

УДК 37.013

DOI: 10.34670/AR.2023.42.79.001

## Анализ жанрово-стилистических особенностей китайской национальной скрипичной школы

**Ли Хуэй**

Аспирант,

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,  
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;  
e-mail: slu45135@mail.ru

### Аннотация

В настоящее время история становления и развития китайского скрипичного искусства является одной из актуальных проблем, требующих изучения в музыкальных кругах Китая и России. Это подтверждается многочисленными работами и статьями о скрипичном творчестве национальных композиторов и китайской педагогике скрипичного образования. Вопрос о современном состоянии скрипичного искусства в стране стал одним из главных в последние десятилетия. Причиной этого являются успехи китайских скрипачей на международных конкурсах и появление китайских композиторов на международной арене. Результатом является стремление к научному осмыслению процесса развития скрипичного искусства и подведение предварительных итогов. Цель данной статьи – раскрытие особенности становления и развития китайского скрипичного искусства, исследование формирования национального скрипичного репертуара, анализ жанрово-стилистических особенностей Китайской национальной скрипичной школы. Автор выделяет основные этапы развития скрипичного искусства в Китае; определяет основные стилевые ориентиры и основные модели жанра, характеризует деятельность выдающихся представителей скрипичного искусства в Китае.

### Для цитирования в научных исследованиях

Ли Хуэй. Анализ жанрово-стилистических особенностей китайской национальной скрипичной школы // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 8А. С. 5-13. DOI: 10.34670/AR.2023.42.79.001

### Ключевые слова

Китайская музыкальная культура, скрипичная музыка в Китае, жанры скрипичной музыки современного Китая, национальный скрипичный репертуар, Культурная революция, китайская композиторская школа.

## Введение

В настоящее время история становления и развития китайского скрипичного искусства является одной из актуальных проблем, требующих изучения в музыкальных кругах Китая и России. Это подтверждается многочисленными работами и статьями о скрипичном творчестве национальных композиторов и китайской педагогике скрипичного образования. Вопрос о современном состоянии скрипичного искусства в стране стал одним из главных в последние десятилетия. Причиной этого являются успехи китайских скрипачей на международных конкурсах и появление китайских композиторов на международной арене. Результатом является стремление к научному осмыслению процесса развития скрипичного искусства и подведение предварительных итогов [Сяньюй, 2015].

## Основная часть

Многие китайские ученые обсуждали исторические вопросы становления и развития скрипичного искусства. Однако вопросы жанра обычно не анализируются как области особого рассмотрения и ограничиваются перечислением произведений китайских авторов в этой области творчества. Китайский ученый Лю Цзюньли (2009) впервые в отечественном музыковедении исследовал формирование национального скрипичного репертуара. Он предложил свое разделение этапов развития китайского скрипичного искусства, определил основные стилевые ориентиры и основные модели жанра [Цзянань, 2018]. В своей монографии о скрипичном образовании в Китае Му Цюаньчжи отдельной главой описывает историю формирования скрипичного репертуара [Цюаньчжи, 2017]. Шэнь Вэй сделал важное замечание по поводу своеобразия переплетения жанровых паттернов в статье «Жанры скрипичной музыки современного Китая». При этом раскрываются особенности панорамы современного жанра [Синь, 2021].

Это ключ к пониманию развития китайской скрипичной музыки в XX веке, что и является целью данной статьи. В связи с этим представляется необходимым дать оценку истории развития скрипичной музыки, выделить в ней основные жанры, а также обозначить основные направления стилистических изысканий китайских композиторов на этом творческом поприще. Методология данного исследования основана на принципах, разработанных в работах российских и китайских музыковедов в рамках комплексного подхода.

Рассмотрим историю развития китайского скрипичного искусства в XX веке. Лю Цзюньли выделяет четыре культурно-исторических этапа [Цзюньли, 2009].

На первом этапе – с 1919 г. до основания Китая в 1949 г. – начала работать первая группа молодых китайских композиторов, обучающихся в европейских странах; следующий этап был с 1949 по 1965 год. Ученые связывают создание Китайской национальной скрипичной школы; третий этап охватывает временные рамки Культурной революции – с 1965 по 1976 год; с 1977 года по настоящее время – современный этап развития скрипичного искусства. Обозначенная автором веха совпадает с важнейшим моментом в истории Китая XX века, что обусловлено прямой зависимостью китайского музыкального искусства от общественно-политической ситуации.

Му Цюаньчжи представил свои взгляды на историю развития китайского скрипичного искусства на основе постановок Лю Цзюньли. По его объяснению, процесс должен был начаться в 16 веке, когда в Китай прибыли первые европейские миссионеры и познакомили жителей

страны со скрипкой. Исследователи называют этот период «прелюдией истории». Фактически первый этап развития искусства академической скрипки европейского образца начался в середине XIX века и продолжился до 1949 г. (образование Китайской Народной Республики); второй этап – с 1949 по 1966 г., третий этап, связанный с десятилетием Культурной революции – с 1966 по 1976 г., четвертый этап – с 1977 г. по настоящее время. Содержание данного этапа обусловлено «правилами Му Цюаньчжи», общими для всех национальных школ Востока [Цюаньчжи, 2018].

Изучение творческих жанровых образов первых композиторов скрипичной музыки в Китае показывает, что Лю Цзюньли с 1919 до середины XIX века уже находился на первом этапе. По словам Му Цюаньчжи, до 1949 года – было желание освоить основные образцы западноевропейского музыкального жанра. В связи с этим китайские ученые единогласно выбрали образ одного из ведущих китайских композиторов XX века Ма Сыцуна, произведения которой охватывают жанры симфонической и камерной музыки для скрипки и фортепиано. Ма Сыцун был первым китайским композитором, который обратился к жанру скрипичного концерта – в 1943 году он написал Концерт для скрипки фа мажор [Вэй Сянь, 1990].

В камерной музыке повышенным спросом пользовались такие жанры, как скрипичные миниатюры, сонаты, квартеты и сюиты, наиболее яркие примерами которых представлены в творчестве Ма Сюэсун, Сан Тонг, Ли Сигун, Сяо Юмей, Сянь Синхай, Не Эр, Чжан Венган, Дин Шандэ. Знаковым произведением этого периода является «Колыбельная» (1935), написанная Ма Сыцуном для скрипки и фортепиано, которая признана в китайском музыковедении произведением, ознаменовавшим рождение китайской композиторской школы. Основным стилевым направлением скрипичной музыки является европейский музыкальный романтизм, а ее эстетический настрой соответствует мировоззренческим устремлениям молодых китайских национальных композиторов. Стремление к национальной идентичности стало одним из приоритетов; элементы традиционной китайской музыкальной культуры – народные мелодии, ритмы, национальные узоры и темы и сюжеты объединяются с западноевропейскими системами гармонии и формами. Наиболее отчетливо это проявилось в таких сочинениях, как сюита Ма Сыцуна «Внутренняя Монголия» (1937), его же «Тибетской поэме» (1942), пьесе для скрипки и фортепиано «Красный колос» Сянь Синьхая (1944) и др. [Кэчао, 2020].

Второй этап развития китайского скрипичного искусства – с 1949 по 1965 год – характеризовался расцветом творчества отечественных композиторов. Му Цюаньчжи отмечал, что «за 17 лет до Культурной революции китайские композиторы издали около сотни произведений для скрипки, многие из которых были основаны на народных мотивах» [Цюаньчжи, 2018, 47]. Импульсом к процессу активного развития творчества стало создание Китайской Народной Республики 1 октября 1949 г. Новые политические процессы также требуют новых форм выражения, что находит отражение в обращении к современным социально ориентированным дисциплинам и общереалистической эстетике. Обработка китайских народных песен и содержание некоторых программ обогатили диапазон скрипичных жанров. Как сказал Му Цюаньчжи, они становятся «доминирующим жанром в творчестве китайских композиторов» [там же].

Продолжали развиваться жанры, освоенные на первом этапе, – сонаты и концерты. Однако под влиянием современных тенденций композиторы все чаще обращаются к программному обеспечению. В этот период Чэнь Ган и Хэ Чжаньхао написали одно из самых известных скрипичных произведений – Концерт Лян Шаньбо и Чжу Интай (1959), ставший представительным произведением китайской академической скрипичной музыки. В

совокупности отметим, что данный период отмечен заметным увеличением числа скрипичных произведений и расширением жанрового диапазона.

В течение следующего десятилетия – периода Культурной революции – созданная музыка рассматривалась в Китае как важный инструмент политической пропаганды и средство привития китайским гражданам нового идеологически правильного мировоззрения. «В этот период появились произведения всех зарубежных писателей и произведения, созданные в стране до 1966 года. Единственная форма работы, дающая композиторам возможность практики, – это участие в коллективных творческих проектах, строго контролируемых Коммунистической партией Китая» [Ицзюань, 2011, 226]. Все это напрямую повлияло на развитие китайской скрипичной школы в период Культурной революции. Сам инструмент подвергался гонениям и был запрещен практически весь скрипичный репертуар, в том числе произведения китайских композиторов.

В то же время, как сказал Лю Цзюньли, «Обучение игре на скрипке не остановило <...> издание множества пособий, созданных преподавателями различных музыкальных школ. Польза в основном связана с практикой» [Цзянань, 2018, 97]. Скрипичный репертуар следует аранжировкам, аранжировкам и транскрипциям революционных песен, фольклорных материалов и отдельных арий из оперы «Точная мысль», созданной в десять лет Культурной революции. Существует немалое количество обработок революционных скрипичных песен, наиболее известные – «Солнце озаряет Ташбурган», «Наш вождь Мао Цзэдун», «Цветные плиты», «Красное солнце над горой Цзинганшань», «Цветущее утро», «Утро Мяолина» (или «Рассвет над горой Маолин»).

Скрипичные произведения китайских композиторов, созданные в специфическом культурно-политическом контексте, решают важнейшую задачу сохранения традиций скрипичного сочинения и исполнительства в национальной музыкально-художественной системе. Поэтому Лю Цзюньли уделял большое внимание произведениям, созданным в период Культурной революции, отмечая, что они касались «распространения, развития и популяризации скрипки в Китае», несмотря на крайне неблагоприятное художественное положение в Китае [Цзюньли Лю, 2009, 99].

Китайские ученые сходятся во мнении, что год Культурной революции ознаменовал собой начало нового этапа в развитии различных областей китайской музыкальной культуры. После 1977 года китайская академическая музыкальная культура вышла из застоя. Область скрипичной музыки характеризуется ростом творческой активности китайских композиторов и активным процессом освоения новых художественных приемов, ранее запрещенных. Дай Юй связал этот этап в своей статье с «политикой реформ и открытости Китая и активным освоением западного инновационного опыта» [Ицзюань, 2011, 227].

Жанровый диапазон продолжает расширяться, а содержание скрипичных произведений становится все более разнообразным. Меняется смысл и трактовка нации – в дальнейшем китайские композиторы будут пытаться воплотить особенности национального мировоззрения, отклоняясь при этом от устоявшейся модели – на основе тематики национального музыкального материала. Композиторы все чаще обращаются к внутреннему миру человека, природным образам и философским категориям. Пробовали новые стили – пуантилизм, минимализм. Произведения выполнены в серийной, двенадцатитоновой, полифонической и атональной техниках. В то же время люди все больше интересуются древними пластами китайского искусства и культуры, уникальностью традиционных китайских музыкальных инструментов. Это позволяет значительно расширить круг тем и образов и определить исследовательские

стратегии в области этнического характера. Эти тенденции в китайской музыке после Культурной революции стали называть искусством «новой волны» [Цзянань, 2018, 442].

Снятие запретов способствовало возрождению жанров западноевропейской музыки. Скрипичный концерт получил новую жизнь – жанр, интерес к которому среди китайских композиторов растет с 1978 г. Концерт характеризуется программностью, что является необходимым условием для публичного ознакомления с искусством музыки и для формирования новых звуковых концепций в инструментальной музыке, особенно в скрипичной. Эта концепция была подтверждена созданием ряда авангардных произведений, а ее высокое художественное значение общепризнано в китайском музыковедческом сообществе. Например, «Из Пекинской оперы» (1987) Тань Дуня и «Гуюнь» (1990) Го Вэньцина.

Программа большинства скрипичных концертов основана на знакомых образах и темах традиционной китайской культуры. Например, «Родной город национальности Донг» (1980) Ху Хайлиня, «Дочь горы» (1982) Чжай Сяосуна, «Седая девушка» (1982) Лю Юйси, концерт для скрипки и камерного оркестра «В ожидании осени» (1985) Сюй Шуя, «Жертва Таншаня» (1986), Чен Цянбиня, «Лю Хулань» (1999) Ян Юнцзе, «Огненное небо» (2004) Чжао Си, «Вечная река» (2007) Ян Баочжи, «Чуаньцзян Вон» (2008) Сон Минчжу и мн. др. [Ицзюань, 2010].

Только в 1982 году появились первые непрограммные скрипичные концерты, которые, кажется, достигли определенных успехов в формировании нового музыкально-эстетического пространства и новых общественных требований (1982 год – концерты для скрипки Сюй Шуя, Е Сяогана, У Шаосюна; 1983 – Концерт для двух скрипок Ма Сышуна; 1987 – Концерт для скрипки и камерного оркестра C-dur Чжао Гуана; 1993 – концерты Ду Миньсиня, Лу Пея; 1994 – Концерт для скрипки C-dur Фан Найсина; 1995 – концерты Го Цзужуна, Ван Силяня, Цзинь Цзайцина; 1996 – Концерт Чжао Вэя, 1997 – Концерт Хуан Аньлуня, 1999 – Концерт для скрипки № 2 D-dur Чжан Лида; 2008 – Концерт для скрипки и виолончели с оркестром Лу Хуанга).

Наряду с концертами активно развивается и жанр камерной скрипичной музыки. Лю Цзюньли отмечал, что для многих китайских композиторов «эпохи открытости» жанр струнного квартета превратился в своеобразную творческую лабораторию, где оттачивается собственный стиль, осваиваются современные композиционные приемы и разрабатываются индивидуальные способы изображения нации. В этом контексте очень важно замечание Фань Юя о том, что процесс адаптации серийных приемов к национальной культуре края наиболее заметен на примерах бытовых жанров, в том числе квартетов (2019). Неудивительно, что этот жанр так популярен среди китайских композиторов – с момента окончания культурной революции в Китае было создано более 80 квартетов. Известные работы включают Второй струнный квартет (1985) и Третий струнный квартет (1998) Ло Чжунжуна, квартеты «Фэн Я Сун» (1982) и «Восемь цветов» (1986) Тань Дуня, «Песня Цинь» (1982) Чжоу Луна, «Песня народа Мяо» (1988) Сюй Шуя, «Деревенская тризна» (1988) Мо Упина [Цзюньли Лю, 2009].

В поисках новых звуковых решений развивались и классические произведения в Европе, в том числе и в русской традиции – (сочинения Хуан Аньлуня (1981), Дин Шандэ (1984), Шэн Цзунляня (1990) и др.) и фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели в квинтете («Полет на ветру» (1985) Чжоу Цзиньминя, «Адажио» (1991) У Юэбэй, «Песня народа» (1999) Чэн Шулю и др.), появляются смешанные формы ансамблей.

Наиболее ярко данная тенденция проявилась в жанре квинтета, где с начала 1980-х гг. китайские композиторы начинают активно экспериментировать с тембрами западноевропейских инструментов. Как пример, Квинтет для флейты, гобоя, скрипки, альты и виолончели (1980) Чен Юнхуа, «Дзен для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и

фортепиано» (1990) Чжоу Луна и др.

После Культурной революции жанр скрипичной сонаты, почти забытый на целое десятилетие, вновь возродился. С конца 1970-х годов созданы десятки жанровых произведений, в том числе скрипичные сонаты Чэнь Юйаньлинь, Ао Чанцюнь, Сюй Сунжэнь, Ма Сыцуна, Дин Шандэ, Ван Цзяньчжун, Лу Пей, У Юаньсюн и др. Тяготение к программности, свойственное представителям китайской композиторской школы, отразилось и в данном жанре – наряду с непрограммными сочинениями появляются сонаты Ли Чжуньен «Красная шумная река» (1992), Лу Пея «Ман Цзянхун – Легенда о героях» (1999) и др. [Цюаньчжи, 2017].

Исследования показывают, что область камерной скрипичной музыки становится все более привлекательной для китайских композиторов. Этим объясняется жанровое разнообразие скрипичных произведений, созданных после 1977 года. Композиторы вновь вернулись к таким жанрам, как фэнтези, сюиты и вариации, что нашло отражение в творчестве таких композиторов, как Ся Лян, Чжоу Лун и Пэн Чжиминь. Освоил новый жанр, ранее не входивший в поле зрения китайских композиторов – например, Вэнь Дэцин сочинял жанровые баллады. Ему принадлежат одноименные произведения для скрипки и фортепиано, написанные в 1998 году.

В рамках главного направления поисков в области национального звучания с начала 1990-х гг. наблюдается расширение трактовки ансамблевого состава – в различных жанрах появляются сочинения для неклассических инструментальных ансамблей. Китайские композиторы экспериментируют с тембрами, объединяя западноевропейские и китайские национальные инструменты в одном ансамбле. Яркими примером являются Интродукция и fuga (1984) Ян Баочжи для скрипки и саньсяня, «Сюань» для флейты, пипы, ударных, скрипки, виолончели и «Сичжу» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и ударных (1993) Чжоу Луна, вариации «Маленькая капуста» (1997) Вэнь Дэцина для эрху, двух скрипок, альты и виолончели, «Синюнь Люшуй» (1998) Чжан Вэйлян, Гао Вэйцзе для бамбуковой флейты, струнных и фортепиано и др. [Синь, 2021].

Китайский ученый Шэнь Вэй назвал эту тенденцию распространения жанра скрипичной музыки результатом «поиска новых жанров и языковых моделей» [Цюаньчжи, 2018, 416]. В результате жанры западноевропейской классической музыки, такие как квартет, приобрели функцию камерных концертов за счет добавления солистов. Например, Квартет № 3, ор. 32 для струнного квартета и бамбуковой флейты (1999) Го Вэньцзина, квартет Вэнь Дэцина «Ветер и снег в ночи» (2002) и соло китайского национального инструмента пипа.

## Заключение

Конец 1970-х ознаменовался возрождением ранее освоенных западноевропейских музыкальных жанров – концерта, сонаты, квартета – и включением новых жанровых образцов и форм – баллад, фуг, трио и квинтетов. Жанр скрипичного концерта стал представителем китайского скрипичного жанра, заняв доминирующее положение. Жанр квартета занимает особое место, в его рамках формулируются современные композиционные приемы и стили.

Важнейший стилистический ориентир в академической музыке «открытого периода» фактически приходится на XX век. Большое влияние на развитие музыкального творчества в это время оказало авангардистское движение Западной Европы. В рамках формирования новых музыкально-эстетических пространств важным фактором сохранения национальной идентичности является обращение к древним пластам национальной художественной культуры

и поиск индивидуальных решений, интегрированных с музыкальными системами Западной Европы. Уникальным качеством музыки «новой волны» является ее процессуальный характер, открывающий современному слушателю доступ к авангардным произведениям китайских композиторов.

### Библиография

1. Вэй Сянь. История деятельности Ма Сыцзюна в 1920-1940 годах // Научный вестник Пекинской консерватории. 1990. № 1. С. 79-81. (畏闲《马思聪 20-40 年代往事琐谈》中央音乐学院学报 1990 年 1 期 79- 81 页).
2. Дин Тунцзюнь. Образ мышления Ма Сыцзюна в начальный период творчества // Художественное образование. 2010. Ноябрь. С. 90-91. (丁同俊. 马思聪创作早期的思想历程. 艺术教育. 2010年11月. 90-91)
3. Жуань Тин. Народные и современные стили в произведениях Ма Сыцзюна. Пекин: 2014. 47 с. (阮婷《论马思聪作品中的现代性与民族性》硕士论文 中国艺术研究所 北京: 2014 年 47 页).
4. Ицзюань Х. Музыкальное образование в период культурной революции (1966-1976) // Культура. Наука. Творчество. 2011. Вып. 4. С. 225-228.
5. Ицзюань Х. Становление и развитие музыкального образования в Китае: автореф. дис. ... канд. иск. Минск, 2010. 23 с.
6. Кэчао В. Элементы китайской музыкальной традиции в творчестве Ма Сыцзюна // Общество. Среда. Развитие (Terza Humana). 2020. № 4 (57). С. 20-25.
7. Ли Ланьцин. Ранний этап развития китайской симфонической музыки // Размышления о современной китайской музыке. Пекин, 2008. С. 23-32. (李岚清. 中国早期的交响音乐).
8. Люй Хун. Обзор европейской литературы по скрипичному исполнительству и исследованиям» Шанхай: Музыкальное искусство // Научный вестник Шанхайской консерватории. 2016. С. 97-118. (刘洪《20 世纪西方小提琴演奏与教学文献评述》上海: 音乐艺术 (上海音乐学院学报) 2016 年 97-118).
9. Синь С. Основные тенденции в развитии жанра скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов 1940-1980-х годов // Манускрипт: Грамота. 2021. Том 14. Вып. 12. С. 2797-2802.
10. Сяньюй Х. Мировоззренческие особенности музыкальной культуры и музыкального образования в Китае и России // Теория и практика общественного развития. 2015. № 2. С. 105.
11. У Хуэй. Тридцать лет скрипичного искусства нового Китая // Научный вестник Пекинской консерватории. Пекин, 2010. С. 35-40. (页. 武慧《改革开放三十年中国小提琴艺术理论研究综述》北京: 中央音乐学院学报 2010 年 35-40 页).
12. Фань Цзюинь. Гармонические приемы Ма Сыцзюна в произведениях для скрипки позднего творческого периода: на примере четырех произведений // Вестник Центральной консерватории. 2003. № 2. С. 8-16. (樊祖荫. 马思聪晚期小提琴作品中的和声技法—以四部小提琴曲为例. 中央音乐学院学报, 2003 年 第 2 期. 8-16)
13. Цзюньли Лю. Формирование национального репертуара для скрипки (Китайская Народная Республика) // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2009. № 1 (11). С. 93-100.
14. Цзянань Я. Вопросы дирижерской интерпретации современной китайской музыки (на примере Концерта для янцзиня и камерного оркестра 189 «Феникс» Сюй Чанцзюня) // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры. М., 2018. С. 262-269.
15. Цзянань Я. Дирижер и композитор: взаимодействие творческих личностей на примере современной китайской музыки // Феномен творческой личности в культуре. Фатюшенковские чтения. 2018. С. 440-444.
16. Цюаньчжи М. Влияние международных контактов на становление скрипичной культуры в Китае // Музыка в диалоге культур и цивилизаций. Нижний Новгород, 2016. Т. 1. С. 413-419.
17. Цюаньчжи М. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: дис. ... канд. искусств. Нижний Новгород, 2018. 205 с.
18. Цюаньчжи М. Становление скрипичного образования в Китае в первой половине XX века // Манускрипт. 2017. № 8 (82). С. 125-127.
19. Цянь Жэньпин. Китайская скрипичная музыка. Чанша: Хунаньское художественное издательство. 2001. 234 с. (钱仁平《中国小提琴音乐》长沙:湖南文艺出版社, 2001 年出版页).
20. Юй Ф. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов: дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2019. 243 с.

---

## Analysis of the genre and stylistic features of the Chinese national violin school

**Li Hui**

Postgraduate,  
Lomonosov Moscow State University,  
119991, 1, Leninskie Gory, Moscow, Russian Federation;  
e-mail: slu45135@mail.ru

### Abstract

Currently, the history of the formation and development of Chinese violin art is one of the pressing problems that require study in the musical circles of China and Russia. This is confirmed by numerous works and articles on the violin work of national composers and Chinese pedagogy of violin education. The question of the current state of violin art in the country has become one of the main ones in recent decades. The reason for this is the success of Chinese violinists in international competitions and the emergence of Chinese composers on the international stage. The result is a desire for a scientific understanding of the process of development of violin art and the drawing of preliminary results. The purpose of this article is to reveal the features of the formation and development of Chinese violin art, as well as to study the formation of the national violin repertoire, to analyze the genre and stylistic features of the Chinese National Violin School. The author highlights the main stages in the development of violin art in China; also, the researcher defines the main stylistic guidelines and the main models of the genre, characterizes the activities of prominent representatives of violin art in China.

### For citation

Li Hui (2023) Analiz zhanrovo-stilisticheskikh osobennostei kitaiskoi natsional'noi skripichnoi shkoly [Analysis of the genre and stylistic features of the Chinese national violin school]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (8A), pp. 5-13. DOI: 10.34670/AR.2023.42.79.001

### Keywords

Chinese musical culture, violin music in China, genres of violin music in modern China, national violin repertoire, Cultural Revolution, Chinese composer school.

### References

1. Ding Tongjun (2010) The way of thinking of Ma Sitsong in the initial period of creativity. *Art education*, November, pp. 90-91.
2. Fan Zuyin (2003) Harmonic techniques of We Sytsun in works for violin of the late creative period: on the example of four works. *Bulletin of the Central Conservatory*, 2, pp. 8-16.
3. Jianan Ya. (2018) Dirizher i kompozitor: vzaimodeistvie tvorcheskikh lichnostei na primere sovremennoi kitaiskoi muzyki [Conductor and composer: interaction of creative personalities on the example of modern Chinese music]. In: *Fenomen tvorcheskoi lichnosti v kul'ture. Fatyushenkovskie chteniya* [Phenomenon of creative personality in culture. Fatyushenko readings].
4. Jianan Ya. (2018) Voprosy dirizherskoi interpretatsii sovremennoi kitaiskoi muzyki (na primere Kontserta dlya yantsinya i kamernogo orkestra 189 «Feniks» Syui Chantszyunya) [Issues of conductor's interpretation of modern Chinese music (on the example of Concerto for Yangqin and chamber orchestra 189 "Phoenix" by Xu Changjun)]. In: *Traditsii i perspektivy iskusstva kak fenomena kul'tury* [Traditions and prospects of art as a cultural phenomenon]. Moscow.



5. Junli Liu (2009) Formirovanie natsional'nogo repertuara dlya skripki (Kitaiskaya Narodnaya Respublika) [Formation of the national repertoire for violin (People's Republic of China)]. *Vesnik Belaruskaga dzyarzhaynaga universiteta kul'tury i mastatstvaŭ* [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Art], 1 (11), pp. 93-100.
6. Kechao V. (2020) Elementy kitaiskoi muzykal'noi traditsii v tvorchestve Ma Sytsuna [Elements of Chinese musical tradition in the works of Ma Sitsong]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana)* [Society. Wednesday. Development (Terra Humana)], 4 (57), pp. 20-25.
7. Li Lanqing (2008) The early stage of development of Chinese symphonic music. In: *Reflections on modern Chinese music*. Beijing.
8. Lu Hong (2016) Review of European literature on violin performance and research" Shanghai: Musical Art. In: *Scientific Bulletin of the Shanghai Conservatory*.
9. Qian Renping (2001) *Chinese violin music*. Changsha: Hunan Art Publishing House.
10. Quanzhi M. (2018) *Stanovlenie i razvitie skripichnogo iskusstva v Kitae: obrazovanie, ispolnitel'stvo, natsional'nyi repertuar. Doct. Dis.* [Formation and development of violin art in China: education, performance, national repertoire. Doct. Dis.]. Nizhny Novgorod.
11. Quanzhi M. (2017) Stanovlenie skripichnogo obrazovaniya v Kitae v pervoi polovine XX veka [Formation of violin education in China in the first half of the twentieth century]. *Manuskript* [Manuscript], 8 (82), pp. 125-127.
12. Quanzhi M. (2016) Vliyanie mezhdunarodnykh kontaktov na stanovlenie skripichnoi kul'tury v Kitae [The influence of international contacts on the formation of violin culture in China]. In: *Muzyka v dialoge kul'tur i tsivilizatsii* [Music in the dialogue of cultures and civilizations]. Nizhny Novgorod. Vol. 1.
13. Ruan Ting (2014) *Folk and modern styles in the works of Ma Sitsun*. Beijing.
14. Wei Xian (1990) History of Ma Sitsong's activities in 1920-1940. *Scientific Bulletin of the Beijing Conservatory*, 1, pp. 79-81.
15. Wu Hui (2010) Thirty years of violin art of new China. In: *Scientific Bulletin of the Beijing Conservatory*. Beijing.
16. Xianyu H. (2015) Mirovozzrencheskie osobennosti muzykal'noi kul'tury i muzykal'nogo obrazovaniya v Kitae i Rossii [Worldview features of musical culture and music education in China and Russia]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and practice of social development], 2, p. 105.
17. Xin S. (2021) Osnovnye tendentsii v razvitiu zhanra skripichnogo kontserta v tvorchestve kitaiskikh kompozitorov 1940-1980-kh godov [Main trends in the development of the violin concerto genre in the works of Chinese composers of the 1940-1980s]. *Manuskript: Gramota* [Manuscript], 14, 12, pp. 2797-2802.
18. Yijuan H. (2011) Muzykal'noe obrazovanie v period kul'turnoi revolyutsii (1966-1976) [Musical education during the cultural revolution (1966-1976)]. *Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo* [Culture. Science. Creation], 4, pp. 225-228.
19. Yijuan H. (2010) *Stanovlenie i razvitie muzykal'nogo obrazovaniya v Kitae. Doct. Dis.* [Formation and development of music education in China. Doct. Dis.]. Minsk.
20. Yui F. (2019) *Seriinaya tekhnika v kitaiskoi kamerno-instrumental'noi muzyke 1980-1990-kh godov. Doct. Dis.* [Serial technique in Chinese chamber instrumental music of the 1980-1990s. Doct. Dis.]. Nizhny Novgorod.