

УДК 78.03

DOI: 10.34670/AR.2026.41.96.015

Историко-культурные доминанты советской классической музыки и их трансформация в музыкальной культуре Китая (1917–1948)

Ван Цзэи

Аспирант,
Санкт-Петербургский государственный университет,
199034, Российская Федерация,
Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9;
e-mail: 18846060919@163.com

Аннотация

Музыкальные контакты СССР и Китая первой половины XX в. обычно описываются через прямое влияние репертуара, гастрольные связи и работу отдельных педагогов, однако такая оптика оставляет в тени более устойчивый механизм переноса — преобразование институциональных, жанровых и интонационных моделей советской академической культуры в иной художественной среде. Цель исследования состоит в выявлении историко-культурных доминант советской классической музыки и в реконструкции способов их китайской модификации до конца 1940-х гг. Используются сравнительно-исторический метод, контекстуальный анализ музыкально-образовательных практик, жанрово-интонационная интерпретация и качественное кодирование повторяющихся признаков в работах о советско-китайских музыкальных контактах. Выделены пять доминант: общественно-педагогическая функция академического искусства; песенно-хоровая мобилизация; принцип национальной формы при европейском композиционном аппарате; консерваторская дисциплина профессиональной подготовки; сценическая модель модернизированного коллективного героя. Установлено, что в Китае эти доминанты не были механически скопированы: они переорганизовались через городскую образовательную сеть, студенческое пение, переводной репертуар, пентатоническую мелодику, опыт русских музыкантов в Шанхае и Харбине. Наиболее продуктивной оказалась не стилистическая имитация, а адаптация советского способа связывать академическую форму с социально читаемой функцией. Полученные результаты уточняют культурологическое понимание музыкального трансфера как процесса смысловой реконфигурации, а не как однолинейного заимствования.

Для цитирования в научных исследованиях

Ван Цзэи. Историко-культурные доминанты советской классической музыки и их трансформация в музыкальной культуре Китая (1917–1948) // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 4А. С. 142-151. DOI: 10.34670/AR.2026.41.96.015

Ключевые слова

Советская классическая музыка, музыкальная культура Китая, культурный трансфер, социалистический реализм, пентатоника, музыкальное образование, революционная песня.

Введение

Период 1917–1948 гг. в истории советско-китайских музыкальных отношений оказывается неудобным для линейного описания. С одной стороны, именно в эти десятилетия советская академическая музыка быстро вырабатывала собственный язык публичной значимости, совмещая наследие русской композиторской школы, институциональную реформу и новую систему художественной легитимации. С другой стороны, китайская музыкальная культура переживала форсированное сосуществование национальной традиции, городской европеизированной практики, школьного пения, театральных жанров и ранней консерваторской профессионализации. Переходы были неровными. Поэтому вопрос о доминантах не сводится к перечню заимствованных сочинений или к биографиям посредников; он касается устойчивых культурных механизмов, через которые одна музыкальная система становилась материалом для перестройки другой.

Само понятие доминанты здесь употребляется не как синоним главной темы эпохи, а как обозначение повторяющегося узла художественных и институциональных признаков. В советском случае таким узлом могла быть не только интонация песни, но и способ организации слушателя; не только балетная или оперная фабула, но и ожидание общественной внятности музыкального действия. В исследованиях российской музыкальной синологии советско-китайский контекст 1920–1940-х гг. связывается с профессиональной сетью переводчиков, педагогов и музыковедов [У Цзин Юй, Медведева, 2019], однако в самой китайской среде эти связи редко сохранялись в исходном виде. Пограничный материал сопротивляется аккуратной типологии.

Китайский материал особенно важен потому, что он обнаруживает двойную направленность культурного переноса. Академическая музыка западного типа уже имела в Китае свои каналы присутствия – миссионерские школы, городские театры, концертные общества, частные студии; советская модель, вступая в это пространство, не начинала с нуля. Она предлагала иной режим осмысления европейской техники: техника становилась не только признаком образованности, но и средством коллективного высказывания, пригодного для школы, сцены, хорового движения и массовой песни. В этом пункте тема пересекается с проблемой музыкальной модернизации Китая, но не исчерпывается ею.

Цель исследования – определить историко-культурные доминанты советской классической музыки, сложившиеся между 1917 и 1948 гг., и проследить, каким образом они трансформировались в музыкальной культуре Китая. Предметом анализа выступают не отдельные влияния, а конфигурации: жанровые, образовательные, интонационные, сценические. Такой ракурс позволяет избежать двух упрощений – представления о советской музыке как о монолитной идеологической форме и представления о китайской рецепции как о пассивном усвоении внешнего образца. Это существенно.

Материалы и методы исследования

Исследование выполнено в логике культурно-исторического и сравнительно-типологического анализа. В качестве методической рамки использованы три процедуры: выделение повторяющихся признаков советской академической музыкальной культуры; сопоставление этих признаков с китайскими образовательными и жанровыми практиками; интерпретация случаев несоответствия, когда внешне сходная форма получала иное культурное

назначение. Методологические поиски советского исторического музыкознания 1920-х гг., описанные Т.В. Букиной [Юйтао, 2025], важны здесь не как готовая схема, а как напоминание о подвижности самой исследуемой категории. Терминологическая устойчивость возникает позднее.

Материалом послужили опубликованные научные исследования о советской музыкальной культуре, советско-китайских музыкальных контактах, китайской вокальной и инструментальной модернизации, а также описания репертуарных и педагогических практик Шанхая, Харбина и других городских центров. Отбор не был сплошным. Это методологически существенная оговорка: корпус ограничен источниками, где прослеживается связь между академической техникой, институциональной формой и социально обозначенной функцией музыки. В результате из анализа исключались чисто биографические сообщения, если они не позволяли увидеть механизм переноса.

Операционализация доминант проводилась через четыре аналитических уровня: институциональный, жанровый, интонационный и семантико-сценический. Каждый уровень рассматривался в двух срезах – советское проявление и китайская модификация. Такая разметка не устраняет неоднозначность материала; напротив, она делает видимыми зоны наложения, например между массовой песней и академическим хором, между национальной стилизацией и композиторской техникой европейского письма, между педагогикой и концертной репрезентацией (табл. 1).

Таблица 1 - Схема кодирования доминант и каналов трансформации

Аналитическая категория	Советское проявление	Китайская модификация	Индикатор в материале
Общественная функция	Музыка мыслится как форма коллективной педагогики и публичной артикуляции ценностей	Переход к школьному, студенческому и городскому хоровому употреблению	Связь репертуара с образовательной средой
Жанровая медиативность	Песня, хор, кантата, опера и балет образуют переходную зону между академическим и массовым	Усиление песенно-хоровых форм при сохранении европейской гармонической опоры	Наличие переводных песен и хоровых обработок
Национальная форма	Фольклорная интонация включается в профессиональную композиционную технику	Пентатоника и региональные мелодические обороты сопрягаются с европейской фактурой	Смешение ладовых и фактурных моделей
Консерваторская дисциплина	Профессионализация через класс композиции, сольфеджио, оркестровку, историю музыки	Закрепление городских институтов обучения и русскоязычных педагогических посредников	Роль Шанхая и Харбина как узлов подготовки
Сценический герой	Музыкальная драматургия конструирует коллективного или модернизированного героя	Сюжеты национального обновления получают локальную историческую мотивировку	Оперно-балетные и вокальные нарративы

Источник: составлено автором.

Предложенная схема не предполагает жесткой причинности. Одно и то же произведение или педагогическое явление может одновременно входить в две категории; более того, в китайском материале это наблюдается постоянно. Например, студенческая песня иногда выступает и учебным инструментом, и публичным жестом, и способом освоения европейского многоголосия. Разделить эти слои можно только аналитически. На практике они слиты.

Для проверки трансформации использовался принцип функционального смещения. Если советская модель сохраняла внешнюю жанровую форму, но меняла коммуникативное

назначение в китайской среде, такой случай рассматривался не как копирование, а как реконфигурация. Особенно осторожно интерпретировались связи, где посредниками выступали русские эмигранты, поскольку их деятельность не всегда совпадала с официальными советскими художественными нормами. Этот слой остается неоднородным.

Результаты и обсуждение

Первая доминанта советской классической музыки рассматриваемого периода связана с переопределением публичной функции академического искусства. После 1917 г. композиторская практика постепенно перестает мыслиться только как автономная эстетическая деятельность: она включается в сеть клубов, учебных заведений, театров, издательств, радиовещания, самодеятельных и профессиональных коллективов. Науменкова характеристика архивной работы с советским музыкознанием [Науменко, 2022] позволяет увидеть, что даже научный язык эпохи обслуживал не только описание, но и институциональное закрепление ценностной иерархии. Это было не мгновенно.

Вторая доминанта – песенно-хоровая организация музыкального пространства. Для академической музыки она важна не потому, что песня вытесняла симфонию или оперу, а потому, что песенный тип интонационной ясности проникал в формы, рассчитанные на более сложное письмо. Трудовая тема в массовой песне 1930-х гг., исследованная М.А. Бурматовым [Бурматов, 2021], указывает на устойчивую связь ритмической моторики, куплетной расчлененности и образа коллективного действия. В китайской рецепции эта связка оказалась переносимой легче, чем крупная симфоническая форма.

Третья доминанта формируется вокруг патриотического дискурса, но в музыкальном отношении она шире любой тематической маркировки. Она включает устойчивую интонацию призыва; укрупнение хорового звучания; опору на ясно артикулированную мелодическую периодику; склонность к репризной убедительности. Историческая динамика такого дискурса в советской песне описана Г.П. Сидоровой [Сидорова, 2023], причем существенна не только смена текстов, но и постепенное уплотнение эмоционально-нормативной функции жанра. Китайская среда восприняла прежде всего эту функцию, а не конкретный набор советских мелодий.

Четвертая доминанта – модель национального в профессиональной форме. Она не была исключительно советским изобретением, однако в 1930-е гг. получила в СССР особую нормативную силу: композитор должен был владеть европейским письмом и одновременно предьявлять узнаваемую национальную окраску. Балет «Красный мак» Р.М. Глиэра, в интерпретации Б.А. Королька [Корольк, 2022], важен как симптом ранней сценической сборки Востока, советской пластики и академического спектакля. Здесь Китай появляется не столько как этнографическая реальность, сколько как музыкально-сценический знак.

С этой доминантой соприкасается оперная линия. В советской опере сюжет о Китае мог становиться способом проверить пригодность академического театра для разговора о модернизации, социальной субъектности и экзотическом материале, остающемся внутри европейской музыкальной грамматики. Исследование Ю.П. Медведевой о «Сыне Солнца» С.Н. Василенко [Медведева, 2024] особенно показательно: китайская тема помещается в пространство советского музыкального театра, где интонационная характеристика персонажей подчиняется драматургии коллективного действия. Для китайской культуры обратный эффект был более сложным – внешний образ Китая возвращался уже как материал для самоописания.

Каналы переноса были неодинаковыми. Наиболее заметным оказался образовательный канал, связанный с русскими и советскими музыкантами в Шанхае. Описанная Г. Чжиюань деятельность педагогов Шанхайской консерватории [Чжиюань, 2022] показывает, что техника фортепиано, вокальная школа, сольфеджио и ансамблевая дисциплина передавались не абстрактно, а через устойчивый режим занятий. В результате советская доминанта институциональной дисциплины в Китае трансформировалась в более широкий городской проект профессионализации музыканта.

Отдельный путь образовали революционные песни, распространявшиеся в Китае в 1920-е гг. В этом случае перенос шел через перевод, адаптацию ритмической формулы, изменение текстовой конкретики и включение в локальные формы коллективного исполнения. Работа О.Н. Сенюткиной и Жань Лин [Сенюткина, Жань Лин, 2021] позволяет уточнить, что песня функционировала как мобильный жанр, не требующий сложного аппарата сцены или консерваторской подготовки. Именно поэтому она быстрее входила в школьные и городские практики.

Более тонким оказался композиторский канал, где русская и советская музыкальная культура усваивалась через фигуры, не всегда совпадавшие с официальными советскими институциями. Пример Аарона Авшаломова, проанализированный Чжао Яньчжанем [Чжао Яньчжань, 2024], показывает, что симфоническая и театральная работа в Китае могла соединять русскую профессиональную школу, китайскую тембровую образность и индивидуальную стратегию композитора-посредника. Здесь доминанта национальной формы переходит в режим гибридной авторской техники.

Не следует забывать и обратную перспективу: китайская тема присутствовала в российской и советской музыке как предмет художественного конструирования. Цзо Чжэньгуань [Цзо Чжэньгуань, 2023] рассматривает китайскую культуру в музыке России, и этот материал важен для понимания асимметрии трансфера. Китайская музыкальная культура получала не только советские формы, но и отражение собственной образности, уже переработанной российским слухом. Возникает двойное зеркало.

На китайской стороне песенно-хоровая доминанта была преобразована прежде всего через патриотический и мобилизационный репертуар XX столетия. Хо Цзинсинь и О.А. Юферова [Хо Цзинсинь, Юферова, 2023] фиксируют особую роль таких песен в Китае, а для рассматриваемого периода принципиально то, что европейская гармоническая простота не уничтожала местную мелодическую логику. Пентатонический контур мог оставаться узнаваемым даже при заимствованной маршевости.

В сфере академической композиции трансформация шла медленнее. Диалог Востока и Запада в развитии китайского музыкального искусства, описанный Чэнь Чэньцзы [Чэнь Чэньцзы, 2023], позволяет рассматривать советскую модель как один из вариантов включения европейской техники в национально ориентированное письмо. Но китайская модернизация не растворялась в советском образце. Она сохраняла собственную многоисточниковость: японский, европейский, американский, российский и локальный компоненты сосуществовали с переменной интенсивностью.

Показательным является вокальное творчество Цзян Венье. Анализ стиля, предложенный Чжоу Ляном и Е.Ю. Шигаевой [Чжоу Лян, Шигаева, 2023], выявляет соединение китайской поэтической образности, европейской фактуры и индивидуализированной мелодики. Для нашей темы этот случай важен не датировкой биографии, а самим типом письма: советская доминанта общественно внятной формы здесь не исчезает, но уступает место камерной

интеллектуализации музыкального высказывания.

В позднейшей китайской вокальной культуре сохраняются параллели с советской моделью героического цикла, хотя прямые связи требуют осторожности. Историко-социальный контекст вокального цикла Ши Гуаннаня, исследованный У Минмин [У Минмин, 2022], ретроспективно высвечивает устойчивость той матрицы, где поэтический текст, память о героическом действии и академическая вокальная форма соединяются в единую структуру. Для периода до 1948 г. это скорее предельный ориентир, чем непосредственный результат.

Хронологически трансформация доминант была неоднородной. В 1917–1921 гг. советская музыкальная система еще только перестраивала собственные институты; в Китае же преобладали разрозненные образовательные и городские формы контакта с европейской музыкой. В 1922–1927 гг. усиливается роль переводной песни и школьного исполнения. В 1930-е гг. линия профессионального образования становится заметнее, а после середины десятилетия театральные-сценические и песенно-хоровые модели получают большую символическую нагрузку. На рубеже 1946–1948 гг. уже можно говорить о подготовленной, хотя не завершенной, почве для иной музыкально-институциональной системы (табл. 2).

Таблица 2 - Хронология трансформации доминант 1917–1948 гг.

Период	Советская конфигурация доминант	Китайский канал восприятия	Характер трансформации
1917–1921	Реформа публичной функции музыки; поиск новых институциональных адресатов	Городские музыкальные общества, частное обучение, ранние контакты с русскими музыкантами	Фрагментарное восприятие профессиональной техники без устойчивой идеологической рамки
1922–1927	Усиление песенно-хорового и просветительского начала	Переводные песни, студенческие и школьные среды, политизированный городской репертуар	Преобразование песни в мобильный инструмент коллективного исполнения
1928–1931	Стабилизация профессионального образования и жанровых иерархий	Шанхайская и харбинская педагогическая сеть, классы фортепиано, вокала, теории	Закрепление европейской техники как нормы профессиональной подготовки
1932–1936	Нормативное сближение академической формы и общественно читаемой функции	Консерваторская практика, театральные опыты, хоровые коллективы	Перевод советской дисциплины в локальный проект музыкальной модернизации
1937–1945	Приоритет героико-песенной и сценической семантики	Патриотический и мобилизационный репертуар, массовое пение, городская сцена	Слияние заимствованной маршевости с китайской мелодико-ладовой логикой
1946–1948	Послевоенная кристаллизация академических и массовых моделей	Профессиональные учреждения, концертные практики, педагогические программы	Подготовка новой институциональной структуры музыкальной культуры

Источник: составлено автором.

Хронология показывает, что доминанты не перемещались синхронно. Песня опережала консерваторию; педагогическая дисциплина опережала оперный театр; национальная форма в композиторском письме проявлялась медленнее, чем коллективная функция музыкального исполнения. Поэтому для китайской культуры советская классическая музыка была не единым стилем, а набором разновременных практик. Часть из них усваивалась через слух и перевод, часть – через учебную рутину, часть – через символический престиж сцены.

Наиболее существенная трансформация заключалась в изменении масштаба адресата. В СССР академическая музыка получала массовую функцию через институты, уже подчиненные новой культурной политике; в Китае аналогичный эффект возникал в более рассредоточенной

среде, где школа, городская сцена, эмигрантская педагогика и студенческое пение могли существовать без полной институциональной синхронизации. Отсюда – парадокс: советская модель воспринималась как образец системности, но фактически работала в Китае через разрозненные посреднические участки.

Интонационная трансформация была еще менее прямой. Советская песенная ясность вступала в контакт с китайской пентатоникой, однако результат не сводился к наложению маршевого ритма на местный лад. В ряде случаев европейская гармония упрощала вертикаль, но оставляла мелодическое движение в пределах привычной ладовой пластики; в других случаях, напротив, мелодика европеизировалась быстрее, чем фактура. Эти колебания плохо описываются словом «влияние». Нужна более осторожная терминология.

Сценическая доминанта – опера, балет, музыкальная драма – в китайской культуре до 1948 г. оставалась менее устойчивой, чем песенно-хоровая и образовательная. Она требовала сложной инфраструктуры: театра, профессионального оркестра, подготовленного слушателя, переводимого сюжета, декорационной и пластической условности. Поэтому советская сценическая модель чаще действовала опосредованно – через представление о том, что национальный сюжет может быть обработан средствами европейской музыкальной драматургии. Это принципиальный сдвиг.

Образовательная доминанта, напротив, оказалась наиболее долговечной. Именно через урок, класс, экзамен, ансамбль, нотную дисциплину и репертуарное упражнение советский опыт переходил в китайскую музыкальную культуру без необходимости немедленного стилистического совпадения. Педагог мог передать постановку руки, слуховой навык или форму разбора произведения; вместе с этим передавалась сама идея профессиональной музыки как систематического труда. В этом пункте советское и китайское музыкальное развитие пересеклись особенно плотно.

Можно выделить три типа трансформации: функциональную, когда советская форма меняла адресата; интонационную, когда заимствованная модель перестраивалась в китайской ладово-мелодической среде; институциональную, когда педагогический и консерваторский порядок становился частью локальной системы подготовки музыканта. Эти типы редко существовали изолированно. В песне они совпадали почти полностью; в вокальной миниатюре – частично; в оперно-балетной сфере – преимущественно на уровне идеи национально маркированной академической сцены.

Таким образом, советская классическая музыка в китайском контексте 1917–1948 гг. функционировала не как закрытый корпус произведений, а как культурная технология. Она предлагала способ связать композиторскую технику, социальную функцию, педагогическую норму и национально распознаваемую интонацию. Китайская музыкальная культура приняла эту технологию выборочно: песня и образование оказались первыми зонами усвоения; крупная сцена и симфоническая форма – зонами более медленного и противоречивого освоения. 1948 год.

Заключение

Историко-культурные доминанты советской классической музыки в период 1917–1948 гг. не могут быть сведены к одной эстетической формуле. В исследуемом материале устойчивыми оказываются пять взаимосвязанных узлов: общественно-педагогическая функция академического искусства, песенно-хоровая организация музыкального действия, принцип национальной формы, консерваторская дисциплина профессионализации и сценическая модель модернизированного героя. Их совокупность образует не стиль в узком смысле, а культурный

режим, в котором музыкальное произведение должно быть одновременно художественно организованным, социально прочитываемым и институционально воспроизводимым.

В китайской музыкальной культуре эти доминанты преобразовывались неравномерно. Песенно-хоровая модель была воспринята быстрее других, поскольку она не требовала сложной театральной инфраструктуры и легко входила в школьную, студенческую, городскую исполнительскую среду. Образовательная доминанта закреплялась через классы, педагогов, нотную дисциплину, экзаменационную логику и саму идею систематического профессионального труда. Сценическая и симфоническая линии, напротив, оставались более зависимыми от институциональных условий, поэтому их влияние проявлялось медленнее и чаще в форме культурного ориентира, чем в форме прямого воспроизведения.

Главный результат состоит в том, что советская модель в Китае была не столько скопирована, сколько переведена в другую систему художественных координат. Пентатоническая мелодика, китайская поэтическая образность, локальные формы коллективного исполнения и городская образовательная инфраструктура изменяли исходную конфигурацию. Поэтому корректнее говорить о реконфигурации доминант: советская общественная функция музыки становилась китайской школьно-городской практикой; национальная форма – способом соединения местной интонации с европейской техникой; консерваторская дисциплина – инструментом институционального становления новой профессиональной среды.

Дальнейшее исследование требует более узкой источниковой проверки по отдельным городам и учебным заведениям. Особенно перспективны Шанхай, Харбин и вокально-хоровые практики 1920–1940-х гг., где личные биографии посредников пересекались с репертуарной миграцией. Здесь, вероятно, можно будет уточнить микромеханизмы передачи: какие именно упражнения, классы, переводы, обработки и концертные программы превращали внешнюю модель в часть китайского музыкального опыта. Это уже другой уровень анализа.

Библиография

1. Бурматов М. А. Тема труда в советской массовой песне 1930-х гг. // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2021. № 6. С. 9–19.
2. Королёк Б. А. Квартетный скачок: изобретение советского балета и «Красный мак» Глиэра // Музыкальная академия. 2022. № 2. С. 100–125.
3. Медведева Ю. П. Китай в советской опере: «Сын Солнца» С. Н. Василенко и его сценическая судьба // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8. № 4. С. 91–111.
4. Науменко Т. И. Советское музыкознание: pro et contra. Работа над архивными материалами советской эпохи // Проблемы музыкальной науки. Music Scholarship. 2022. № 4. С. 22–37.
5. Сенюткина О. Н., Жань Лин. Распространение советских революционных песен в Китае в 1920-е гг. // Россия и АТР. 2021. № 3. С. 70–81.
6. Сидорова Г. П. Историческая динамика патриотического дискурса в советском массовом искусстве (песня) // Ярославский педагогический вестник. 2023. № 1 (130). С. 226–235.
7. У Минмин. Историко-социальный контекст создания вокального цикла Ши Гуаннаня «Стихи героев революции»: к вопросу о культурных параллелизмах // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 1 (63). С. 30–37.
8. У Цзин Юй, Медведева Ю. П. Судьбы российской музыкальной синологии в контексте советско-китайских отношений 1920–1940-х гг. // Музыковедение. 2019. № 10. С. 41–46.
9. Хо Цзинсинь, Юферова О. А. Патриотические и военные песни в Китае XX столетия // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11. № 1. С. 176–185.
10. Цзо Чжэньгуань. Китайская культура в музыке России // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. № 3. С. 14–26.
11. Чжао Яньчжань. Распространение русской и советской музыкальной культуры в Китае XX века (на примере композиции Аарона Авшаломова) // Наследие и современность. 2024. Т. 7. № 1. С. 75–84.
12. Чжиюань Г. Деятельность и влияние советских музыкантов на образование в Шанхайской консерватории //

- Культура и искусство. 2022. № 8. С. 1–9.
13. Чжоу Лян, Шигаева Е. Ю. Вокальное творчество Цзян Венье: особенности стиля // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11. № 1. С. 186–197.
 14. Чэнь Чэньцзы. Эволюция музыкального искусства Китая: о развитии диалога музыки Востока и Запада // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11. № 1. С. 164–175.
 15. Юйтао С. Музыкально-педагогическая наука в Китае: история и современность // Управление образованием: теория и практика. 2025. № 11-1. С. 238–245.

Historical and Cultural Dominants of Soviet Classical Music and Their Transformation in the Musical Culture of China (1917–1948)

Van Tszei

Postgraduate Student,
Saint Petersburg State University,
199034, 7-9, Universitetskaya embankment, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 18846060919@163.com

Abstract

Musical contacts between the USSR and China in the first half of the 20th century are usually described through the direct influence of repertoire, touring connections, and the work of individual teachers; however, such optics leave in the shadows a more stable mechanism of transfer — the transformation of institutional, genre, and intonational models of Soviet academic culture in a different artistic environment. The aim of the study is to identify the historical and cultural dominants of Soviet classical music and to reconstruct the ways of their Chinese modification until the end of the 1940s. The comparative-historical method, contextual analysis of musical and educational practices, genre-intonational interpretation, and qualitative coding of recurring features in works on Soviet-Chinese musical contacts were used. Five dominants are identified: the socio-pedagogical function of academic art; song and choral mobilization; the principle of national form with a European compositional apparatus; the conservatory discipline of professional training; the stage model of a modernized collective hero. It is established that in China, these dominants were not mechanically copied: they were reorganized through the urban educational network, student singing, translated repertoire, pentatonic melodicism, and the experience of Russian musicians in Shanghai and Harbin. The most productive turned out to be not stylistic imitation, but the adaptation of the Soviet way of linking academic form with a socially readable function. The obtained results clarify the culturological understanding of musical transfer as a process of semantic reconfiguration, rather than as a unilinear borrowing.

For citation

Van Tszei (2026) Istoriko-kul'turnye dominanty sovetskoy klassicheskoy muzyki i ikh transformatsiya v muzykal'noy kul'ture Kitaya (1917–1948) [Historical and Cultural Dominants of Soviet Classical Music and Their Transformation in the Musical Culture of China (1917–1948)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (4A), pp. 142-151. DOI: 10.34670/AR.2026.41.96.015

Keywords

Soviet classical music, musical culture of China, cultural transfer, socialist realism, pentatonic scale, music education, revolutionary song.

References

1. Burmatov, M. A. (2021). Tema truda v sovetskoy massovoy pesne 1930-kh gg. [The theme of labor in Soviet mass song of the 1930s]. *PHILHARMONICA. International Music Journal*, 6, 9-19.
2. Chen, C. (2023). Evolyutsiya muzykalnogo iskusstva Kitaya: o razvitii dialoga muzyki Vostoka i Zapada [The evolution of China's musical art: on the development of the dialogue between Eastern and Western music]. *Vestnik muzykalnoy nauki*, 11(1), 164-175.
3. Ho, J., & Yuferova, O. A. (2023). Patrioticheskie i voennye pesni v Kitae XX stoletiya [Patriotic and military songs in 20th century China]. *Vestnik muzykalnoy nauki*, 11(1), 176-185.
4. Korolek, B. A. (2022). Kvartovyy skachok: izobretenie sovetskogo baleta i "Krasnyy mak" Gliera [Quartal leap: the invention of the Soviet ballet and Glière's "Red Poppy"]. *Muzykalnaya akademiya*, 2, 100-125.
5. Medvedeva, Yu. P. (2024). Kitay v sovetskoy opere: "Syn Solntsa" S. N. Vasilenko i ego stsenicheskaya sudba [China in Soviet opera: S. N. Vasilenko's "Son of the Sun" and its stage fate]. *Sovremennye problemy muzykoznaniiya*, 8(4), 91-111.
6. Naumenko, T. I. (2022). Sovetskoe muzykoznanie: pro et contra. Rabota nad arkhivnymi materialami sovetskoy epokhi [Soviet musicology: pro et contra. Working with archival materials from the Soviet era]. *Problemy muzykalnoy nauki. Music Scholarship*, 4, 22-37.
7. Senyutkina, O. N., & Zhan, L. (2021). Rasprostranenie sovetskikh revolyutsionnykh pesen v Kitae v 1920-e gg. [The spread of Soviet revolutionary songs in China in the 1920s]. *Rossiya i ATR*, 3, 70-81.
8. Sidorova, G. P. (2023). Istoricheskaya dinamika patrioticheskogo diskursa v sovetskom massovom iskusstve (pesnya) [Historical dynamics of patriotic discourse in Soviet mass art (song)]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik*, 1(130), 226-235.
9. U, J. Yu., & Medvedeva, Yu. P. (2019). Sudby rossiyskoy muzykalnoy sinologii v kontekste sovetsko-kitayskikh otnosheniy 1920–1940-kh gg. [The fate of Russian musical sinology in the context of Soviet-Chinese relations in the 1920s–1940s]. *Muzykovedenie*, 10, 41-46.
10. Wu, M. (2022). Istoriko-sotsialnyy kontekst sozdaniya vokalnogo tsikla Shi Guannanya "Stikhi geroev revolyutsii": k voprosu o kulturnykh parallelizmach [Historical and social context of Shi Guannan's vocal cycle "Poems of the Heroes of the Revolution": on the issue of cultural parallels]. *Aktualnye problemy vysshhego muzykalnogo obrazovaniya*, 1(63), 30-37.
11. Yutao, S. (2025). Muzykalno-pedagogicheskaya nauka v Kitae: istoriya i sovremennost [Music pedagogical science in China: history and modernity]. *Upravlenie obrazovaniem: teoriya i praktika*, 11-1, 238-245.
12. Zhao, Y. (2024). Rasprostranenie russkoy i sovetskoy muzykalnoy kultury v Kitae XX veka (na primere kompozitsii Aarona Avshalomova) [The spread of Russian and Soviet musical culture in 20th-century China (based on the composition by Aaron Avshalomov)]. *Nasledie i sovremennost*, 7(1), 75-84.
13. Zhiyuan, G. (2022). Deyatel'nost i vliyanie sovetskikh muzykantov na obrazovanie v Shankhayskoy konservatorii [Activities and influence of Soviet musicians on education at the Shanghai Conservatory]. *Kultura i iskusstvo*, 8, 1-9.
14. Zhou, L., & Shigaeva, E. Yu. (2023). Vokalnoe tvorchestvo Tszyan Venye: osobennosti stilya [Jiang Wenye's vocal art: style features]. *Vestnik muzykalnoy nauki*, 11(1), 186-197.
15. Zuo, Z. (2023). Kitayskaya kultura v muzyke Rossii [Chinese culture in Russian music]. *Muzykalnoe iskusstvo Evrazii. Traditsii i sovremennost*, 3, 14-26.