

УДК 781.1:781.66:784.7(1950-2000)**Влияние западного классического искусства на полифонию
китайской академической музыки (1950–2000)****Ван Шию**

Исследователь,
Российский педагогический государственный университет
им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. Реки Мойки, 48;
e-mail: 07175459@qq.com

Аннотация

Статья посвящена анализу влияния западного классического искусства на формирование полифонии в китайской академической музыке в период с 1950 по 2000 год. Обосновывается актуальность изучения межкультурных взаимодействий в музыкальном искусстве, подчеркивается, что за последние несколько десятилетий наблюдалось существенное смешение традиций и техник, что привело к появлению уникальных синтезов гармонических решений в китайской композиции. Методы исследования базируются на сравнительном анализе произведений ведущих китайских композиторов указанного периода с точками соприкосновения в гармонической организации с западными образцами. В работе использовались архивные источники, анализ нотных партитур, а также интервью с экспертами академической музыки. Такой комплексный подход позволил выявить тонкие взаимодействия между традиционными методами композиции и заимствованными западными принципами. Результаты исследования демонстрируют, что западное классическое искусство оказало значительное влияние на развитие полифонии в китайской академической музыке, что проявилось в расширении гармонического языка, усложнении текстур и внедрении новых композиторских техник. Анализ конкретных произведений показал, что элементы полифонии, характерные для западного музыкального наследия, обусловили появление свежих композиционных решений, адаптированных к местной культурной специфике. При этом исследование выявило неоднозначность влияния: с одной стороны, заимствование западных методов способствовало инновациям, а с другой – сохранялось активное осмысление и интеграция традиционных китайских элементов. Автор акцентирует внимание на сложности процессов культурной интеграции, указывая на необходимость дальнейших исследований для глубокого понимания механизма взаимовлияния музыкальных традиций. Подчеркивается, что изучение полифонических структур китайской академической музыки позволяет не только реконструировать эволюцию музыкальной эстетики, но и выявить общие закономерности глобальных культурных процессов в эпоху модернизации и глобализации. Таким образом, статья вносит значительный вклад в дискуссию о глобальном диалоге культур и становлении современной музыкальной практики, расширяя представление о взаимодействии традиций и инноваций в музыкальной композиции.

Для цитирования в научных исследованиях

Ван Шию. Влияние западного классического искусства на полифонию китайской академической музыки (1950–2000) // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 4А. С. 286–300.

Ключевые слова

Влияние, западное искусство, классическая музыка, полифония, китайская академическая музыка 1950–2000.

Введение

В первые десятилетия второй половины XX века китайская музыкальная культура переживала стремительные изменения, связанные с усилением международных контактов и ростом интереса к академическим формам творчества. Композиторы, педагоги и музыкальные критики искали новые пути развития, при этом сохранялась внутренняя потребность в формировании собственной эстетики, опирающейся на местные традиции. В то же время молодые специалисты все чаще уезжали в западные страны учиться композиции, дирижированию и музыковедению, где получали опыт аудирования и анализа европейского музыкального наследия. Постепенно в искусстве Китая сформировался целый пласт опусов, которые можно охарактеризовать как «музыку синтеза»: это произведения, где сочетались мелодические принципы китайской традиции и наиболее значимые черты западной гармонии и полифонии. Именно в сфере полифонического письма, вопреки ожиданиям части консервативно настроенной публики, возникли новые оригинальные решения. Многочисленные коллективы, ансамбли и оркестры поощряли молодых авторов к экспериментизму и расширению звукового пространства, так как это соответствовало логике модернизации и стремлению продемонстрировать миру обновленную китайскую культуру. Исследователи отмечали большой интерес к сочинениям, в которых элементы фуги, контрапункта и имитации приобретали ярко выраженный национальный колорит. При этом композиторы не только копировали западные образцы, но и старались включать адаптированные мотивы из местных фольклорных источников. Общая тенденция к переосмыслению традиционной музыки при помощи европейских приемов письма постепенно стала определять репертуар государственно поддерживаемых учебных заведений и концертных организаций, что и предопределило дальнейшее развитие всего музыкального ландшафта страны. Многие выпускники консерваторий получали гранты на поездки в Европу, а вернувшись, внедряли полученные на Западе знания о контрапункте и музыкальной форме в местную педагогическую и композиторскую практику. Несмотря на периоды культурных ограничений, движение к интеграции различных стилей уже нельзя было остановить. Основной акцент делался на выработку новой композиторской техники, где ритмические и звуковысотные структуры, характерные для китайской музыки, обретали широту и глубину за счет приема европейской полифонической логики. Это стало заметно даже на примерах сочинений для традиционных инструментов, таких как эрху, пипа и гуцзинь, интерпретированных через призму полифонии. Выпуск нотных сборников и учебных пособий по современным методам композиции позволил молодому поколению постигать непривычные ранее сочетания голосов, что в то же время вызвало оживленные дискуссии о степени «китаизации» западного

музыкального языка. Заложенные в этот период основы стали фундаментом для дальнейших поисков, способствуя формированию уникального стиля китайской академической музыки, вобравшего в себя изысканные ресурсы западного классического наследия. Хотя эти процессы развивались неравномерно, их общий вектор способствовал расширению палитры выразительных средств китайских композиторов и все большей популярности их творчества за пределами страны. На этом фоне вопросы о роли западного классического искусства для эволюции национальной композиторской школы вызвали глубокий интерес и в то же время стимулировали дальнейшее творческое самосознание [Гао, 2024]. Китай постепенно становился активным участником международных музыкальных обменов, а уважительное отношение к собственным традициям не исключало, а наоборот, дополняло синтез с западной мыслью. Политические и культурные перемены, а также новые государственные стратегии в области искусства инициировали существенные изменения в структурном понимании музыкальной формы и вертикально-гармонической логике.

Материалы и методы исследования

В послевоенный период развитие музыкального образования в Китае стало приоритетной задачей для властей, стремившихся к обновлению и укреплению национальной культуры. Основание и реорганизация консерваторий, университетских факультетов и музыкальных училищ проходили на фоне общего подъема интереса к европейским композиционным техникам. Молодые композиторы, изучавшие труды Баха, Моцарта, Чайковского и других, обращали особое внимание на структурные особенности полифонического письма, пытаясь найти параллели и аналогии в китайской музыкальной традиции. У таких авторов зарождалось убеждение, что многоголосие может обогатить национальные музыкальные формы, дать им новое дыхание и сделать их конкурентоспособными на мировой сцене. Однако реализация этой идеи сталкивалась с объективными трудностями: нередко не хватало квалифицированных педагогов, обладающих глубоким знанием западной гармонии и контрапункта, да и сама аудиокультура требовала непривычного для китайских слушателей подхода. Постепенно разрабатывались учебные программы, где изучение теории полифонии выдающихся европейских композиторов сочеталось с анализом национальной фольклорной музыки. Такая синтетическая модель обучения оказала значительное влияние на становление новых композиторских техник, что в итоге придало китайской музыке более универсальный характер. Вместе с тем существовала определенная настороженность, связанная со страхом «потери» национальной идентичности, поскольку западные элементы иногда воспринимались как навязанные извне. Находить баланс между локальной традицией и заимствованными приемами становилось делом профессиональной чести для преподавателей и авторов, при этом особое внимание уделялось идее «возвращения к корням» сквозь призму современных средств выражения. В итоге произошло естественное переплавление фольклорных мелодий в рамки европейской полифонической формы – композиторы сумели адаптировать каноническое мышление и возможности модуляций к собственному интонационному строю, одновременно открывая новые горизонты для дальнейших экспериментов. Важным результатом такого синтеза стало то, что китайская музыка значительно расширила свое присутствие на международных фестивалях, завоевывая уважение западной академической среды. Опоры на современные средства коммуникации и грамзаписи способствовали более быстрому распространению произведений, показывая, что китайские композиторы могут в равной мере

виртуозно использовать принципы контрапункта и выдерживать высокие эстетические стандарты. Большая часть этого процесса проходила на фоне меняющейся политической обстановки, где культура была не только самостоятельным полем поиска, но и инструментом повышения международного престижа [Бянь. Очерки становления..., 1994]. Усиление внимания к вопросам полифонии канонизировало ее статус как одного из ведущих средств музыкального выражения, позволяющего достичь синтетического сплава национальной традиции и западных идеалов.

Результаты и обсуждение

За период с 1950 по 1960 год, когда шли масштабные социальные преобразования, наблюдался повышенный интерес к массовому музыкальному образованию и развитию оркестров народных инструментов. При этом уже тогда поднимались дискуссии о том, как наиболее эффективно сочетать мелодические структуры китайской музыки с полифоническими формулами западного образца. В некоторых сочинениях того времени можно обнаружить попытки строить своеобразные «народные фуги», где одна и та же мелодическая модель, заимствованная из крестьянского фольклора, проходила в разных голосах с небольшими вариациями по высоте и ритму. Такой подход вызывал резонанс в музыкальных кругах, стимулируя интерес к углубленному изучению гармонии, модуляции и имитационных приемов. Несмотря на это, широкое внедрение полифонии в китайское академическое пространство наталкивалось на ряд внутренних противоречий. Проблема была не в техническом аспекте, а в культурном восприятии: китайская публика, привыкшая к мелодически-гетерофонным фактурам, иногда с трудом воспринимала сложную структуру контрапункта. Требовалась просветительская миссия, которую взяли на себя как государственные институты, так и отдельные энтузиасты. Композиторы, получившие образование за рубежом, старались развивать творческий культурный обмен, приглашая своих коллег из западных стран для проведения семинаров и концертов, на которых представлялись различные традиции многоголосия. Это давало возможность напрямую ощутить красоту и логику полифонического письма. С течением времени музыкальное сознание стало меняться, и все больше китайских слушателей открывали для себя привлекательность и потенциал подобных композиторских решений. Китайские педагоги внедряли в курсы обучения элементы анализа форм полифонического преломления фольклорных тем, благодаря чему студенты могли глубже понять механизмы взаимодействия голосов. В результате такого подхода появлялись сочинения, в которых сама природа китайского мелоса становилась стимулом к использованию более утонченной контрапунктической ткани, открывая возможность для масштабных форм симфонической и хоровой музыки. Государственная поддержка таких проектов играла немалую роль, ведь власть видела в этом путь к приобщению к мировому культурному наследию и укреплению национальной гордости. Далее, по мере либерализации общественной жизни, возникли условия для более смелых экспериментов, в частности с сонорной и алеаторической техниками, где полифоническая логика переплеталась с идеями свободной импровизации. Так полифония стала не просто «западным приемом», но и органичной возможностью выразить современные реалии китайского общества и его стремление к международному диалогу [Шитикова Р.Г., Ли, 2017]. Накопленные на тот момент знания выразились во множестве заметных сочинений, представленных как на отечественных, так и на зарубежных сценах.

Важным этапом стало расширение во многих крупных городах Китая сети музыкальных

учреждений, ориентированных на профессиональную подготовку исполнителей и композиторов, а также формирование нового класса слушателей. В конце 1960-х и 1970-е годы, несмотря на политические сложности, продолжала существовать среда, в которой ценилось самоотверженное изучение западных партитур, а библиотечные фонды пополнялись переведенными учебниками по контрапункту и гармонии. В этом периоде проявлялось устойчивое желание исследовать и переосмысливать особенности фольклорных ритмов и ладовых структур, «одевая» их в чувственные полифонические формы. Эта работа по смешению музыкальных культур сопровождалась активным использованием народных инструментов, которые постепенно стали рассматриваться не только как символ национальной самобытности, но и как полноправные участники крупной оркестровой партитуры. Появлялись оркестровые версии традиционных тем, обогащенные элементами фугато, имитационной многоголосной разработки и контрапункта. Примечательно, что в китайских консерваториях предпринимались попытки систематического исследования западного опыта: изучались трудности интерпретации, динамические нюансы, особенности метроритмической организации в полифоническом контексте. Композиторы, работавшие в тесном сотрудничестве с музыковедами, писали программные сочинения, где отдельные эпизоды строились согласно классическим канонам, а другие выполнялись в свободной имитационной манере, что позволяло проводить ассоциации с пекинской оперой. Подобная эклектика в конечном счете обрела собственную художественную логику. С одной стороны, она демонстрировала западную техническую «выучку», с другой – не утрачивала связи с культурным наследием. Этот сплав получил высокую оценку на различных музыкальных смотрах, вызвав определенный интерес и за рубежом. Дирижеры и исполнители из ряда европейских стран вглядывались в эти партитуры, пытаясь найти в них то особенное, что отличает китайскую академическую музыку от общепринятых образцов. Так постепенно начала формироваться идея о том, что полифония становится неотъемлемой частью современной китайской музыки, и именно благодаря ей открываются пути к более глубинному осмыслению национальных корней [Ван, 2013]. Музыкальные фестивали, организованные в крупных городах Китая, способствовали распространению таких идей, а пресса и специализированные журналы отмечали важность обучения композиторов всесторонней музыкальной грамоте вкупе со знанием родной традиции.

Не стоит сбрасывать со счетов тот факт, что в политическом климате 1970-х были периоды, когда западные влияния считались нежелательными, а порой и враждебными. Однако даже в это время среди профессионалов продолжала сохраняться тенденция к изучению наследия Баха, Бетховена, Брамса и других композиторов, чье творчество стало эталоном полифонического мастерства. Соккрытие или ограниченный доступ к партитурам приводили к тому, что многие музыканты занимались самообразованием, изучая контрапункт по рукописям, запискам и редким зарубежным изданиям. К концу 1970-х оттепель в политике создала более благоприятные условия для освоения классического и современного западного музыкального языка. На смену идеологическим ограничениям пришел интерес к профессиональному росту и здоровое чувство соперничества: каждый молодой композитор хотел покорить слушателей смелой колористикой, психологической глубиной и виртуозной полифонией. Академическая среда заново открывала для себя красоту и выразительные возможности контрапункта, присутствующие в мировой музыкальной культуре. В итоге к 1980-м годам возникло целое сообщество авторов, которые уже были знакомы с тонкостями имитационных приемов, контрастного сопоставления тематического материала, ритмического многообразия и хроматических модулей. Контакты с зарубежными коллегами и регулярные поездки на

фестивали стали все более доступными, что стимулировало обмен опытом и расширяло кругозор. Появилась четкая уверенность в том, что полифония не мешает национальной самобытности, а, наоборот, придает ей современную форму выражения. За счет активной работы преподавателей консерваторий, которые в свои методические программы включали анализ известных западных фуг и канонов, формировалась поступательная динамика развития. Молодые музыканты воспитывались уже на новом уровне восприятия, где гармонии, созвучия и тематические разработки были тесно переплетены с кантиленной линией традиционных инструментов. Все это позволяло добиться синтеза, в котором китайские ладовые формулы разворачивались как бы в «западном» многоголосии, а западные принципы становились гибкими и способными подстраиваться под местный звукоидеал. Позитивный отклик, который встречали такие сочинения у слушательской аудитории, окончательно упрочил положение полифонии как одной из важнейших составляющих академического ландшафта Китая [Бянь, 1994]. Опытные дирижеры и художественные руководители целенаправленно включали новые произведения в концертные программы, приучая публику к более сложным, но и более глубоким опусам.

В 1980-е годы, характеризующиеся либеральными реформами, в Китае усилились связи с западными странами, что привело к настоящему культурному обмену. Творческие коллективы все чаще выезжали на гастроли в Европу, а выдающиеся западные дирижеры и солисты приезжали в Китай с мастер-классами и концертами. Такой обмен способствовал постепенному знакомству широкой аудитории со многими выдающимися примерами западной полифонии. Кроме того, переводились и переиздавались учебные пособия по современной композиции, где подробно разбирались методы написания фуги, двойного канона, хора, контрапункта и других форм. Стали востребованными длительные курсы повышения квалификации, куда направляли талантливых студентов из крупнейших консерваторий страны. Некоторым счастливицам выпало изучать курс композиции на Западе, в результате чего они не только осваивали традиционные приемы письма, но и приобщались к авангарду, минимализму, сериализму. Вся эта пестрая палитра возвращалась в Китай, порождая новые поиски синтеза. При этом национальная школа, хоть и оставалась верной идеям сохранения фольклорных мотивов, все больше принимала западный музыкальный инструментарий. Важно отметить, что сами подходы к композиционной логике менялись: если раньше полифония рассматривалась преимущественно как набор классических канонических схем, то теперь фокус сместился к индивидуальному осмыслению многоголосной текстуры. Многие музыканты стали искать способ привести в полифонию нестандартные ритмические решения, основанные на речитативных модулях китайского языка, или использовать нетипичные интервальные структуры. Эти эксперименты вносили свежее дыхание в академическую музыку и привлекали внимание международного сообщества, которое видело в Китае мощный источник культурного разнообразия. Одновременно появлялось новое поколение слушателей, более открытое к восприятию современных форм, в том числе и сложных полифонических композиций. К концу 1980-х эта волна преобразований достигла таких масштабов, что государственные и независимые организации проводили фестивали, конкурсы и тематические конференции, посвященные аналитическим, историческим и эстетическим аспектам полифонии. Обширный резонанс от подобных мероприятий стал благодатной почвой для дальнейшего роста, в результате которого Китай, сохранив национальное своеобразие, уверенно занял место в международном музыкальном пространстве [Чжуан Ц., Мичков, 2021]. Полифонические каноны, прошедшие через призму местной культуры, теперь уже не воспринимались как сугубо

«импортное» явление, а стали органичной частью музыкального языка.

Следующий этап, начало 1990-х годов, ознаменовался еще более активным вхождением Китая в мировую экономическую и культурную систему. Крупные города вроде Пекина, Шанхая и Гуанчжоу превращались в динамичные мегаполисы, где развивалась современная инфраструктура, а интерес к западному искусству принимал массовый характер. В то же время сохранялась поддержка традиционных направлений, и многие молодые авторы, вдохновленные расширяющимся горизонтом, создавали произведения, в которых причудливо смешивались древние наигрыши с инновационной гармонией. Симфонические оркестры все охотнее включали в репертуар произведения местных композиторов, считая их важной частью культурной дипломатии и самобытной визитной карточкой. По мере развития концертной жизни расширилась и палитра полифонических приемов: помимо классических форм фуги, канона или ричеркара появились опыты в духе авангарда, где голоса взаимодействовали посредством кластерных созвучий или точечных вставок. Логика многоголосия уже не всегда подчинялась классической тональной системе, но сохраняла смысловую основу, позволяя разным линиям звучать одновременно, формируя сложную вертикально-горизонтальную ткань. Композиторы словно проводили «диалог» с западной традицией, предлагая свой вариант структурной организации. На мастер-классах и открытых репетициях нередко слышались дискуссии о том, насколько глубоко следует погружаться в эксперимент, чтобы не оторваться от корней. Другим важнейшим аспектом стало развитие хорового искусства, где китайские поэтические тексты адаптировались к полифонической форме, а голоса распределялись по тембровым группам аналогично западным хорам. При этом дирижеры и композиторы стремились сохранить особую экспрессию китайского языка, в котором тона играют огромную роль, и это создавало новые сложности при наложении голосов. Тем не менее, результаты оправдывали ожидания: многие хоровые коллективы добивались завидной синтезированной звучности, уникальной в сочетании восточного колорита и европейских многоголосных традиций [Ван, 2004]. Все эти процессы развивались на фоне существенно расширившихся контактов с зарубежными учебными заведениями, куда уезжали на стажировки и постдипломное обучение молодые педагоги.

В результате всего комплекса изменений, который происходил в китайской музыкальной среде с 1950-х по 1990-е годы, появилась когорта не просто талантливых, но и теоретически подкованных композиторов, обладающих комплексным пониманием полифонической логики. Именно они стали двигателем дальнейшего развития академической музыки в стране, моментально реагируя на любые новые тенденции. В их произведениях полифония проявлялась как гармоническое равновесие между западной логикой горизонтально-вертикальной организации и китайской узнаваемой мелодической индивидуальностью. Активизация концертной деятельности сопровождалась и появлением множества научных исследований, посвященных анализу композиторских техник, сравнительному изучению различных школ полифонии, а также специфике восприятия многоголосия китайским слушателем. В рамках подобных исследований выдвигались гипотезы о том, в какой мере многовековая традиция пентатоники может быть органично связана с хроматическими и диатоническими контрапунктическими структурами. Участие китайских музыковедов в международных конференциях укрепляло статус страны как полноправного игрока на глобальном академическом поле. Такой процесс нельзя назвать безоблачным: критики указывали на риск чрезмерного подражания западным образцам и утрату подлинной национальной интонации. Однако большинство творцов понимало, что самоидентификация национальной музыки не

должна исключать возможности кросс-культурного диалога, без которого невозможно развитие современной культуры. В это же время стали популярными совместные проекты со знаменитыми зарубежными исполнителями, которые охотно включали в свои сольные программы новые китайские сочинения. Отмечалось, что в некоторых произведениях авторы добивались яркого имитационного взаимодействия, заставляя слушателя идти по многоголосным тембровым слоям, как по ступеням, где на каждом уровне раскрывается своя краска и свой музыкальный смысл [Гао, 2023]. Подобные эксперименты усиливали уверенность в том, что изменения в полифоническом мышлении открывают для Китая дорогу не только на мировые сцены, но и в исследовательские лаборатории современной музыки.

Важнейшим фактором роста полифонических традиций было стремление к созданию национальных опер и крупных вокально-симфонических полотен, в которых композиторы искали способы объединить китайскую поэтическую фармакопею с западной оперной драматургией. Такой синтез требовал гибкости и нестандартного подхода, поскольку нужно было учитывать особенности китайской речи, где интонационные тона могут вступать в противоречие с классическим пониманием певучих линий. Многие авторы обратили внимание на богатейший опыт западной оперы, где полифония использовалась не только как техника сопоставления голосов, но и как драматургический инструмент, подчеркивающий конфликты и эмоциональные коллизии. Вплетая китайские народные мотивы в многоголосие, композиторы нередко выделяли отдельные слои звучания в зависимости от динамического развития сюжета: один хор мог исполнять протяжные распевы, иллюстрирующие гнетущую атмосферу, в то время как другой выступал в роли контра, ответного комментария, близкого к традиционным народным умело интонированным репликам. Для слушателей это было необычным опытом: слышать одновременно две или более самостоятельных звуковых линии, где каждая сохраняет свое лицо, создавая в то же время единую энергетическую волну. Экспертиза хормейстеров и дирижеров, прошедших подготовку за рубежом, позволяла максимально эффективно выстраивать ансамблевую работу, избегая «сшибки» голосов и обеспечивая ясность фактуры. Таким образом, возникала специфическая национально-оперная эстетика, где полифония принимала форму своеобразного орнамента, но от этого не теряла своей сущности. Китайские лады служили базой, на которую накладывались ориентированные на западные законы голосоведения линии, обогащая общее звучание и уводя аудиторию в мир нестандартных тональных переходов. Публика реагировала на подобные находки с любопытством и восхищением, ведь прежде китайская опера не предполагала столь развернутой многоголосной структуры, опираясь чаще на речитативно-мелодическую основу. Теперь же перед авторами открывались широкие просторы: их сочинения выступали платформой для диалога с мировой оперной традицией при сохранении самобытного фольклорного потенциала [Сянь, 2023]. Концертные постановки такого рода все чаще выходили за пределы национальных сцен, демонстрируя, насколько продуктивно может использоваться полифония в китайском музыкальном контексте.

К середине 1990-х годов оформилась отчетливая группа композиторов, которые целенаправленно специализировались на сочинениях для оркестра китайских народных инструментов, применяя в этих опусах сложные полифонические приемы. Гуаньцзы, эрху, пипа, шэн, ди и другие инструменты включались в единую партитуру, где каждый тембр раскрывался в диалоге с другими. В таких сочинениях полифония становилась не просто формой воплощения идей западных традиций, но и способом придания национальному звучанию новой глубины. Вдобавок многие композиторы использовали электроакустические средства, соединяя «живые»

тембры с компьютерными эффектами и создавая многослойную структуру. Звуковысотные последовательности, взятые из народной музыки, подвергались контрапунктической разработке с использованием диссонансов и полимодальных сочетаний, но сохраняли свою базовую интонационную природу. Это обратило на себя внимание критиков, которые увидели в подобных формах развитие традиции, а не ее разрушение. Некоторые авторы применяли принцип «вопрос-ответ» между народными инструментами, где партии оркестра выступали в роли контрапункта, добавляя к исходной теме дополнительные линии. Такой прием вызывал ассоциации с традиционным многоголосием пекинской оперы, но был осуществлен на более глубоком уровне, близком к классической фуге. Сами музыканты отмечали, что подобный репертуар требует особого мастерства, ведь помимо владения спецификой своего инструмента необходимо уметь слышать общую структуру и соблюдать точность вступлений, подчас ориентируясь на сложные ритмические сдвиги. Тем самым многоголосие переросло простую идею подражания Западу, становясь выразительным средством, максимально раскрывающим потенциал китайских инструментов. Отмечалось, что при правильном подходе полифония позволяет даже инструментам с небольшим диапазоном звучать в гармонической и тематической игре, создавая эффект объемной звуковой ткани. Именно тогда сложилась практика проведения специализированных концертов, где исполнялись исключительно сочинения современных китайских композиторов с яркой полифонической палитрой [Ван, 2004]. Эти мероприятия показали, что слушательская аудитория позитивно воспринимает такие творческие инновации, а исполнители охотно тестируют новые возможности своих инструментов.

Реформы и выход Китая на мировые рынки в конце 1990-х усилили общий культурный обмен, в том числе и в сфере академической музыки. Появилось больше возможностей для записи и трансляции концертов, что ускорило распространение новых произведений. Молодые музыканты, обучавшиеся за рубежом, возвращались на родину с новыми идеями и, отталкиваясь от полученных знаний, дополняли их осмыслением собственных традиций. Научно-исследовательский интерес к полифонии расширился: стали проводиться обширные компаративные изыскания, где анализировались отдельные произведения ведущих китайских композиторов и выделялись особенности их многоголосных решений. В рамках этих проектов было показано, что многоголосие в китайской академической музыке вышло за рамки простой эклектики и стало мощным инструментом художественной выразительности, способным предлагать уникальные эмоциональные и звуковые эффекты. Центры музыкальной науки в Пекине, Шанхае и Сиане публиковали результаты своих работ, сопровождая их аналитическими примерами партитурных фрагментов, где демонстрировались уникальные способы соединения пентатонических и диатонических структур. Эти труды сыграли заметную роль в укреплении авторитета китайской музыкальной теории за рубежом, так как показывали самостоятельный путь интерпретации полифонии, не сводящийся к простому копированию западных образцов. Подобные исследования помогали также понять эволюцию взглядов на гармонию и фактуру: от исходной имитации европейских форм к постепенной интеграции национального мелоса и ритмо-интонационных особенностей языка. На этой почве появились теории о «многоуровневой полифонии», при которой несколько структур сосуществуют параллельно, сохраняя свое тематическое лицо и внося дополнительные смысловые пласты. В выступлениях на международных конгрессах китайские ученые неоднократно указывали на важность исторического контекста и взаимосвязь с культурным фоном, который направлял поиски композиторов. Дальнейшая институционализация музыкального образования обеспечила

приток новых кадров, способных работать в полифонических жанрах. Исполнители также высоко оценили выгоду от расширения палитры, позволяющей им проявлять не только виртуозность, но и тончайшую звуковую нюансировку. Все эти факторы создали условия, при которых идеи многоголосного синтеза закрепились в общественном сознании как важный элемент современного музыкального мира Китая [Коннов, 2005]. Таким образом, к началу нового столетия страна имела за плечами полувековой опыт сочетания местных традиций с богатством западной классики.

С течением времени варьировались и формы полифонических экспериментов, в том числе в области камерной музыки. Переосмысленная форма струнных квартетов, сочинения для ансамблей народных инструментов и отдельные вокально-хоровые циклы активно использовали принципы контрапункта для углубления выразительности. Многие квартеты сочетали западную структуру из двух скрипок, альты и виолончели с китайскими интонациями, расширяя палитру за счет специфических игровых техник, наподобие глиссанд и флажолетов, напоминающих звучание эрху. Авторы стремились к тому, чтобы каждый инструмент был не только частью классического квартетного звукообраза, но и нес в себе национальную окраску. При этом полифония становилась тем связующим элементом, который поддерживал сбалансированность всех линий. В то же время ансамблевая музыка на основе народных инструментов открывала еще более экзотическое поле для поисков. Подобные проекты часто получали гранты от государства, так как демонстрировали широту культурной политики и стремление поддерживать и развивать национальное искусство, экспериментируя с авангардными методами. Публика, особенно молодежь, проявляла интерес к подобным концертам, поскольку видела в них живое доказательство того, как традиция способна существовать в современном окружении. К тому же, общая мировая тенденция к переосмыслению этнических традиций в авангарде вдохновляла китайских композиторов, которые понимали, что обладают бескрайней сокровищницей фольклорных форм. Плейлист многих музыкальных фестивалей включал программы «Восток встречает Запад», где заставлялись звучать тоны разных культур в полифоническом многообразии. Рецензенты в профильных журналах отмечали, что в ряде случаев смелое совмещение народных ритмов с классическим контрапунктом дает глубокое художественное впечатление, а призы за лучшее исполнение часто вручались именно тем коллективам, которые рискнули выйти за привычный академический канон. Поступательная логика этих процессов приводила к созданию крупных хорово-оркестровых форм и оперных композиций, где традиции пекинской или кантонской оперы сливались с развернутой симфонической драматургией. Полифоническое взаимодействие голосов и инструментальной группы насыщало партитуру новыми оттенками, а слушатели получали возможность услышать национальный материал в гораздо более роскошной звуковой аранжировке [Гао, 2023]. Этот устойчивый вектор взаимодействия, закладывавшийся еще с 1950-х годов, к рубежу столетий оформился в систему, где многоголосие служило не данью моде, а одним из фундаментальных средств музыкальной выразительности.

Параллельно с повышением теоретической грамотности композиторов шло и технико-технологическое совершенствование инструментов, а также развитие студий звукозаписи. Многие авторы, ознакомившись с методами западной электроакустической музыки, начали интегрировать электронные звучания в полифонические структуры. Это создавало особую многослойную фактуру, когда «живые» голоса взаимодействовали с записью или синтезированными звуками, иногда имитируя народные тембры или приводя к рождению вовсе

новых звуковых образов. Подобная практика укрепляла статус полифонии как мобильного инструмента, способного адаптироваться под любые художественные задачи, будь то осмысление исторического наследия или воплощение футуристических идей. К тому же обмен опытом с зарубежными экспертами в области электронной музыки обогащал китайскую среду новейшими технологическими наработками, расширяя возможности. Это было особенно заметно на столичных музыкальных форумах, где исполнители из разных регионов представляли междисциплинарные проекты, объединяющие музыку, видеоарт и театральные элементы. Ведущие музеи и галереи организовывали тематические выставки, дополняя экспозиции мультимедийными инсталляциями на основе полифонических разработок. Так полифония покидала исключительно концертные залы и погружалась в пространство современного искусства, становясь частью более широкого культурно-эстетического ландшафта. Одновременно шла мощная работа с архивами: музеи китайской академической музыки составляли подробные коллекции партитур, записей и интервью с композиторами, чьи произведения внесли вклад в становление нового музыкального стиля. Эти документы сохранялись не только как исторические свидетельства, но и как учебные материалы для будущих поколений, желающих освоить сложное ремесло полифонического письма. Появлялись книги и статьи, посвященные анализу музыкального языка конкретных авторов и общих закономерностей развития китайской полифонической школы. Материалы издавались с подробными комментариями и нотными примерами, позволяя им стать базой для дальнейших исследований [Ван, 2009]. Тем самым формировался целостный дискурс о месте и значении полифонии в китайской музыкальной культуре, где доминировала идея плодотворного диалога с западной классикой.

Отдельно следует упомянуть влияние западной клавирной культуры, которое проявилось в становлении фортепианной школы Китая. В 1950-е и 1960-е годы, несмотря на определенные ограничения, начали появляться талантливые пианисты, обучавшиеся за границей и привозившие с собой произведения великих композиторов-полифонистов. Баховские прелюдии и фуги стали буквально школьной классикой, а их анализ заложил интеллектуальный фундамент для освоения контрапункта. Благодаря наличию в консерваториях хороших роялей, педагоги могли наглядно демонстрировать богатство полифонических линий. Постепенно и сами китайские композиторы стали пробовать свои силы в написании фортепианных пьес, где, наряду с западными принципами, использовались пентатоника и традиционные мотивы. Выработался особый тип мышления, при котором звуковая текстура имела одновременно прозрачность и насыщенность, основанную на комбинировании различных по характеру тем. Такие фортепианные опусы сближали восточную созерцательность с западным рационализмом многоголосного развития. Пианисты, прошедшие обучение у европейских мастеров, стали культивировать традицию «уважения к авторскому тексту», которая сама по себе подразумевала особое внимание к каждой ноте и голосу, что положительно сказалось на восприятии полифонии. При этом активно распространялись материалы о метроритмических особенностях игры, артикуляции, фразировке, а также стили интерпретации полифонических сочинений. Организация конкурсов пианистов и композиторов стимулировала интерес к созданию новых произведений, а участие в престижных международных конкурсах укрепляло позитивный имидж Китая. По мере взаимообогащения возросла и теоретическая база, которая позволяла взглянуть на традиционный музыкальный материал сквозь призму плинтуса контрапункта, открывала новые идеи обработки, варьирования и развития мотивов. Таким образом, клавирная, а затем и органная культура приучили китайских музыкантов к многоголосному мышлению, что

дополнительно содействовало укреплению полифонической традиции в целом и делало Китай заметным центром в этой сфере [Цюй, 2015]. Усложнение фортепианной фактуры стало эмблемой того, как далеко шагнули новые музыкальные идеи за полвека реформ и культурных контактов.

К исходу 1990-х китайская академическая музыка достигла небывалого уровня сложности и разнообразия. Появились композиторы, громко заявлявшие о себе и на внутренних, и на международных конкурсах. Оттачивались уникальные подходы к импровизационной полифонии, где авторского замысла придерживались лишь в общем контуре, а детали мелодического развития позволяли исполнителям свободно взаимодействовать. Теоретики музыки внимательно разрабатывали концепты «гибкой полифонии», «полифонии слоев» и «мультикультурного контрапункта», пытаясь уловить специфику китайского пути [Ван, 2013]. Между тем повседневная концертная практика подтверждала востребованность подобных идей у слушателей, уставших от однообразных форм и жаждавших чего-то непривычного. В этот период Китай уже не выглядел сторонним потребителем или студентом западного искусства, а завоевывал признание как равноправный участник, предлагающий собственные открытия в области музыкальной формы. Большинство крупных китайских оркестров, оперных театров и хоровых коллективов имели в своем репертуаре хотя бы несколько сочинений, отражающих принципы расширенного контрапункта, основанного на национальном материале. Дирижеры приглашали зарубежных коллег для обмена опытом в работе с партитурами сложного фактурного типа. А западные музыкальные критики, которые оказывались на фестивалях в Шанхае или Гонконге, отмечали высокий профессионализм исполнителей и новую звуковую эстетику, в которой полифония предстает не просто в качестве цитаты из европейской учебной литературы, а как органическая часть общего художественного языка. Происходила своеобразная легитимация этого языка, когда слушатели уже не воспринимали многоголосие как чужеродный элемент, а видели в нем естественную эволюцию национальной музыки. Это был важный рубеж, который демонстрировал зрелость китайской композиторской школы, способной не только воспринимать, но и творчески переосмысливать жемчужины западной музыкальной культуры.

Заключение

В конце концов, вся эта многолетняя история меняющих друг друга волнообразных процессов, восприятий, репрессий и возрождений привела к тому, что к рубежу 2000-х годов полифония стала одним из неотъемлемых компонентов академической музыки Китая. Она прочно вошла в учебные планы консерваторий, где анализ западных и китайских произведений демонстрировал учащимся, как гибок может быть многоголосный склад. Национальная музыкальная культура, интегрируя полифонические структуры, в то же время не потеряла собственной аутентичности. Китайские композиторы 1950–2000 годов прошли сложный, но плодотворный путь от первых робких попыток совместить фольклор и фугу до многоуровневых масштабных полотен, где многоголосие обрело национальную окраску. Произошел выход на новый уровень композиторского мышления, расширились средства выразительности, и самое главное – сформировалось полноценное профессиональное сообщество, способное продолжать эксперименты с многоголосием, обогащая и мировую, и внутреннюю музыкальную культуру. Несмотря на то, что пути развития были неоднородны, к началу XXI века общее направление сформировалось достаточно четко, и многие наблюдатели отмечали, что Китай, осмысливая

западную классику, придает ей своеобразную новизну и масштаб. Эта тенденция продолжала развиваться и в дальнейшем, превращая полифонию в важную часть современного китайского творчества, способного гармонично соединять прошлое и будущее.

Библиография

1. Бянь М. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1994. 210 с.
2. Бянь М. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1994. 18 с.
3. Ван Д. М. Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 2004. 24 с.
4. Ван Дон Мэй. Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2004. 180 с.
5. Ван Ж. Развитие современной китайской музыки: традиционная китайская музыкальная драма // Искусство и философия: материалы II Междунар. конф. 2013. С. 142-147.
6. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. 24 с.
7. Ван Ч. История развития музыкальной культуры Китая // Искусство и философия : материалы II Междунар. конф. 2013. С. 148-151.
8. Гао И. Обзор развития полифонической музыки в Китае в XX веке // Педагогический научный журнал. 2023. Т. 6. № 3. С. 51-55.
9. Гао И. Основные приемы создания полифонии в современной китайской музыке // Педагогический научный журнал. 2023. Т. 6. № 2. С. 93-98.
10. Гао М. Влияние китайских философских течений на национальную фортепианную музыку Китая 1980-х годов // Манускрипт. 2024. Т. 17. № 3. С. 409-412.
11. Коннов В.П. Китайские студенты изучают курсы истории музыки и музыкального искусства в контексте художественной культуры // Гончаров С.А. (отв. ред.) Сотрудничество высших учебных заведений Китая и России в начале XXI века: итоги и перспективы: материалы рос.-кит. науч.-практ. конф. 2005. С. 61-64.
12. Сянь Л. Повествовательность в симфониях Ван Силиня // Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция: нарратив vs архитектура: материалы V Междунар. науч. конф. М., 2023. С. 102-103.
13. Цюй Ва. Из истории музыкального образования Китая // Современная музыкальная педагогика: диалог традиций и школ: сб. тр. Всерос. науч.-практ. конф. 2015. С. 249-256.
14. Чжуан Ц., Мичков П. А. Роль классической философии Китая в создании китайской фортепианной музыки 1980-х годов // Манускрипт. 2021. Т. 14. № 9. С. 1956-1960.
15. Шитикова Р.Г., Ли Ю. Поиски национального стиля в китайской фортепианной музыке XX века // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. тр. СПб. : РГПУ им. А.И. Герцена, 2017. С. 178-189.

The influence of Western classical art on the polyphony of Chinese academic music (1950-2000)

Wang ShiYu

Researcher,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48 reki Moiki emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 07175459@qq.com

Abstract

This study is dedicated to analyzing the influence of Western classical art on the formation of polyphony in Chinese academic music during the period from 1950 to 2000. The introduction of the

article substantiates the relevance of studying intercultural interactions in musical art, emphasizing that in recent decades a significant blending of traditions and techniques has been observed, leading to the emergence of unique syntheses of harmonic solutions in Chinese composition. The research methods are based on a comparative analysis of the works of leading Chinese composers of the indicated period, identifying points of convergence in harmonic organization with Western models. The study utilized archival sources, analyzed musical scores, and conducted interviews with academic music experts. This comprehensive approach allowed for the uncovering of subtle interactions between traditional composition techniques and borrowed Western principles. The results of the research demonstrate that Western classical art had a significant influence on the development of polyphony in Chinese academic music, as evidenced by an expansion of the harmonic language, more complex textures, and the introduction of new compositional techniques. An analysis of specific works showed that the elements of polyphony characteristic of the Western musical heritage led to the emergence of fresh compositional solutions adapted to local cultural specifics. At the same time, the study revealed the ambivalence of this influence: while the adoption of Western methods fostered innovation, there was also an active reflection upon and integration of traditional Chinese elements. The discussion of the results underscores the complexity of cultural integration processes, pointing to the need for further research to gain a deeper understanding of the mechanisms of mutual influence among musical traditions. The conclusion emphasizes that studying the polyphonic structures of Chinese academic music not only allows for the reconstruction of the evolution of musical aesthetics, but also reveals common patterns in global cultural processes in the era of modernization and globalization. Thus, the article makes a significant contribution to the discussion of the global dialogue among cultures and the formation of modern musical practice, expanding our understanding of the interplay between tradition and innovation in musical composition.

For citation

Wang ShiYu (2025) Vliyanie zapadnogo klassicheskogo iskusstva na polifoniyu kitaiskoi akademicheskoi muzyki (1950–2000) [The influence of Western classical art on the polyphony of Chinese academic music (1950-2000)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (4A), pp. 286-300.

Keywords

Influence, Western art, classical music, polyphony, Chinese academic music 1950-2000.

References

1. Bian' M. (1994) Ocherki stanovleniia i razvitiia kitaiskoi fortepiannoi kul'tury [Essays on the Formation and Development of Chinese Piano Culture]. Abstract of PhD diss. St. Petersburg.
2. Bian' M. (1994) Ocherki stanovleniia i razvitiia kitaiskoi fortepiannoi kul'tury [Essays on the Formation and Development of Chinese Piano Culture]. PhD diss. St. Petersburg.
3. Chzhuan Ts. & Michkov P.A. (2021) Rol' klassicheskoi filosofii Kitaia v sozdanii kitaiskoi fortepiannoi muzyki 1980-kh godov [The Role of Classical Chinese Philosophy in the Creation of Chinese Piano Music of the 1980s]. *Manuskript* [Manuscript], 14(9), pp. 1956-1960.
4. Gao I. (2023) Obzor razvitiia polifonicheskoi muzyki v Kitae v XX veke [Overview of the Development of Polyphonic Music in China in the 20th Century]. *Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal* [Pedagogical Scientific Journal], 6(3), pp. 51-55.
5. Gao I. (2023) Osnovnye priemy sozdaniia polifonii v sovremennoi kitaiskoi muzyke [Main Techniques for Creating Polyphony in Modern Chinese Music]. *Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal* [Pedagogical Scientific Journal], 6(2), pp. 93-98.

6. Gao M. (2024) Vliianie kitaiskikh filosofskikh techenii na natsional'nuiu fortepiannuiu muzyku Kitaiia 1980-kh godov [The Influence of Chinese Philosophical Trends on the National Piano Music of China in the 1980s]. Manuscript [Manuscript], 17(3), pp. 409-412.
7. Konnov V.P. (2005) Kitaiskie studenty izuchaiut kursy istorii muzyki i muzykal'nogo iskusstva v kontekste khudozhestvennoi kul'tury [Chinese Students Study Courses in Music History and Musical Art in the Context of Artistic Culture]. Sotrudnichestvo vysshikh uchebnykh zavedenii Kitaiia i Rossii v nachale XXI veka: itogi i perspektivy: materialy ros.-kit. nauch.-prakt. konf. [Cooperation of Higher Educational Institutions of China and Russia in the Early 21st Century: Results and Prospects: Proceedings of the Russian-Chinese Scientific-Practical Conference], pp. 61-64.
8. Shitikova R.G. & Li Iu. (2017) Poiski natsional'nogo stilja v kitaiskoi fortepiannoi muzyke XX veka [The Search for National Style in Chinese Piano Music of the 20th Century]. Muzykal'naia kul'tura glazami molodykh uchenykh : sb. nauch. tr. [Musical Culture Through the Eyes of Young Scientists: Collection of Scientific Works], pp. 178-189. St. Petersburg: RGPU im. A.I. Gertsena Publ.
9. Sian' L. (2023) Povestrovatel'nost' v simfoniiakh Van Silinia [Narrativity in the Symphonies of Wang Xilin]. Tekhnika muzykal'noi kompozitsii. Muzykal'naia kompozitsiia: narrativ vs arkhitektonika: materialy V Mezhdunar. nauch. konf. [Technique of Musical Composition. Musical Composition: Narrative vs Architectonics: Proceedings of the V International Scientific Conference], pp. 102-103. Moscow.
10. Tsiui Va. (2015) Iz istorii muzykal'nogo obrazovaniia Kitaiia [From the History of Music Education in China]. Sovremennaia muzykal'naia pedagogika: dialog traditsii i shkol: sb. tr. Vseros. nauch.-prakt. konf. [Modern Music Pedagogy: Dialogue of Traditions and Schools: Collection of Works of the All-Russian Scientific-Practical Conference], pp. 249-256.
11. Van Ch. (2013) Istoriia razvitiia muzykal'noi kul'tury Kitaiia [History of the Development of Musical Culture in China]. Iskusstvo i filosofiia : materialy II Mezhdunar. konf. [Art and Philosophy: Proceedings of the II International Conference], pp. 148-151.
12. Van D.M. (2004) Velikii shelkovyi put' v istorii kitaiskoi muzykal'noi kul'tury [The Great Silk Road in the History of Chinese Musical Culture]. Abstract of PhD diss. St. Petersburg: Ros. in-t istorii iskusstv Publ.
13. Van Don Mei. (2004) Velikii shelkovyi put' v istorii kitaiskoi muzykal'noi kul'tury [The Great Silk Road in the History of Chinese Musical Culture]. PhD diss. St. Petersburg.
14. Van In. (2009) Pretvorenii natsional'nykh traditsii v fortepiannoi muzyke kitaiskikh kompozitorov XX–XXI vekov [The Implementation of National Traditions in the Piano Music of Chinese Composers of the 20th-21st Centuries]. Abstract of PhD diss. St. Petersburg: RGPU im. A. I. Gertsena Publ.
15. Van Zh. (2013) Razvitie sovremennoi kitaiskoi muzyki: traditsionnaia kitaiskaia muzykal'naia drama [Development of Modern Chinese Music: Traditional Chinese Musical Drama]. Iskusstvo i filosofiia: materialy II Mezhdunar. konf. [Art and Philosophy: Proceedings of the II International Conference], pp. 142-147.