

PHILHARMONICA. International Music Journal

*Правильная ссылка на статью:*

Ли Я. Европейские тенденции в китайской музыке «Новой волны» XX - начала XXI веков //

PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 3. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.3.70775 EDN: DQXMWW

URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=70775](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70775)

## Европейские тенденции в китайской музыке «Новой волны» XX - начала XXI веков

Ли Ян

кандидат искусствоведения

аспирант; институт музыкального воспитания и образования; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

191186, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Казанская, 6

✉ 236504721@qq.com



[Статья из рубрики "Философия музыки"](#)

### DOI:

10.7256/2453-613X.2024.3.70775

### EDN:

DQXMWW

### Дата направления статьи в редакцию:

17-05-2024

### Дата публикации:

02-06-2024

**Аннотация:** В статье описывается поколение молодых китайских композиторов периода «Открытости и Реформ», которых называют обычно «Класс 1978». Этот исторический момент, определивший разворот китайской новой музыки в общемировое пространство и возможности взаимодействия с европейским авангардом, описывается с позиций наиболее видных композиторов поколения: Чен Инь, Тан Дуна, Го Вэньцзина, Чжоу Лу. История «звездного» поколения новой китайской музыки в предлагаемом контексте описывается впервые. В статье определяются траектории новой музыки, по которым далее следуют китайские композиторы, их музыкальные ориентиры, первоначальная опора на классико-романтическую европейскую традицию, следование новым траекториям развития композиторской техники, опора на фольклоризм и ориентация на творчество Белы Бартока. Среди лидеров, определивших лик новой китайской музыки,

описываются Александр Гёр и Чжоу Вэнчунь, а также подчеркивается их влияние на молодых композиторов, определившее творческую судьбу последних. Источниковедческий, аналитический, сравнительный, исторический и теоретический методы. Работа имеет междисциплинарный характер, опосредованный ключевой траекторией – проблемой взаимодействия музыкальных культур Востока и Запада. Исследования заключается в том, что в нем впервые проводится комплексный анализ истории композиторского поколения «Класс 1978». Впервые приводятся новые факты из биографий Тан Дуня, Го Вэньцзина, Чжоу Лу и Чэнь Ин. Рассматриваемый период представлен в качестве плодородной ветви развития китайской музыки, что позволяет по-новому взглянуть на творчество китайских композиторов 1980-х годов и их взаимодействия с европейским искусством. В результате проведенного исследования было доказано, что период «Открытости и Реформ» стал эрой музыкальных инноваций, а композиторские индивидуальности, порожденные этой эпохой, превзошли своих предшественников китайских композиторов - преподавателей, как с точки зрения внедрения новых концепций, соединяющих традиции Китая с европейскими инновациями, так и с позиции владения композиторской техникой и вывели китайскую музыку в мировое художественное пространство.

**Ключевые слова:**

Китайская музыка, Новая волна, Тан Дунь, Го Вэньцин, Чжоу Лу, Чэнь Инь, Александр Гёр, Чжоу Вэнчунь, фольклоризм, музыкальное образование

С окончанием Культурной революции (1966 – 1976) в китайской музыке возникло течение, получившее название «Новая волна» (кит. 新潮[xīncháo], синьчао) [\[2, с. 9\]](#). Свое название этот феномен, проявившийся не только в музыкальном искусстве, но также и в иных видах художественного творчества, унаследовал от журнала (также «Новая волна» - 新潮[xīncháo]), который издавался в 1910-1920-х годах, когда начали говорить о себе идеи культурного взаимодействия Востока и Запада [\[5, с. 62\]](#).

Начало возрождению китайско-европейского взаимовлияния в музыке положили события 1976 года, когда после смерти Мао Цзэдуна к власти пришла так называемая «группа четырех», состоявшая из жены Мао Цзян Цин, Чжана Чуньцяо, Яо Вэньюаня и Вана Хунвэня — бывших соратников Мао Цзэдуна, пытавшихся управлять страной в прежних политических рамках. На них была возложена ответственность за репрессии и экономическое поражение. После ареста «банды четырех» в газете «Жэньминь жибао» от 26 октября 1979 года был опубликован материал, в котором говорилось об ужасающих масштабах негативных последствий политики периода «культурной революции»: число жертв репрессий называлось около 100 миллионов человек [\[1, с. 67\]](#).

С этого момента начался неминуемый процесс культурной перезагрузки. В отношении международных культурных связей Китай был отделен от европейских культурных тенденций в результате холодной войны. К началу 1970-х годов эта ситуация постепенно менялась, и отношения Китая с СССР оставались в достаточной степени напряженными, и на протяжении 1960-х годов ничто не предвещало улучшения. В последние десятилетия XX-го века в Китае претерпели трансформацию почти все аспекты общественной жизни. В этот период лидером Китая стал Дэн Сяопин. Будучи очевидцем ситуации размежевания старых и новых понятий и принципов, он поставил под сомнение то, что Китаю стоит безоговорочно придерживаться линии Мао Цзэдуна, размышляя над тем,

чтобы унаследовать их выборочно.

Начало процессам синтеза китайских и европейских тенденций в музыке положило проведение композиторских семинаров китайско-американским композитором Чжоу и британским композитором Александром Гёром в 1980 году, а также визит в Китай композиторов из Европейских стран и США.

Во вновь открывшую свои двери Центральную консерваторию Пекина, в 1978 году было принято 100 студентов из 17 000, желающих профессионально учиться музыке [\[8, p. 4\]](#). У тех, кто подал заявку на прохождение экзаменов, были совершенно разные уровни подготовки. Так, например, в то время как некоторые скрипачи владели классическим репертуаром, Тан Дунь, проходивший прослушивания по классу скрипки, по его собственным словам никогда слышал о Брамсе [\[8, p. 7\]](#). Когда он вошел, экзаменатор-профессор Ли Сиань попросил его сыграть что-либо, в то время как Тан Дунь предложил продемонстрировать свои навыки импровизации. Когда он достал из футляра скрипку, Ли Сиань заметил, что на ней натянуто всего три струны, на что Тан Дунь ответил: «Я никогда не использую четвертую струну, потому что раньше играл на эрху. Три струны — это уже на одну струну больше, чем эрху. А четыре струны - это слишком много [\[8, p. 8\]](#)».

В рамках целевого набора в консерваторию поступило 135 человек, и только 10 из них были теми, кто занимался изучением композиции. Учитывая возникший ажиотаж, семь факультетов обратились к правительству с просьбой разрешить принять в консерваторию больше студентов, чем было запланировано. В результате, обращение было удовлетворено и 25 апреля 1978 года студенты-композиторы были приняты в числе 322 человек [\[8, p. 9\]](#). Чэнь И, ставшая в последствии известным китайским композитором, рассказывала, что в общежитии ей не хватило спального места. В результате Концертный зал стал использоваться в этом качестве, а вместо кроватей были стулья. Несмотря на все эти проблемы бытового характера, никто не жаловался на неустроенность.

Чен Инь вспоминала о том рвении, с которым работали студенты. Усердие в обучении создавало необходимость задержаться допоздна в классе, но электричество в классах отключали ровно в десять часов вечера. Будучи старостой класса, Чжан Сяофу обратился к администрации с ходатайством не отключать свет, «чтобы студенты могли сочинять музыку по ночам» и, в конце концов, его просьба была удовлетворена [\[8, p. 9\]](#).

Учебная программа была классической. Го Вэньцин рассказывал о том, что когда он поступил в консерваторию, педагогическая система была в традициях советской музыкальной школы. По ней можно было изучать музыку XVIII века и европейскую классику XIX века [\[8, p.10\]](#).

Некоторым студентам еще до поступления в консерваторию, несмотря на запреты периода Культурной революции, был известен достаточно широкий спектр классических произведений. Во время Культурной революции был запрет на иностранную музыку: многим оркестровым коллективам, например, было разрешено исполнять только национальные композиции. «Нельзя было включить в репертуар даже Дебюсси, Шостаковича, Шенберга или Стравинского», — «не говоря уже о Булэзе или же какой-либо иной авангардной музыке» [\[8, p. 10\]](#).

Изучив множество материалов, 17 января 1978 года Чжун Цилинь провел свою первую публичную лекцию, предоставив впервые, почти что за тридцать лет, возможность

услышать современную западную музыку. Зал площадью двести квадратных метров был полностью заполнен выдающимися музыкантами из консерватории и внешними слушателями. Среди прочего Чжун Цилинь показал «Юко» Чжоу Вэньчуна, «Пустыни» Вареза и «Древние голоса детей» Джорджа Крама [\[8, p. 9\]](#).

«Юко» или «Песня рыбака» Чжоу Вэньчуна — подлинный шедевр оркестровой музыки, в котором в традициях европейского оркестрового стиля воспроизводятся принципы и акустические характеристики игры на гуцине. В основании композиции известная пьеса для гуциня «Песни рыбаков», созданная Мао Миньчжуном, циньским исполнителем из династии Южной Сун. Чтобы воспроизвести возможности изменений аппликатуры и микротоновой интонационной специфики, возможной в музыке, созданной для гуциня, композитор воплотил идею оркестрового расширения звуковысотности и моделирования тембра гуциня оркестровыми средствами. Чжоу Вэньчунь использовал метод расширенных инструментальных техник применительно к оркестровым европейским инструментам.

Вокальный цикл «Древние голоса детей» Джорджа Крама, написанный на тексты Гарсиа Лорка для сопрано, гобоя, мандолины, арфы, расширенного фортепиано (и игрушечного пианино) и трех ударников также был проанализирован в рамках семинаров. Этот вокальный цикл показывает невероятные возможности расширенной техники как вокальной, так и фортепианной, в которой американскому композитору Джорджу Краму нет равных. В своем творчестве он применяет множество нетрадиционных приемов, в том числе и элементы инструментального театра, ставшие в дальнейшем одной из определяющих черт творчества Тан Дуня, который также унаследовал и присущий музыке Крама мистицизм.

Важным источником информации о современной музыке был консерваторский журнал «Справочные материалы по зарубежной музыке», в котором публиковались переводные статьи, в том числе и о новой музыке. Начиная с 1980 года, в этом журнале начали публиковаться переводы разделов книги чешского композитора и теоретика Цтирада Когоутека 1962 года «Техника композиции в музыке XX века». Этот же учебник современной техники композиции, переведенный на русский язык и изданный в СССР [\[3\]](#), долгое время был одним из единственных теоретических источников информации о новой музыке. В этой книге впервые в печатном виде раскрывались основы тотального сериализма, объяснялись концепции конкретной, электронной музыкальной композиции и т.д. Многие китайские студенты были подписчиками журнала и с нетерпением ждали каждого нового номера. «Мы лихорадочно использовали все возможные средства, чтобы узнать о современной западной музыке, и подражали ей в наших собственных произведениях», — вспоминал Го Вэньцин [\[8, p. 10\]](#). Чэнь Инь также утверждала, что в 1980-м году «Введение в музыку XX века» стало обязательным предметом учебного плана на кафедре композиции [\[9, pp. 9-10\]](#).

Лекции профессора Александра Гёра из Кембриджа, состоявшиеся в мае 1980 года, прибывшего по приглашению У Цзюцяна, тогдашнего вице-президента консерватории, стали бесспорным поворотным моментом в образовании студентов. Он был выходцем немецкой еврейской семьи - сыном пианистки Лелии Гёр и дирижёра и композитора Вальтера Гёра, который являлся учеником Кшенека и Шёнберга, эмигрировавшего в Великобританию после прихода Гитлера к власти. В то время, когда его отец, Вальтер Гёр, дирижировал первым исполнением в Великобритании симфонии Мессиана «Турангалила» в 1953 году, Александр Гёр познакомился с Оливье Мессианом, а затем поступил к нему учиться, занимаясь также на фортепиано у его супруги Ивонн Лорио в

Париже. В конце 1950-х — начале 60-х годов Гёр получил известность в рамках направления тотального сериализма.

Композитор познакомил обширную аудиторию студентов и преподавателей Центральной консерватории, а также тех, кто приехал из других консерваторий по всему Китаю, с анализом множества партитур новой музыки. Начиная с конца мая и вплоть до середины июня 1980 года Гёр прочитал десять лекций, в которых рассматривал широкий спектр теоретических проблем новой музыки: гармонических, контрапунктических, фактурных, звуковысотных и др. Он преподавал композицию, анализировал произведения Дебюсси, Шёнберга, Стравинского, Мессиана, Штокхаузена, Булеза, Лигети, Картера и других, включая также и свою музыку, а также британского композитора Бертвистла. Из широкого круга слушателей он отобрал шесть студентов: четверо из Центральной консерватории (Е Сяоган, Чэнь И, Чжоу Циньру и Линь Дэхун) и двух из Шанхайской консерватории (Ге Ганру и Ван Чэньюна) которые стали его учениками по композиции. В своих лекциях он подчеркивал, что та яркая и необычная музыка, которую он показывал, не может быть основой для подражания, и стиль также не столь важен для композитора, так как он трансформируется, утверждал на своих уроках Гёр, самое главное, считал он, интерпретировать окружающий мир [\[8, p. 10\]](#).

Не менее важную роль в становлении новой китайской музыки сыграло творчество и общественная деятельность Чжоу Вэньчуня. Помимо показа сочинений и лекций, он основал специальный центр по американо-китайскому культурному обмену. Отправившись 1946 году учиться в США в Колумбийский университет, спустя девять лет он занял должность профессора композиции и декана Школы искусств. Чжоу Вэньчунь был одним из первых, кто приехал для налаживания культурных связей в Китай и передал множество образцов нотных изданий и аудиозаписей авангардной музыки XX века. Новаторские идеи Чжоу Вэньчуня привели его к широкому и комплексному восприятию китайской музыки, которое далее проявило себя в формировании принципиально нового подхода к традиции, а также открыло возможности взаимодействия культур Востока и Запада. Композитор полагал, что двенадцатитоновость и ритмические структуры, развиваемые сериализмом второй половины XX века, противостоят поиску утонченных тембровых оттенков и микроинтонационной мелодике Востока.

Первым додекафонным сочинением китайского композитора стала пьеса Ло Чжунжуна 1979 года — вокальное сочинение на основе поэмы династии Хань «Сбор цветов лотоса на берегу реки» (涉江采芙蓉). Это сочинение было опубликовано в 1980 году и привлекло широкое внимание профессионального сообщества. В основе лежал ряд, который разделял совокупность двенадцати высот на пентатонику — чистые соотношения тонов, хроматику и диатонику, что вносило в додекафонию некие ладовые и тональные контексты. Струнный квартет Тан Дуна под названием «Фэн Я Сун» (1982), также созданный в эти годы, получил второе место на Дрезденском международном конкурсе сочинений камерной музыки имени Вебера в 1983 году, и таким образом, впервые китайский композитор получил престижную международную премию. Однако, его успех вызвал множество противоположных точек зрения на музыку Тан Дуна в Китае. В своей статье 1984 года Чжао Фенг, бывший тогда почетным президентом Центральной консерватории, назвал авангардную музыку в целом и музыку Тан Дуна в частности, «продуктом духовного кризиса современного капиталистического общества» [\[10, p. 3\]](#). Он утверждал, что она «противоречит традиции», в связи с чем, западное мировоззрение, которое транслирует эта музыка для Китая неприемлемо.

Еще одними из наиболее известных композиций в серийной технике стали произведения Чжао Сяошэна, который в своем творчестве проводил прямые параллели между венгерским и китайским фольклором, акцентируя свое внимание на использовании пентатоники, синкопированных ритмов и тембровых общностей (например, звучание цимбал) [6, p. 24]. Таким образом, для поколения 1978 года особую роль играла музыка Бартока и его фольклоризм. Общеизвестно, что Бела Барток (1881–1945) в своем композиторском творчестве и деятельности по сбору фольклора обращался к самым различным источникам, атрибутируя невероятное количество народных песен. Его собрание включало общей численностью более 11 тысяч песен. Среди них 3700 венгерских, 3500 румынских, 3223 словацких, 89 турецких, 65 арабских и более 200 украинских, югославских и болгарских [4]. Подобный подход к преодолению культурных различий с одновременным сохранением традиций и поисками национальной идентичности проявил себя и в китайской музыке в работах композиторов поколения 1978 года, таких как «Монг Донг» для голоса и камерного ансамбля (1984) композитора Цюй Сяосуна (род. 1951), во многих сочинениях Тан Дуна (р. 1957) (например в его кантате «О даосизме» для голоса и оркестра (1985)), в творчестве композитора Го Вэньцзина (р. 1956) ( в сочинении «Ше Хо» She Huo (1991)) для камерного ансамбля из 11 инструментов (1991).

Го Вэньцзин учился композиции у Ли Инхя и Су Ся. В его сочинении для европейского инструментального ансамбля отражается атмосфера китайской сельской жизни, через образ праздника урожая. В этом произведении композиторские средства развития ритма и фактуры в большей степени напоминают о технике Стравинского, чем Бартока. Размытость инструментального строя различных ансамблей содержит микротоновые настройки струнных инструментов и скордатурой скрипки на четыре струны «ля».

В отличие от многих своих коллег-композиторов, представителей «класса 1978 года», таких как Тан Дунь, Чэнь И, Чжоу Лун, Го Вэньцзин после окончания учебы остался в Китае, и живет там, за исключением кратковременного пребывания в Нью-Йорке (по гранту Азиатского совета по культуре). Го Вэньцзин долгое время заведовал кафедрой композиции в Центральной консерватории, где он и до сих пор работает профессором. Его музыка получила мировую известность в 1983 году, после премьеры в Беркли его сочинения «Подвешенные древние гробы на скалах провинции Сычуань», которое также можно представить как дань уважения Беле Бартоку. Два солирующих фортепиано, противопоставляемых оркестру, звучат вместе с обширной группой ударных инструментов, в чем отражается следование инструментальной специфике вдохновлявшей его сычуаньской оперы.

Известен пример «ритуальной оперы» Тань Дуна «Девять песен» (1989 рекомбинирует фрагменты архаического поэтического цикла Цзю гэ («Девять песен») Цюй Юаня (340–278 гг. До н. Э.). Текст создан на «воображаемом диалекте» архаичной культуры Чу (ок. 800–223 гг. до н. э.), используется как пение, так и иные приемы вокальной техники, в частности крики и шепот. В инструментальной части Тан Дунь применяет свои органические инструменты – различные керамические, которые в основном были созданы специально для исполнения этого сочинения. Тан Дунь включает в свой «вокальный лексикон» такие символы музыкальной культуры Китая, как народные песни шаньгэ, простые ритмические фигуры, используя монодийные по своей сути мелодические текстуры, подчеркивающие основы ритуальной музыки, созданной на основе поэзии Цуй Юаня. Эта концепция соотносится с литературным движением «возвращение к корням» (xungen) в Китае в 1980-е годы, представителем которого является писатель и литератор Хань Шаогун (р. 1952).



Легендарный выпуск класса 1978 года композиторов закончил учебу летом 1983 года. Начался переход студентов бакалавриата к профессиональной композиторской деятельности или же продолжению обучения. Композитор Чжоу Лун получил должность в Китайской радиовещательной корпорации, где в его распоряжении был оркестр для записи композиций. Затем, он подал заявление на поступление в Колумбийский университет, воспользовавшись поддержкой Чжоу Вэньчуня. Чэнь И продолжила обучение в консерватории, которую окончила в 1986 году и стала первой женщиной в Китае, получившей степень магистра по композиции. Затем она также уехала в Колумбийский университет в США, так же как и Тан Дунь. Последний затем пришел к выводу, что «сверхинтеллектуальная музыка», которую его заставляли там писать, для него не интересна. И он отправился из Колумбии в Гринвич-Виллидж, где творчество Джона Кейджа стало для него подлинным источником вдохновения [6, p. 24]. Чэнь Циган уехал во Францию, чтобы продолжить учиться основам новой музыки у Оливье Мессиана.

В качестве заключения приведем красноречивую цитату Фрэнка Кувенховена: «В 1978 году еще невозможно было предвидеть, что всего лишь через несколько лет часть композиторов из Пекинской консерватории превзойдет по степени известности в мире и своему мастерству своих учителей [6].

## Библиография

1. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости» : автореф. дисс. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2017.-30 с.
2. Янь Цзянань, Юнусова В. Н. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня Журнал Общества теории музыки: выпуск 2018/4 (24). С. 60-73
3. Ван Чунь Газета «Жэньминь жибао» о социально-политическом и экономическом развитии КНР в 1978-2007 гг. Дисс... канд. филологических наук Москва 2007.-186 с.
4. Stephen M. Jones: Crossing the Bridge – The Story of the Class of '78 and the Emergence of New Music in China // World New Music Days Comes to Beijing International Society for Contemporary Music (国际现代音乐协会) 2017 №28 Wien Austria, pp. 4-16.
5. Когоутек Ц.| Техника композиции в музыке XX века М.: Музыка, 1976-265 с.
6. Wong, Hoi Yan. Recurrence as Identity in Chen Yi's Music // A Thesis Submitted in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Master of Philosophy in Music (Theory). The Chinese University of Hong Kong, 2007, pp. 9-10.
7. Zhao, Feng. «Kaizhan piping yu ziwo piping, qingchu jingshen wuran» [Carry out criticism and self-criticism, wipe out spiritual pollution]. Yinyue yanjiu, no. 1, 1984, p. 3.
8. Kouwenhoven Frank. Developments in Mainland China's New Music. Part I: From China to the United States // China Information, summer 1992. Vol. 7 № 1, pp. 17-39.
9. Луганская Э. А., Зайцева Е. А. Бела Барток. Наследие фольклориста // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. №2.
10. O'Mahony, John. «Crossing Continents» // The Guardian, 8 Sept. 200

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, как автор отразил в заголовке («Европейские тенденции в китайской музыке "Новой волны" XX - начала XXI веков»),

является влияние тенденций европейской академической музыки на феномен взлета китайской академической музыкальной культуры в конце XX - начале XXI вв., получивший название «Новая волна» (кит. 新潮[xīncháo], синьчао). Объектом внимания автора, соответственно, выступает социокультурный процесс резкого обновления академической музыкальной культуры Китая, последовавший после отказа политического руководства страны от изоляционистской доктрины «культурной революции» (1966-1976).

Автор эмоционально ярко и информативно насыщенно на конкретных примерах раскрыл революционный характер изменений в музыкальной академической культуре Китая, результатом которых стало международное признание достижений выпускников «класса 1978 года» (1978-1983) уже в 1980-х гг. Автор, в частности, подчеркнул личный вклад Чжуна Цилиня, Александра Гёра и Чжоу Вэньчуна в пропаганду передовых достижений европейской музыки среди студентов ведущих консерваторий Китая и, прежде всего, будущих выдающихся китайских композиторов, таких как: Чэнь И, Тан Дунь, Го Вэньцин, Чэнь Инь, Ло Чжунжун, Чжао Сяошэн, Чжоу Лун, Чэнь Циган и др. Дополнительную ценность статье придают краткие эпизоды из воспоминаний известных китайских музыкантов о насыщенных событиях годах обучения в Пекинской консерватории (1978-1983). Автор отдельно останавливается на отдельных музыкальных премьерах и значимых событиях, повлиявших на становление «Новой волны»: «Юко» Чжоу Вэньчуна, «Пустыни» Вареза и «Древние голоса детей» Джорджа Крамба, пьеса «Сбор цветов лотоса на берегу реки» Ло Чжунжуна (1980), струнный квартет Тан Дуна «Фэн Я Сун» (1982), произведения Чжао Сяошэна, на которые существенное влияние оказал фольклоризм Белы Бартока, издание консерваторского журнала «Справочные материалы по зарубежной музыке», где начиная с 1980 г. публиковались переводы разделов книги чешского композитора и теоретика Цтирада Когоутека «Техника композиции в музыке XX века» и др.

Значимости описанным событиям в академической музыкальной культуре Китая придает уместное упоминание их оценки известным европейским фольклористом и композитором Фрэнком Кувенховеном со слов музыкального обозревателя «The Guardian» Джона О'Махони о том, что мало кто мог себе представить как превзойдут мастерство своих учителей первые выпускники «класса 1978 года» (1978-1983) Пекинской консерватории. Таким образом, предмет исследования представлен автором на хорошем теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal»

Методология исследования основана на обобщении эмпирического материала, представленного в эпистолярных источниках, усиленным социокультурной характеристикой времени становления «Новой волны» в академической музыкальной культуре Китая.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что феномен «Новой волны», проявившийся не только в музыкальном искусстве, но также и в иных видах художественного творчества, заявил о себе как пример продуктивной реализации идеи культурного взаимодействия Востока и Запада. Рецензент со своей стороны отмечает, что подобные положительные примеры межкультурного диалога приобретают особую остроту и актуальность в условиях усиления межкультурной конфронтации, проявляющейся, в том числе, в деструктивных практиках «культуры отмены», пагубных не только для объекта забвения, но и субъекта подобных «инициатив».

Научная новизна, выраженная автором в ярком представлении феномена «синьчао» в академической музыкальной культуре Китая, основанном на взаимодействии с лучшими традициями европейского музыкального искусства XX в., заслуживает теоретического



внимания.

Стиль текста в целом выдержан научный, но тексту не мешает литературная вычитка редактором-носителем русского языка (встречаются опiski и расогласования в словах, мешающие прочтению мысли автора: «Лекции профессора Александра Гёра из Кембриджа, состоявшиеся в мае...», «... параллели между венгерским и китайским фольклором музыкой...», «Тан Дуньвключает в свой «вокальный лексикон»...», «... «сверхинтеллектуальная музыка», которую его заставляли там писать для него не интересна» и др.).

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография хоть и на минимальном уровне, но в целом раскрывает проблемное поле исследования, но её оформление нуждается в корректуре согласно требованиям редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам вполне уместна и корректна, хотя автор и не акцентирует внимание читателя на острых теоретических дебатах.

Статья представляет интерес для читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal» и после небольшой доработки стилистических и оформительских оплошностей может быть рекомендована к публикации.

### **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

В журнал «PHILHARMONICA. International Music Journal» автор представил свою статью «Европейские тенденции в китайской музыке «Новой волны» XX - начала XXI веков», в которой проведено исследование течения современного китайского музыкального искусства.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что после ухода Мао Цзэдуна в 1976 году в Китае начался процесс культурной перезагрузки. В последние десятилетия XX-го века в Китае претерпели трансформацию почти все аспекты общественной жизни. Начало процессам синтеза китайских и европейских тенденций в музыке положило проведение композиторских семинаров китайско-американским композитором Чжоу и британским композитором Александром Гёром в 1980 году, а также визит в Китай композиторов из Европейских стран и США.

Актуальность данного исследования обусловлена повышенным интересом как представителей научного сообщества, так и широкой публики к традиционному и современному искусству Китая в контексте современной геополитической и социокультурной ситуации.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая составляющая исследования. Автором статьи не представлена информация по научной новизне исследования. Не проведен библиографический анализ, не представлено исследование степени научной проработанности изучаемой проблематики. Затруднительно делать вывод о научной новизне данного исследования и из текста статьи.

Цель исследования заключается в обзоре развития музыкального направления «Новая волна» в современном Китае и анализе наиболее характерных произведений данного стиля.

В ходе исследования были использованы общенаучные методы: анализ и синтез, а также историко-культурный, компаративный и художественный анализ. Эмпирическую базу составили произведения современных китайских композиторов.

Автором поэтапно рассмотрены стадии становления новой музыкальной культуры в Китае

1970-80 годов: обучение в консерватории, создание первых произведений.

Автором обозначены факторы, повлиявшие на становление и формирование «Новой волны»: консерваторский журнал «Справочные материалы по зарубежной музыке», в котором публиковались переводные статьи, в том числе и о новой музыке; книги чешского композитора и теоретика Цтирада Когоутека 1962 года «Техника композиции в музыке XX века»; лекции профессора Александра Гёра из Кембриджа, состоявшиеся в мае 1980 года; творчество и общественная деятельность Чжоу Вэньчуня, который основал специальный центр по американо-китайскому культурному обмену.

На примерах произведений «Песня рыбака» Чжоу Вэньчуня, в которой традициях европейского оркестрового стиля воспроизводятся принципы и акустические характеристики игры на гуцине и пьесы Ло Чжунжуна 1979 года — вокальное сочинение на основе поэмы династии Хань «Сбор цветов лотоса на берегу реки», а также оперы Тань Дуна «Девять песен» (1989) автором показаны возможности синтеза европейских и китайских композиторских традиций в создании уникальных произведений.

Автором проведен сравнительный анализ произведений китайских композиторов и их исполнения китайскими музыкантами с авторскими и фольклорными европейскими произведениями и выявлены сходные характеристики в ритмике фигур и мелодике текстуры, применении народных мотивов в написании современных произведений.

Автором описан успешный опыт интеграции китайских композиторов в западное композиторское сообщество, однако описание заканчивается периодом 1980-х годов и не затрагивает XXI век, как это заявлено в названии статьи. Необходимо дополнить материал информацией о современном положении китайских композиторов в мировом сообществе.

В заключении автором не представлен вывод по проведенному исследованию, в котором должны быть приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение взаимовлияния различных культур в создании новых направлений в искусстве представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составляет 10 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Тем не менее, автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанных недостатков.