бетховена. Пропагандируя произведения европейской музыкальной классики, М. Пачи не отказывался и от исполнения музыки композиторов рубежа XIX-XX вв. – К. Дебюсси, М. Равеля, И. Стравинского, Дж. Гершвина и др.¹³³

Об активной концертной деятельности коллектива свидетельствует запись известного китайского музыкального деятеля Сяо Юмэя, сделанная им в 1927 г. после посещения концертов коллектива, состоявшихся 9-го, 16-го и 23-го октября. Восхищаясь профессиональным уровнем музыкантов и разнообразием представленной программы, Сяо Юмэй называет оркестр «главной драгоценностью города»¹³⁴. Его слова подтверждают мнения музыкальных критиков тех лет, согласно которым Шанхайский симфонический оркестр по уровню художественного и технического мастерства был самым сильным коллективом на Дальнем Востоке.

Периодически музыканты оркестра готовили тематические концертные программы. Так, среди концертов, посвященных творчеству отдельных композиторов, стоит упомянуть вечер памяти Л.В. Бетховена, состоявшийся в 1927 г. В 1940 г. в сотрудничестве с русской балетной труппой оркестром был проведен фестиваль музыки П.И. Чайковского¹³⁵.

Уделяя большое внимание произведениям зарубежной музыкальной культуры, оркестр поддерживал и творчество молодых китайских композиторов. Так, в 1930 г. им впервые была исполнена симфоническая увертюра «Хуай цзю цю» 怀旧曲 («Воспоминание»), созданная Хуан Цзы.

Репертуар оркестра не ограничивался произведениями академической музыки. В 1920-1930-е гг. им периодически организовывались концерты детской музыки, были представлены программы, посвященные музыке современного кино и эстрады¹³⁶.

¹³³ Ли Ланьцин. Чжунго цзаоци цзяосян иньюэ (Ранний этап развития китайской симфонической музыки) // Размышления о современной китайской музыке: сб.ст. / Сост. Ли Ланьцин. Пекин: Гаодэн цзяою чубаньшэ, 2008. С 29-31.

¹³⁴ Там же, с. 30.

¹³⁵ Там же, с.31.

¹³⁶ Ло Чжисхуэй. Концертная жизнь современного Китая: дис.... канд. иск.: 17.00.02. – СПб., 2016. С. 37-38.

Большое влияние на дальнейшее развитие коллектива имело открытие Шанхайской национальной консерватории (1927). С этого момента оркестр имел собственную образовательную базу, где его будущие артисты получали серьезную профессиональную подготовку. Только в течение 1930-х гг. из стен консерватории вышли музыканты: Хуан Идяо 黄贻钧, Чэнь Юсинь 陈又新, Лю Цзовэй 刘佐伟, Ляо Юцзи 廖玉玑 и др., исполнительское мастерство которых в дальнейшем получило известность по всей стране.

Гибкая политика по замене иностранных кадров китайскими музыкантами имела результаты уже в конце 1930-х гг., когда штат оркестра почти наполовину состоял из выпускников Шанхайской национальной консерватории.

В первой половине XX в. Шанхай был крупнейшим центром межкультурного диалога, благодаря чему известность шанхайского симфонического оркестра распространилась за пределы страны. Высокий профессионализм музыкантов оркестра привлекал к сотрудничеству с ним известных зарубежных музыкантов. В 1920-1930-е гг. с оркестром работали пианисты Б. Моисеевич, А. Черепнин, виолончелист Г. Пятигорский и др.¹³⁷

Оркестр создавал программы и в сотрудничестве с талантливыми китайскими исполнителями тех лет. На одном из таких концертов в декабре 1929 г. Не Эром, который помимо композиторской деятельности был известен как скрипач-виртуоз, был исполнен Концерт для скрипки ми бемоль мажор В.А. Моцарта¹³⁸.

Военное время конца 1930-х – начала 1940-х гг. было непростым этапом в жизни коллектива. После ухода с поста дирижера М. Пачи в 1942 г. оркестр несколько раз переименовывался. Три года он находился в ведении японских оккупационных властей. Однако и в этих условиях музыканты оркестра не прекращали своей концертно-просветительской деятельности.

¹³⁷ Ли Ланьцин. Чжунго цзаоци цзяоян иньюэ (Ранний этап развития китайской симфонической музыки) // Размышления о современной китайской музыке: сб.ст. / Сост. Ли Ланьцин. Пекин: Гаодэн цзяою чубаньшэ, 2008. С.32.

¹³⁸ Там же, с.29.

После победы над Японией в 1945 г. коллектив получил название Симфонического оркестра шанхайского правительства, под которым выступал до середины 1950-х гг., когда был переименован в Шанхайский симфонический оркестр. Под этим именем коллектив существует и по сей день.

После образования Китайской Народной Республики 1 октября 1949 г. многие иностранные музыканты стали покидать Шанхай. К 1950 г. Шанхайский симфонический оркестр практически полностью состоял из китайских музыкантов¹³⁹.

Середина столетия была ознаменована еще одним важным событием для китайской симфонической музыки. В октябре 1950 г. за пульт шанхайского оркестра впервые встал китайский дирижер, один из первых выпускников Шанхайской консерватории Хуан Идяо 黄贻钧¹⁴⁰. Таким образом, после нескольких десятилетий развития под иностранным руководством, китайская симфоническая школа обрела самостоятельность. Основы, заложенные зарубежными музыкальными деятелями, продолжали успешно развиваться силами уже китайских музыкантов. Подтверждением этому служат последующие годы плодотворной творческой работы главного оркестра Шанхая, который и по сей день признается критиками одним из лучших симфонических оркестров Азии.

Благодаря деятельности шанхайских музыкантов первой половины XX в. китайское музыкальное искусство перешло на новую ступень развития. Становление китайской симфонической традиции, системы подготовки профессиональных музыкантов, центром которых был Шанхай, вывело китайское исполнительское искусство на международный уровень.

¹³⁹ Ли Ланьцин. Чжунго цзаоци цзяосян иньюэ (Ранний этап развития китайской симфонической музыки) // Размышления о современной китайской музыке: сб.ст. / Сост. Ли Ланьцин. Пекин: Гаодэн цзяою чубаньшэ, 2008. С. 33.

¹⁴⁰ Там же, с. 33-34.

Заключение

Первая половина XX в. стала важным этапом в развитии китайской музыкальной культуры. Особый вклад в становление современного китайского музыкального искусства внесли шанхайские музыканты.

Серьезное влияние на развитие музыкального искусства имели ключевые исторические события эпохи. Синьхайская революция 1911 г., Движение Четвертого мая 1919 г. стали толчком к поиску новых путей развития не только китайского общества, но и традиционной музыки. Образование КПК и развитие рабочего движения в 1920-х гг. способствовали возникновению массовой песни. Революционно-освободительное движение 1930-1940-х гг., война с Японией 1937-1945 гг. объединили музыкантов традиционной и новой школы пафосом освободительной борьбы, духом патриотизма. Эволюция творчества шанхайских музыкантов происходила одновременно с развитием идей о демократизации жизни в Китае, необходимости культурного диалога с западными странами.

В первой половине XX в. Шанхай как ведущий экономический и культурный центр азиатского региона, наиболее открытый для внешних влияний, стал местом проведения масштабных музыкальных реформ. Их основной целью было создание музыкального искусства, объединяющего в себе национальный стиль и мировые музыкальные тенденции.

Реформа музыкального искусства в Шанхае происходила в русле двух музыкальных направлений – развития и совершенствования национальной музыки *гоюэ* и возникновения «новой музыки» *синь иньюэ*, жанры которой имели качественные отличия от китайских музыкальных традиций. Этих на первый взгляд противоположные направления объединяло одно – понимание необходимости обновления на основе обращения к достижениям западноевропейской музыкальной науки, знаниям, накопленным в ней в области гармонии, полифонии, симфонизма. Кроме того, и произведения *гоюэ*, созданные с опорой на национальные традиции, и различные жанры *синь иньюэ*

адресованы широкой публике. Необходимым условием для этого было формирование самодеятельных коллективов и музыкальных обществ, развитие городской концертной жизни.

Деятельность шанхайских музыкантов - представителей *гоюэ* и *синь иньюэ* имела положительные результаты как в научно-теоретическом совершенствовании китайской музыки, так и в деле демократизации музыкального искусства.

Благодаря глубокому изучению западной музыкальной теории, композиторских приемов, исполнительской техники в 1930-е гг. возникают первые произведения новой гоюэ (кантата «Хуанхэ» Сянь Синхая, сюита «Умиротворенная даль» Ма Сыцуна и др.), соответствующие уровню развития мирового музыкального искусства той эпохи. Исследовательская работа профессиональных музыкальных обществ создала основу для создания стройной теоретической базы китайской музыки, внесла вклад в развитие инструментоведения. Устраиваемые обществами концерты не только способствовали эстетическому воспитанию слушателей, но и служили стимулом повышения исполнительского мастерства музыкантов - участников коллективов.

Следствием просветительской деятельности шанхайских музыкантов (Шэнь Сингуна, Ли Цзиньхуэя и др.), стоящих у истоков *новой музыки*, стало формирование в городе массовой музыкальной культуры. Обращение к европейскому образцу школьного образования, введение музыкальных занятий в учебное расписание способствовали росту интереса к музыке среди шанхайской молодежи, ее ознакомлению с мелодическими особенностями европейской музыки. Возникновение эстрадной песни, жанров легкой развлекательной музыки в 1920-1940-е гг. можно рассматривать в качестве примера воздействия мировых музыкальных тенденций на развитие китайского музыкального искусства.

Многоплановая работа шанхайских музыкальных деятелей способствовала становлению в городе системы музыкального образования. В течение первой

половины XX в. оно проделало путь от школьных уроков пения, целью которых было общее эстетическое развитие детей, до высших консерваторских курсов, готовивших профессиональных исполнителей, теоретиков и композиторов. Шанхайская национальная консерватория (1927) стала первым высшим музыкальным учебным заведением в стране, где образование строилось на сочетании западной музыкальной науки и национальных традиций.

Определяющим фактором для освоения китайской музыкой универсального языка мировой музыкальной культуры стало развитие в Китае симфонической музыки, центром которого был Шанхай. Появление профессионального симфонического коллектива – Шанхайского симфонического оркестра (1907), его творческий рост в течение последующих десятилетий к середине XX в. вывели китайское музыкальное искусство на международный уровень.

Таким образом, главной особенностью шанхайской музыкальной культуры является синтез китайской и западной музыкальных традиций. Развитие музыкального искусства в Шанхае первой половины XX в. сыграло ключевую роль в освоении китайской музыкой мирового музыкального опыта, создало предпосылки к дальнейшему развитию.

Список литературы

1. Айзенштадт С.А. Творческая деятельность итальянских музыкантов М. Пачи и А. Фоа в контексте художественной жизни российской эмиграции в Шанхае // Грамота. 2015. №7. С. 13-18.
2. Алексеев В.М. Некоторые предпосылки к китайской музыке // В.М. Алексеев. Китайская народная картина / Ред. Л.З. Эйдлин. – М.: Наука, 1966. – С. 85-88.
3. Ван Ин. Интеграция национальных традиций и европейского музыкального опыта в творчестве китайского композитора Ван Лисана // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. №70. С. 111-116.
4. Ван Ин. Китайская музыка в контексте национальной культуры // Социокультурные процессы и глобализация: Материалы Международной конференции «Глобальный мир: гуманитарный кризис или момент развития». – СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2008. – С. 102-103.
5. Ван Хонтао. Воплощение поэтического текста в камерной вокальной музыке китайских композиторов (на материале художественных песен на стихи старинных поэтов). Автореф. дисс.... канд. иск.: 17.00.02. – Минск, 2016. – 24 с.
6. Ван Чжичэн. История русской эмиграции в Шанхае / Пер. с кит. Пань Чэнлонга, Л.П. Черниковой. – М.: Русский путь, 2008. – 576 с.
7. Васильченко Е.В. Музыка Китая // Музыкальный энциклопедический словарь/ под ред. Келдыша Г.В. - М.: Советская энциклопедия, 1990. - С. 250-251.
8. Вэй Яньгэ. Новая музыка Китая 20-40-х годов // Китайская культура 20-40-х годов и современность / Ред. В.Ф. Сорокин. - М.: Наука, 1993. – С.143-171.
9. Дивеева Г.А. Шанхайская национальная консерватория в 1920-1940-е гг. XX в.: к проблеме взаимодействия с традициями российского музыкального образования // Terra Humana. 2014. №1. С. 137-140.

10. Еремеев В.Е. Акустико-музыкальная теория // Духовная культура Китая: Энциклопедия / Под ред. М.Л. Титаренко. Т.5. М.: Восточная литература, 2009. - С. 188-225.
11. Желуховцев А.Н. Музыка// Духовная культура Китая: Энциклопедия/ Под ред. М.Л. Титаренко. Т.6. М.: Восточная литература, 2010. - С. 330-339.
12. История Китая с древнейших времен до начала XXI века. В десяти тт. / Под ред. акад. Л. С. Тихвинского. Том 3. Троецарствие, Цзинь, Южные и Северные династии, Суй, Тан (220-907) / Под ред. И. Ф. Поповой, М.Е. Кравцовой. М.: Наука, 2014. – 991 с.
13. Королева В.А. У истоков изучения музыкального искусства Китая в России (вторая половина XVII – начало XX вв.) // Известия Восточного института. 2011. №1. С. 76-81.
14. Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая. - СПб.: Лань, 2004. – 960 с.
15. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: дис.... канд. иск.: 17.00.02. – СПб., 2016. – 213 с.
16. Лю Лянь. Китайская современная опера в контексте влияния европейских музыкальных традиций // Вестник Томского государственного университета, 2013. №3. С. 25-33.
17. Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. №117. С. 277-285.
18. Люй Цзи. О некоторых вопросах музыкальной теории и критики // О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов / Сост. Г. Шнеерсон. - М.: Гос.муз.изд-во, 1958. - С.74-104.
19. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония). - СПб.: Планета музыки, 2011. – 541 с.
20. У Ген-Ир. О «совершенной музыке» в странах Дальнего Востока // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. №103. С. 156-161.

21. У На. Фортепианная музыка Дин Шандэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приёмами европейского письма: дисс ... канд иск: 17.00.02 - СПб., 2009.- 300 с.
22. Хань Ин. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в. // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке, 2008. №3. С. 57-59.
23. Хуан Пин. Борис Захаров и его роль в становлении китайской фортепианной школы // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. №74. С.527-531.
24. Хуан Сяньюй. Мировоззренческие особенности музыкальной культуры и музыкального образования в Китае и России // Теория и практика общественного развития. 2015. №2. С.105-107.
25. Хуан Сяньюй. Система музыкального образования в Китае // Вестник СПбГУКИ. 2012. №2. С.155-159.
26. Хэ Лутин. Проблемы национальной формы в китайской музыке // О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов / Сост. Г. Шнеерсон. - М.: Гос.муз.изд-во, 1958. – С. 46-73.
27. Чэнь Ин. Адаптация европейских музыкальных традиций в Китае на примере школьной песни // Проблемы музыкальной науки Music scholarship. 2014. №1. С.10-12.
28. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис.... канд. иск.: 17.00.02. - Нижний Новгород, 2015. – 175 с.
29. Шанхай. Справочник / С.А. Колесников, Н.Н. Корнейчук. М.: Наука, 1993. – 141 с.
30. Юй Цююй. Шанхайцы // Шанхайцы: сборник произведений китайских писателей/ Сост. А.А. Родионов, Е.А. Серебряков. - СПб.: Дума, 2003. – С.306-322.
31. Ян Бохуа. Становление системы музыкального воспитания в общеобразовательных школах Китая: период Китайской республики (1912-1949) // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. №82. С.178-180.

На китайском языке

1. Ли Лиминь. Дуэй гоюэ фачжань лиши цзай жэньши [李丽敏.对国乐发展历史的再认识]. Новое знакомство с историей развития китайской национальной музыки// Музыкальная культура: сб.ст./ Сост. Ван Хун. Пекин: Чжунго ишу яньцзююань яньцзюсо, 2009. С.163-179.
2. Чжан Инцзе. Чэнь Хун гоюэ гайгэ сысян яньцзю [张英杰. 陈洪国乐改革思想研究]. Идеи Чэнь Хуна о реформировании национальной музыки// Музыкальная культура: сб.ст./ Сост. Ван Хун. Пекин: Чжунго ишу яньцзююань яньцзюсо, 2009. С. 213-219.
3. Фэн Чанчунь. Чжунго цзиньдай иньюэ сычао яньцзю [冯长春.中国近代音乐思潮研究]. Теоретические направления современной китайской музыки. Пекин: Жэньминь иньюэ чубаньшэ, 2007. 352 с.
4. Лю Лифан, Ван Цинь. Чжунго шицзе иньюэ вэньхуа [刘丽芳, 王琴纳.中国世界音乐文化]. Китайская и мировая музыкальная культура. Пекин: Шиши чубаньшэ, 2008. 512 с.
5. Лю Сяоминь. Ван Гуанци иньюэ цзюго сысян яньцзю [刘潇敏.王光祈音乐救国思想研究]. Воззрения Ван Гуанци на музыку национального спасения. Сянтаньдасюэ чубаньшэ, 2011. 218 с.
6. Лян Маочунь, Сян Сяоган, Ли Янь. Чжунго иньюэ луньбянь [梁茂春, 项筱刚, 李岩.中国音乐论辩]. Дискуссии о китайской музыке. Наньчан: Байхуачжоу ишу чубаньшэ, 2007. 438 с.
7. Гун Пин. Лиши шандэ синь иньюэ цзи Чжао Фэн дуэй синь иньюэ чаньши [宫萍.历史上的新音乐及赵沅对新音乐的阐释]. История новой музыки и воззрения Чжао Фэна о новом музыкальном искусстве// Музыкальная культура: сб.ст./ Сост. Ван Хун.. Пекин: Чжунго ишу яньцзююань яньцзюсо, 2009. С.221-231.

8. Дун Дахань. Эрши шицзе чжунго цюйи иньюэ цзибэнь гайнянь яньцзю [董大汉.20世纪中国曲艺音乐基本概念研究]. Особенности китайского музыкального театра XX века// Музыкальная культура: сб.ст./ Сост. Ван Хун. Пекин: Чжунго ишу яньцзююань яньцзюсо, 2009. С.281-283.
9. Ду Ясюн. Шицзе иньюэ диту [杜亚雄.世界音乐地图]. Музыкальная карта мира. Аньхуэй вэньи чубаньшэ, 2009. 552 с.
10. Ли Ланьцин. Чжунго цзаоци цзясян иньюэ [李岚清.中国早期的交响音乐]. Ранний этап развития китайской симфонической музыки// Размышления о современной китайской музыке: сб.ст./ Сост. Ли Ланьцин. Пекин: Гаодэн цзяюу чубаньшэ, 2008.С. 23-32.
11. Сю Хайлинь. Чжунго иньюэ лиши ю шэньмэй [修海林.中国音乐的历史与审美]. История китайской музыки и ее эстетические особенности. Пекин: Чжунго жэньминьдасюэ чубаньшэ, 2010. 323 с.
12. Ван Янь. Чжун си фан иньюэши чжишидянь вэньда [王岩.中西方音乐史知识问答]. Беседы о ключевых моментах истории китайской и западной музыки. Харбин: Хэйлунцзян цзяюу чубаньшэ, 2008. 364 с.
13. Ли Шиюань. Иньюэ пипин пинмяньхуа чжэсюэ фаньсы [李诗原.音乐批评平面化现象的哲学反思]. Философское осмысление феномена музыкальной критики// Записки китайских музыкальных критиков: сб.ст./ Сост.Шао Цзицин. Шанхай: Шанхай иньюэсюэюань чубаньшэ, 2007. С. 128-131.
14. Ли Шиюань. Чжунго дандай вэньи синьчао чжун иньюэ [李诗原.中国当代文艺新潮中的音乐]. Музыка в контексте современных китайских художественных течений// Записки китайских музыкальных критиков: сб.ст./ Сост.Шао Цзицин. Шанхай: Шанхай иньюэсюэюань чубаньшэ, 2007. С. 132-142.
15. Чжан Кэсинь. Гудянь иньюэ шичан саньгуай цзай [张克新.古典音乐市场三怪杂议]. Три удивительных особенности классической музыки// Записки китайских музыкальных критиков: сб.ст./ Сост.Шао Цзицин. Шанхай: Шанхай иньюэсюэюань чубаньшэ, 2007. С. 430-436.

16. Ху Юцин. Чжунвай шэн юэ фачжань ши [胡郁青.中外声乐发展史] История развития китайской и зарубежной вокальной музыки. Чунцин: Синань шифаньдасюэ чубаньшэ, 2007. 603 с.

На английском языке

1. Beijing and Shanghai: China's hottest cities. – Hong Kong, Airphoto International Ltd., 2004. – 564 p
2. Brindley, E. F. Music, Cosmology and the Politics of Harmony in Early China. - New York, SUNY Press, 2012. - 225 p.
3. Lynch, M. China: from Empire to People's Republic 1900-49. – London: Hodder education, 2014. – 236 p.
4. Mclean, G.F. The role of Christian philosophy in the present transformation of Chinese culture// Dialogue between Christian philosophy and Chinese culture: Chinese Philosophical Studies, XVII / ed. by P. Ting, M. Gao, B. Li. – Taipei: Fu Jen University, 2002. - p.153-175.
5. Sweet, W. Philosophy, culture, and the future of tradition // Dialogue between Christian philosophy and Chinese culture: Chinese Philosophical Studies, XVII / ed. by P. Ting, M. Gao, B. Li. – Taipei: Fu Jen University, 2002. - p.54-69
6. Waller, J. Shanghai: the growth of the city. – London: Compendium publishing, 2008. – 211 p.
7. Wasserstrom, J.N. Global Shanghai, 1850-2010: a history in fragments. – New York, 2009. – 268 p.