

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Ло Ц., Чернова А.В. «Ци-пай» как феномен музыкальной культуры Китая XX века: на примере оперы «Седая девушка» // Культура и искусство. 2025. № 11. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.11.76710 EDN: JUEWFA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=76710

«Ци-пай» как феномен музыкальной культуры Китая XX века: на примере оперы «Седая девушка»

Ло Цзиня

аспирант; Школа искусств и гуманитарных наук; Дальневосточный федеральный университет

690078, Россия, Приморский край, г. Владивосток, ул. Аякс, 10, ауд. Кампус F

✉ lo.tczi@dvfu.ru



Чернова Анна Викторовна

кандидат искусствоведения

доцент; департамент искусств и дизайна; Дальневосточный федеральный университет

690078, Россия, Приморский край, г. Владивосток, ул. Аякс, 10

✉ av-chernova@mail.ru



[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.11.76710

EDN:

JUEWFA

Дата направления статьи в редакцию:

11-11-2025

Аннотация: Статья посвящена исследованию музыкального направления «ци-пай» в контексте модернизации китайской культуры XX века. В работе анализируется генезис этого направления – от формирования теоретической базы до художественного воплощения в конкретных произведениях. Приводится терминологическое обоснование понятия «ци-пай» и доказывается его концептуальная целостность. В качестве объекта исследования рассматривается опера «Седая девушка» (кит. 白毛女, пиньинь. Báí Máo Nǚ, 1945) авторского коллектива (Ма Кэ, Чжан Лу, Сян Юй и др.), созданная и поставленная в Яньане. Предметом изучения является специфический синтез,

реализованный в данном произведении: соединение музыкального стиля, объединяющего традиционную китайскую оперу и музыкальный фольклор, с западноевропейскими оперными формами и композиторскими техниками. Для выявления специфики синтеза, составляющего основу эстетики «ци-пай», применяется междисциплинарная методология. В её основе – сочетание историко-культурного подхода, реконструирующего генезис направления в контексте модернизации китайской музыки, и структурно-аналитического исследования, раскрывающего механизмы интеграции национального музыкального материала в систему западноевропейских композиторских техник на материале партитуры оперы. На примере оперы «Седая девушка», являющейся эталонным образцом направления «ци-пай» в силу своей репрезентативной тематики, органичного музыкального языка и новаторской для китайской сцены драматургии, в статье всесторонне демонстрируется и доказывается, что «ци-пай» сформировался именно как полноценное музыкальное направление, а не временное художественное явление. Это положение обосновывается наличием у «ци-пай» целостной теоретической базы, уникального комплекса композиторских техник и четко прослеживаемой исторической преемственности, оказавшей значительное влияние на последующее развитие национальной музыкальной культуры. Выбор оперы «Седая девушка» в качестве примера обусловлен тем, что это произведение, типичное для «ци-пай» по тематическому содержанию, музыкальному языку и драматургической структуре, предоставляет важный образец для понимания способов выражения и эстетических ориентаций данного музыкального направления.

Ключевые слова:

Ци-пай, Художественное направление, национальный музыкальный стиль, Политика и музыка, Опера Седая девушка, Яньаньское искусство, Китайская народная песня, Традиционная китайская драма, жанр оперы, межкультурный диалог

Введение

Глубокая трансформация китайской музыки в XX веке, проходившая в условиях интенсивного межкультурного диалога, была обусловлена не только влиянием войн и западной культуры, но и мощной внутренней тенденцией к национально-культурной самоидентификации. Эта динамика проявлялась в осознанном стремлении к модернизации традиционного наследия, его адаптации к новым социальным запросам и активном поиске художественных форм, способных выразить современное национальное самосознание, что в совокупности и сформировало уникальный путь музыкального развития Китая в данный период. В этом контексте значимым стало формирование музыкального направления «ци-пай». Оно объединило традиционные китайские элементы с западными музыкальными техниками, создав уникальную эстетическую систему, и оказало глубокое влияние на развитие новой китайской музыки.

Цель данной статьи — комплексное исследование истоков, художественных особенностей и терминологического определения «ци-пай». Для достижения этой цели в работе предполагается выполнить следующие задачи: проследить исторический путь направления от истоков до теоретического фиксирования; проанализировать его ключевые художественные черты; определить полноту и точность использования термина «китайский ци-пай» для обозначения данного музыкального явления по сравнению с другими терминами. Центральным объектом нашего рассмотрения выбрана опера «Седая девушка» - произведение для музыкальной сцены в пяти актах, в котором центральный

образ Беловолосой святой, известный по легендам Хэбэя, получает современное для того времени прочтение, созданный в январе-апреле 1945 г. творческим коллективом Академии им. Лу Синя. Музыку к опере написали композиторы Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Хуань Чжи, Сян Юй, Чень Цзы, Лю Цзы, Лю Чи. Либретто, также созданное коллективом авторов, было записано Хэ Цзинчжи и Дин И. [\[1, с. 270\]](#). Рассуждая о значении этого коллективного опуса в современной музыкальной истории Китая, Чжан Личжэнь подчеркивает: «...опера "Седая девушка" была и останется в истории китайской музыкальной культуры первой национальной оперой точно так же, как "Жизнь за царя" М. И. Глинки — в истории русского оперного искусства» [\[2, с.365\]](#). Данное произведение, являясь образцовым воплощением эстетики «ци-пай», наглядно демонстрирует органичное слияние китайской традиционной основы (местные музыкальные драмы, народные песни) с комплексом западных музыкальных форм и композиторских техник. Несмотря на обширный корпус публикаций, посвященных опере «Седая девушка», ее ключевая роль именно как эталонного объекта для системного анализа «ци-пай» в музыковедческой литературе до сих пор не была предметом специального исследования. Через ее детальный анализ в статье раскрываются конкретные механизмы и результаты данного синтеза на уровнях музыкального языка, драматургической структуры и идейного содержания. Таким образом, новизна данной работы заключается не только в рассмотрении «ци-пай» как целостного направления, но и в устранении указанного пробела путем фундаментального перепрочтения ключевого памятника через призму его центрального значения для данного художественного явления. Работа способствует прояснению соответствующей терминологии и углублению понимания одного из центральных явлений китайской музыки XX века.

1. Развитие и концепция направления «ци-пай» и китайские музыкально-театральные жанры XX века

1.1. Теоретическая база и развитие направления «ци-пай» в национальной музыке

Формирование и развитие национальной композиторской школы в XX веке тесно связано с глубокими народно-песенными, философскими, поэтическими и театральными традициями Китая. [\[3, с. 6\]](#) «Ци-пай» является одной из ключевых теоретических концепций в истории китайского искусства XX века, терминологическая структура которой уходит корнями в традиционную китайскую философию. «Ци» (кит. 气, пиньинь. qì) в даосизме представляет космическую жизненную энергию, в то время как конфуцианство подчеркивает его моральные атрибуты, а «пай» (кит. 派, пиньинь pài) обозначает стилистическую ориентацию или принадлежность к школе.

Цзэн Чжиминь в 1904 году впервые выдвинул идею «создания новой музыки для Китая», указав, что музыкальное творчество должно «приносить пользу стране» [\[4, с. 87\]](#). Однако Цзэн Чжиминь не дал определения этой концепции и не предоставил всестороннего объяснения её качественных характеристик, формальных особенностей и содержания. Согласно историческим источникам, в этот период не было музыковедов, которые систематически излагали бы «новую музыку», а деятельность композиторов и музыкальных теоретиков ограничивалась созданием музыкальных произведений и разработкой учебных материалов вокруг концепций «новой музыки» и «музыкального канона» (кит. 乐典; пиньинь yuèdǎn). Например, «Учебник музыкальной теории» (1904 г.) признан историографами первым в Китае сравнительно полным и систематический учебником теории музыки, представляющим западную музыкальную систему, составленным и переведённым китайцем, [\[5, с. 104-105\]](#). Содержание книги в основном

относится к теории музыки западноевропейской классики, включая основы нотной грамоты, ноты, интервалы и другие базовые знания теории музыки. Из данного исторического источника видно, что «новая музыка» была новой главным образом в ниспровержении национальных традиций музыкального мышления, переходе к изучению западной музыкальной культуры и использовании этой изученной «новой» музыкальной культуры для достижения цели «принесения пользы стране». Музыкальная практика этого периода в основном воплощалась в формате «школьных песен» (1904-1919), где Шэнь Синьгун и Ли Шутун, выступая ключевыми фигурами, впервые реализовали практику адаптации китайских текстов к западной музыке через отбор мелодий и написание текстов или создание «школьных песен». Их тексты с содержанием «обогащения государства и укрепления армии» заложили основу социальной функции искусства.

В период «Движения за новую культуру» (также Движение Четвёртого мая, 1919-1927), началось зарождение направления и переход к более глубоким техническим поискам. После основания Сяо Юмэем в 1927 году первой профессиональной музыкальной школы в Китае — Шанхайской национальной консерватории, Чжао Юаньжэнь в «Сборнике новых стихов и песен» (1928) систематически изложил теорию «китаизированной» гармонии и реализовал её на практике в таких произведениях, как «Как мне не думать о ней» (1926) [\[6, с. 72\]](#). Лю Тяньхуа, в свою очередь, посвятил себя усовершенствованию национальной музыки, добившись интеграции китайских и западных инструментов в таких работах, как «Шествие к свету» (1931) [\[7, с. 45\]](#).

В 1930-х годах в культуре Китая усиливается влияние советской литературы, что способствовало стремительной политизации искусства. Создание Лиги левых писателей Китая, инициированное Лу Синем, ознаменовало переход к пролетарской литературе, где патриотическая тематика и проблемы классовой борьбы стали определяющим вектором развития [\[1, с. 12\]](#). В этот период левое музыкальное движение способствовало становлению эстетического самосознания нового направления, что нашло отражение в ряде ключевых произведений.

В области песенного творчества образцом музыкального произведения этого периода может быть представлен «Марш добровольцев» (1935) Ни Эра, творчески соединивший пентатоническую мелодику с энергичным маршевым ритмом, и, благодаря своему мощному духу времени и яркому национальному характеру впоследствии утверждённый в качестве государственного гимна Китайской Народной Республики [\[8, с. 28; 9, с. 31\]](#). Инструментальная музыка выделилась такими работами, как «Лучи света на рыбацкой лодке» (1934) Жэнь Гуана, создавшего популярную музыку в национальном стиле [\[10, с. 63\]](#), и фортепианной пьесой Хэ Лютина «Пастушья свирель» (1934). Это сочинение, получившее первую премию на конкурсе «Китайские произведения» у Александра Черепнина, было исполнено в Европе, опубликовано в Японии и вошло в концертный репертуар пианистов многих стран, ознаменовав международное признание китайской фортепианной музыки [\[11, с. 91\]](#). «Пастушья малая флейта» (1934) успешно объединила мелодику народных песен региона Цзяннань с техникой полифонической композиции, заложив парадигму творчества китайской фортепианной музыки [\[12, с. 91\]](#) и, став одним из первых китайских фортепианных произведений, получивших признание на международной сцене.

Период войны Соппротивления против Японии стал этапом интеграции и формирования теории направления. Важнейшую роль в этом процессе сыграло выдвижение Мао

Цзэдуном в 1938 году тезиса о «китайском стиле и китайском ци-пай». Сосредоточение деятелей культуры в опорных базах, таких как Яньань, и создание Академии искусств имени Лу Синя в 1938 году создали институциональную основу для воплощения этой художественной концепции.

Теоретическая основа направления была заложена совместно политическими лидерами и музыковедами. Сочетание терминов «ци-пай» было впервые введено в сферу литературной критики Лу Синем в 1934 году в работе «Разные записи из беседки Цзецинтин» [13, с. 22-25]. Хотя данное рассуждение ещё не сформировало систематизированного теоретического объяснения, оно выявило две сущностные характеристики: соединение традиционной философской концепции «ци» с теорией художественного стиля и акцент на субъектности национальной культуры.

Дальнейшее развитие концепция получила благодаря интерпретации Мао Цзэдуна, который в работе «О месте Коммунистической партии Китая в национальной войне» (1938) возвел «ци-пай» в ранг ключевого принципа культурной политики: «Необходимо отменить иностранные стереотипы, меньше петь пустых и абстрактных мелодий, доктринерство должно уйти на покой, а им на смену прийти свежему и живому, китайскому стилю и китайскому ци-паю, которые любимы и легко понимаемы китайскими простыми людьми» [14, с. 928]. Статья Мао Цзэдуна представляет собой абстрактное обобщение формальных особенностей конкретного применения марксизма в китайских условиях. Именно благодаря ей вопросы о том, что же представляет собой современное национальное искусство и литература с «ци-пай» и как формировать национальное искусство и литературу, обладающие «ци-пай», стали центральными в дискуссиях о «национальной форме». Хотя данное положение Мао Цзэдуна не было направлено на решение проблем искусства и литературы, концепция оказала важное влияние на направление работы деятелей культуры и художественных коллективов на протяжении всего периода войны Соппротивления [15, с. 12]. В выступлении Мао Цзэдуна 1942 года «На совещании по вопросам литературы и искусства в Яньане» было рекомендовано три практических стандарта: современное применение национального музыкального материала, популяризация выражения тем, связанных с революцией, патриотизмом и свержением феодализма, а также критическое усвоение западной композиторской техники. Примечательно, что хотя рассуждения Мао Цзэдуна имели четкую политическую направленность, они по-прежнему сохраняли эстетическое содержание концепции «ци-пай», что сделало ее ключевым узлом, связывающим традиционную литературную теорию с современной художественной теорией [16, с. 534].

Вслед за Лу Синем и Мао Цзэдуном, китайский музыковед Люй Цзи четко выдвинул требование о том, что новая музыка должна придерживаться творческого метода «реализма», отражать жизнь и борьбу народа, выполнять функцию социального образования. Данный подход конкретизировал требование «массовости» «ци-пай» в творческий принцип «творить для рабочих, крестьян и солдат и быть используемым рабочими, крестьянами и солдатами» [17, с. 15]. В ходе широкой дискуссии о «национальной форме» в Яньане, Чунцине и других местах в 1939-1941 годах были подвергнуты критике подходы выступавших за полную вестернизацию «академистов» и придерживавшихся старых форм «традиционалистов», отстаивалась идея «использовать народные формы, создавать новые национальные формы» [18], что глубоко повлияло на творческое направление Сянь Синхая, Ма Кэ и других. Выдвинутый Сянь Синхоем в работе «Мой путь изучения музыки» (1940) и других статьях творческий принцип «национализации, массовости, художественности» стал практической программой

данного направления [\[19, с. 88\]](#).

Ключевым произведением, знаменующим формирование эстетики «ци-пай», стала кантата Сянь Синхая «Хуанхэ» (1939). Это монументальное сочинение, объединившее форму западной кантаты и симфоническое мышление с ладовой системой и песенностью китайской народной музыки, представило подходы к симфонизации фольклорного материала в национальной музыке. «Хуанхэ» была провозглашена «вехой китайской современной музыки» [\[20, с. 77\]](#) и признана классическим образцом восточной музыки XX века.

Опера «Седая девушка» (1945) явилась символическим воплощением зрелости «ци-пай», на практике доказав существование направления с целостной теорией, техникой и институциональной поддержкой. Этот спектакль, сочетающий мелодику местных опер (банцзыцян) и народные песни с формой западной оперы, создал новую модель музыкальной драмы и стал классическим произведением в истории китайской оперы [\[21, с. 122\]](#).

В послевоенный период традиция «ци-пай» продолжила развитие в таких произведениях, как «Увертюра Весеннего Фестиваля» (кит. 春节序曲, пиньинь Chūnjié xùqǔ; англ. Spring Festival Overture, нем. Frühlingsfest-Ouvertüre) (1956) Ли Хуаньчжи, основанная на мелодиях шэньсийского янгэ [\[22, с. 31\]](#) и использующая технику западной оркестровки для воссоздания сцен традиционного китайского праздника [\[23, с. 54-56\]](#). Это произведение стало образцом праздничной музыки и по сей день занимает важное место в репертуаре крупнейших культурных мероприятий Китая.

В процессе исторического развития направление «ци-пай» сформировало многочисленное и преемственное по поколениям творческое сообщество, чьи ведущие композиторы и наиболее репрезентативные произведения охватывают широкий спектр областей музыкального творчества, представляя собой уникальное явление в китайской музыкальной культуре XX века.

1.2 Принципы «ци-пай» как основа синтеза традиций – западноевропейской оперы и китайской традиционной музыкальной драмы (также частое название - опера)

Во избежание концептуальной путаницы необходимо терминологическое разграничение ключевых понятий исследования.

Генезис термина «опера». Термин «опера» (от лат. *opera* — «труд», «произведение») закрепился после 1640 года, сменив итальянское обозначение «*Dramapermusica*» [\[24, с. 200; 527\]](#). Хотя внешне он может ассоциироваться с китайскими формами «чжугундяо» (песенно-речитативные повествования эпох Сун и Юань) или «цюйпай» (система мелодических моделей), их природа принципиально различна.

Феномен межкультурного восприятия. Европейцы, познакомившись с китайской музыкальной драмой ранее, чем китайцы — с европейской оперой, унифицирующе обозначили её как «Chinese Opera». Эта терминологическая традиция сохраняется, вызывая у западной аудитории ассоциацию понятия «опера» прежде всего с традиционным китайским искусством.

В Китае до заимствования японизма «歌剧» (*gējù*) существовали варианты перевода: «школьная опера» (学校剧), «новая музыкальная драма» (新乐剧) и др. [\[25, с. 12-15\]](#). Термин «歌剧», созданный по модели «прилагательное + существительное», стал

общепринятым.

Дифференциация понятий.

· Китайская традиционная музыкальная драма(中国戏曲) — синтетическое искусство, сформировавшееся к X веку [\[26, с. 308\]](#). Его эстетику определяют принципы «се-и» (写意, передача идеи) и канонизация. Выразительные средства — «цзо» (кит. 做, стилизованные движения), «да» (кит. 打, акробатика), «нянь»(кит. 念, речитатив) — служат символическому изображению действия [\[27, с. 239-240\]](#). Музыка основана на системах «цюйпай» и «баньцян».

· Европейская опера— жанр, сложившийся во Флоренции в конце XVI века [\[28, с. 541\]](#). Её эстетическую основу составляют принципы миметического отражения действительности и приоритета музыки в драматургической организации. Сквозное композиторское высказывание, реализованное в синтезе вокальных форм (арии, ансамбли, хоры) и инструментальных элементов (увертюра, интерлюдии), выполняет системообразующую функцию, становясь главным носителем драматургического развития. [\[29, с. 944; 30, с. 871-898\]](#).

· Китайская опера (в узком смысле) — современный жанр, сложившийся с начала XX века на основе синтеза:

- западной оперной структуры (акты, арии, симфонический оркестр);
- китайской традиции (пентатоника, система «баньцян», техника «жуньцян»);
- вокальной школы, сочетающей бельканто с китайской фонетикой [\[31, с. 7\]](#).

Этот гибридный жанр, отличающийся творческой гибкостью [\[32, с. 33\]](#), интенсивно развивался на рубеже XX-XXI веков [\[33, с. 159\]](#) как самостоятельное явление в мировом музыкальном искусстве.

«Ци-пай» является художественным направлением, сформировавшимся в рамках жанра **китайской оперы**, ключевой характеристикой является ярко выраженная идеологическая доминанта. Творчество авторов данного направления представляло собой не индивидуальное художественное выражение, а рассматривалось как часть революционного дела. Оно строго следовало духу выступления Мао Цзэдуна «Выступление на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани», подчеркивая, что литература и искусство должны служить политике, рабочим, крестьянам и солдатам. [\[34, с.164-166\]](#)

Тематика должна быть героическая, сосредоточенная на китайской революционной истории и строительстве социализма, использовать монументальные эпические нарративы для воспевания героев, классовой борьбы и духа коллективизма, как, например, в опере «Седая девушка» (угнетение в старом обществе и освобождение в новом) и «Марш армии и народа» Сянь Синхая (единство армии и народа, пробуждение масс). Идеино-творческие задачи заключались в революционной агитации, мобилизации боевого духа и конструировании новой национальной идентичности, что превращало искусство в инструмент формирования национального самосознания и политической мобилизации.

Триада «национальное своеобразие, массовость, художественность» составляет его

эстетическую платформу:

Национальное: Требовало воплощения «национального стиля» как в идейно-образном содержании, так и в формах выражения, включая обращение к народным сюжетам, использование материала народных песен и элементов традиционной музыкальной драмы.

Массовость: Акцентировала общедоступность и просветительскую функцию произведений; музыка и драматургия должны были быть понятными, способными непосредственно воздействовать на широкие массы, не искушенные в профессиональном искусстве. Это обусловило мелодичность и смысловую определенность содержания.

Художественность: Предполагала «критическое освоение» передовых западных композиторских техник, стремление к синтезу революционного политического содержания и максимально совершенной художественной формы.

Углубленное сочетание вышеуказанных принципов сформировало одну из наиболее узнаваемых и влиятельных ведущих парадигм в истории китайской оперы. Ее создание и сценическое воплощение часто были тесно сопряжены с задачами государственной идеологической пропаганды и воспитания масс. Помимо оперного жанра, как уже было сказано выше установки «ци-пай» нашли широкое воплощение в таких сферах, как симфоническая и камерная музыка, камерная вокальная музыка, хоровые сочинения, музыка для национального оркестра, а также композиции для кинематографа и телевидения.

2. К анализу художественных черт «ци-пай» на примере оперы «Седая девушка»

Сюжет оперы «Седая девушка» основан на народной легенде о Беловолосой бессмертной деве, традиционные элементы китайского театра искусно объединены с приёмами современной оперы, что также заложило условия для последующего роста китайского национального стиля.^[35, с. 70] Рождение «Седой девушки» ознаменовало зрелость национального стиля с ярко выраженным «ци-пай». Музыкальный язык укоренён в пентатонике и мышлении, основанном на смене баньши (кит. 板式, пиньинь bǎnshì, ритмических формул — система ритмических формул в китайской традиционной музыке, определяющая темп, метр, динамику и драматургическое развитие), используются типовые оперные формы арий, вокальных ансамблей, речитативов, хоров и оркестровых пьес, увертюры^[36, с.177], а в оркестровке заимствованы западные техники.



Рис. 1. Первая исполнительница роли Сиэр Мэн Юй фотографируется с афишей оперы «Седая девушка»

Сиэр — первый самостоятельный женский персонаж в китайской опере, олицетворяющий страдания народа при старом строе. Сюжет строится вокруг её жизни с отцом-арендатором, Ян Байлао, в одной из деревень на севере Китая. Их бедственное существование обрывается, когда помещик Хуан Шижэнь, воспользовавшись их долгами, требует в счёт уплаты саму Сиэр. Унижения доводят Ян Байлао до самоубийства, а его дочь становится жертвой насилия со стороны помещика.

Спасаясь бегством, Сиэр находит пристанище в глухих горах, где её волосы от лишений и нехватки соли полностью седеют. Её освобождение становится возможным только с приходом 8-й Народно-освободительной армии.

Личный конфликт персонажей служит разоблачению антагонизма между помещиками и крестьянами, обнажая мрак феодального Китая и бесправное положение угнетенных. В противовес этому, картина освобожденных районов под руководством Компартии показывает новый, демократический путь, утверждая освободительную войну как единственную возможность для крестьян стать хозяевами своей судьбы. Тематика оперы обладает ярко выраженной спецификой: интеграция политического нарратива в массовый эмоциональный опыт пробуждала у зрителей ненависть к старому обществу и стремление к новому. Сочинение рассматривается сквозь призму идеи народности, определившую облик всего китайского искусства периода становления КНР [\[37, с. 15\]](#).

2.1. Насыщенность оперы «Седая девушка» элементами региональных китайских музыкальных драм

Движение **янгэ** (Китайский: 秧歌; пиньинь: yānggē; освещенный. «Песня рисовых ростков»)(1942) занимало чрезвычайно важное место в художественной жизни Яньаня. Оно обладало массовостью и протестным характером, являлось неотъемлемой формой жизни армии и народа. Янгэ — это народный танец, обладающий чрезвычайной распространенностью и близостью к народу, особенно в Северном Китае его народный и репрезентативный характер весьма ярко выражен. В разных регионах он имеет свои особенности, стили и формы различаются, его историчность и культурность очень явны, особенно в провинции Шэньси он имеет широкое художественное влияние.

Аkkомпанемент Янгэ обычно составляют гонги и барабаны, придающие музыке подчеркнутую ритмичность и монументальность; само же представление сочетает пение и танцы. В зависимости от конкретной формы исполнения и обстановки он делится на три вида: уличный янгэ, янгэ на большой площадке и янгэ на малой площадке [\[40, с. 65-67\]](#). Янгэ-опера — это форма оперы, сочетающая в себе элементы музыкальной драмы, современной драмы и янгэ, представляющая собой комплексное искусство. Создатели из Яньаньской академии искусств имени Лу Синя изначально начинали создание «Седой девушки» с небольшой янгэ-пьесы.

Банцзыцян (китайский 梆子腔, Пиньинь bāngzǐqiāng, Clapperopera, также 梆子戏, bāngzǐxì) также является очень важным элементом народной музыкальной драмы. Она хорошо передает исторические темы и является одним из наиболее влиятельных традиционных жанров китайской музыкальной драмы. При пении в банцзыси используются банцзы для отбивания ритма, ее истоки восходят к концу эпохи Мин и началу эпохи Цин. Аkkомпанемент осуществляется на традиционных народных инструментах, таких как баньху, флейта дицзы, шэн (губной орган), большой гонг, малый гонг и другие. В ранний период в текстах арий и речитативов банцзыси присутствовало много элементов диалектов Хэбэя, Шаньси и Шэньси, поэтому ее звуковая форма обладала определенной спецификой. К началу XX века в творческую схему банцзыцян начали проникать

элементы пекинского диалекта, что усовершенствовало пекинскую традиционную оперу. Пение делится на три амплуа: шэн (мужские роли), дань (женские роли) и чоу (клоуны). Мужские и женские партии используют один и тот же лад и манеру пения, для стиля характерны высокая напряженность, взволнованность и воодушевление. В ариях Сиэр, главной героини оперы «Седая девушка», широкий мелодический диапазон в сочетании с использованием элементов банцзыцян, таких как гуньбань (стремительный ритм), даобань (вводный ритм) и саньбань (свободный ритм), позволяет предельно ярко выразить ее внутреннюю борьбу. Зрители могут через знакомую банцзыцян интерпретировать внутренний мир Сиэр, что значительно усиливает способность оперы передавать душевные переживания.

Шаньсийская банцзы (кит. 山西梆子, пиньинь Shānxī Bāngzi), также известная как опера Шаньси или опера Цзинь (晋剧, Jìnjù) — это одна из старейших разновидностей жанра банцзы в китайском музыкальном театре, зародившаяся в провинции Шаньси. Природно-географическая среда провинции Шаньси сложна и разнообразна: здесь есть горы, холмы, равнины, а климат засушливый. Особые географические условия сформировали уникальный стиль шаньсийских народных песен. Основой вокальной музыки шаньсийской банцзы является система баньцян. Различные ритмические модели определяются понятиями «бань» и «янь», а также степенью скорости. В рамках установленных моделей возможны корректировки в зависимости от музыкального образа, например, медленное пение в быстром ритме или быстрое пение в медленном ритме. «Бань» (кит. 板, пиньинь bǎn) в системе баньцян является основным структурным принципом, отсылающим к различным ритмическим формулам — установленным метроритмическим моделям с фиксированными характеристиками темпа, такие как маньбань (кит. 慢板, медленная ритмическая формула, размер обычно 4/4, используется для лирических эпизодов), куайбань (кит. 快板, быстрая ритмическая формула, размер обычно 1/4, передаёт напряжение и динамику), люйшуй (кит. 流水, ритмическая формула «текущей воды», плавный и ровный ритм) и синбань (кит. 行板, ритмическая формула в темпе анданте). «Цян» (кит. 腔, пиньинь qiāng) обозначает мелодический стиль, то есть вариации ритма и музыкальной фразировки на основе «бань»; именно «цянь» определяет внешнее выражение и конкретное звуковое воплощение «бань». Ладовая структура преимущественно представлена ладом Чжи (кит. 徵 [zhǐ], Чжи — пятая ступень) в пентатонике (тональности G), с диапазоном обычно от c1 до a2. В мелодической линии нисходящее поступенное движение является основной характеристикой, и заключительный звук обычно «G». Интервалы преимущественно широкие, типичны кварты, квинты и октавы; перед скачком часто используется противоположное поступенное движение или прыжок. Мелодия плавная и утончённая, более изысканная.

В мелодике в целом выдержан стиль пекинской оперы, но использованы выразительные приёмы западной музыки. Например, применены различные ритмические формулы, такие как синкопы, пунктирный ритм и другие, что придаёт ритму индивидуализированность и напряжённость. В арии «Я хочу жить» во фразе «Не иссякнет вода, не погаснет огонь» (см. Рис. 2) использование синкопы подчёркивает решимость Сиэр отомстить и её негибемый дух, усиливая музыкальную выразительность и драматизм. Кроме того, заимствована форма выражения западной оперной арии, уделяется внимание лиризму и певучести мелодической линии, что позволяет Сиэр полностью выразить свои внутренние чувства, делает образ персонажа более объёмным и завершённым.



Рис. 2 Музыкальная фраза из арии «Я хочу жить»

Гармония оперы в основном достаточно проста и служит главным образом для выделения мелодии, выполняя вспомогательную и подчеркивающую роль. Приведем пример гармонизации, сопровождающей представленную ранее музыкальную фразу (см. Рис. 3), где используются диатонические трезвучия для усиления музыкальной атмосферы, передачи эмоций персонажа. В то же время в гармонизации используется концепция западной гармонии: в кульминационных зонах применяются диссонирующие аккорды для увеличения чувства напряженности и конфликта, что лучше передает такие эмоции персонажа, как гнев и сопротивление. В первом такте большая секста между басом (ми-бемоль) и верхним голосом (до), трактуемая как альтерированное интервальное сочетание, а также хроматическое введение ми-бемоля во втором такте модифицируют гармоническую вертикаль, отходя от диатоники натурального мажора. Большая секунда си-бемоль – до функционирует как зона диссонантного напряжения, актуализируя аффективную семантику скрытого конфликта и подготавливая последующую эмоциональную кульминацию. В пятом такте малосекундовое сопряжение фа-диез – соль генерирует эффект ладовой неустойчивости. Введение фа-диеза дестабилизирует устои исходной тональности до мажор, создавая вектор тонального тяготения, что позволяет слушателю остро ощутить эмоциональный сдвиг и нарастающую драматургическую напряженность.



Рис. 3 Музыкальная фраза из арии «Я хочу жить»

В эмоционально напряжённых фрагментах арии Сиэр, таких как «Неиссякаемая вода, неугасимый огонь, я не умру, я буду жить, я отомщу», использование соединений диссонирующих аккордов, усиливает конфликтность музыки. Диссонирующие аккорды создают интенсивную напряжённую атмосферу в музыке, живо передавая горечь и дух сопротивления в сердце Сиэр. Структурно функциональное решение арии Сиэр демонстрирует сочетание моделей сольных номеров традиционного китайского театра и западноевропейских музыкальных структур. Представленный выше фрагмент арии следует структурным особенностям: пекинской оперы, где присутствуют фиксированные модели, такие как наличие ритмической организации (баньянь) и принцип «завязка-развитие-кульминация-развязка». Этот подход, определяемый как принцип Ци-чэн-чжань-хэ (кит. 起承转合, пиньинь qǐ-chéng-zhuǎn-hé, Каждый иероглиф представляет собой часть структуры завязка – развитие – кульминация – развязка) традиционного китайского театра, и совпадает с характерным для западной оперы акцентом на структуру и логику. Посредством изменений в музыке раскрываются психологическое состояние и эмоциональные трансформации Сиэр, делая образ персонажа более завершённым, на примере арии «Северный ветер веет» (см. Рис. 4-7).

На уровне локальной музыкальной формы произведение испытывает влияние западной музыкальной структуры: например, в разделении экспонирования и развитии темы уделяется больше внимания логичности и последовательности. В арии используются

повторяющиеся мелодии или ритмы для усиления выражения темы. В тексте «Я не умру, я буду жить, я отомщу, я буду жить» мелодия, преимущественно в высоком регистре, многократно повторяется, формируя эмоциональный настрой высокой напряжённости и воодушевления.



Рис. 4 起 завязка



Рис. 5 承 развитие



Рис. 6 转 кульминация



Рис. 7 合 завязка

Структурно-драматургическое единство между первым и вторым актами обеспечивается заимствованием из арсенала китайской традиционной музыки принципа «гуньмэнь» — развернутой оркестровой интерлюдии, выполняющей функцию драматургического связующего звена. Данный прием не только обеспечивает плавность трансформации сценического пространства-времени, но и аккумулирует эмоциональное напряжение, подготавливая слушателя к последующему развитию конфликта, тем самым усиливая целостность и сквозной драматизм музыкальной формы.

Для рельефной обрисовки характера юной Сиэр в первом акте композитор активно использует средства ритмической организации, укорененные в эстетике *цюйи* (кит. 曲艺, песенно-повествовательные жанры). Партия героини насыщается элементами «свободного ритма» (*саньбань*), которому свойственны фрагментарность, импровизационность и скачкообразность мелодического рисунка. Эта ритмическая пластика, дополненная обильным мелизматическим орнаментом, а также обилием пунктирных и синкопированных фигур, становится основным средством передачи ее живости, непосредственности и игривого обаяния.

Подобный синтез не является поверхностным стилизацией. Напротив, он представляет собой глубокую и продуманную интеграцию фундаментальных принципов китайской национальной музыкальной речи — с ее акцентом на тембровые нюансы, ритмическую гибкость и мелодическую орнаментику — в структурный каркас оперы как жанра западноевропейского происхождения. Конечной целью этого творческого метода

является не механическое соединение разнородных элементов, а их сплавление в новое, органичное художественное целое, где национальная идентичность становится неотъемлемым качеством самой музыкальной драматургии.

2.2 Использование стилистики народных песен

Формирование целостной и стилистически узнаваемой музыкальной системы в опере напрямую связано с глубинным претворением элементов национального стиля. Их органичное включение в ткань партитуры — от мелодики и гармонии до оркестровки — позволяет музыке выступать не только структурным каркасом, но и носителем уникальной культурной идентичности произведения. В опере «Седая девушка» система музыкальных характеристик персонажей генетически и структурно связана с народно-песенным мелосом. Эта связь реализуется через:

1 . **Интонационный словарь**- использование типичных для китайского фольклора попевок, ладовых структур (в частности, пентатоники) и ритмических формул

2 . **Принципы вариантности**- применение традиционных методов мелодического развития (*баньцян*), основанных на вариантной трансформации исходного тематического материала

3 . **Орнаментику**- включение системы мелизматических украшений (*жуньцян*), характерных для народной вокальной традиции

4 . **Драматургическую функцию**- использование фольклорных элементов как средства социальной и психологической характеристики персонажей

Драматургический конфликт в опере «Седая девушка» раскрывается через систему контрастных музыкальных характеристик, основанных на противопоставлении двух региональных стилей. Этот приём обеспечивает как смысловую ясность антагонизма, так и повышенную рельефность музыкальных образов.

Шэньсийская народная песня– Для народной песни региона Шэньбэй характерен комплекс признаков, включающий экстремально высокую тесситурную позицию и специфическую фонацию, воспринимаемую как намеренная тембровая резкость (обусловленная гортанной подачей и напряжённой атакой звука), что в совокупности формирует её уникальный звуковой идеал. Мелодии часто широкого диапазона, характеризуются мелизмами на один слог, что предъявляет достаточно высокие требования к месту взятия дыхания. Её мелодии простые, ясные, изменчивые, с частым использованием глиссандо, на отдельных слогах также встречается акцент, что создаёт ощущение резких контрастов. Этот стиль становится характеристикой отрицательного персонажа - Хуан Шижэня. Ария «Праздная жизнь провожает старый год» создана с заимствованием характерных особенностей шэньсийских народных песен. Эта ария имеет одночастную форму, мелодия относительно проста: в первой фразе «Праздная жизнь (вот) провожает старый год» (кит. 花天(那个)酒地辞旧岁) на слове «жизнь» использована техника глиссандо, интервал довольно большой, здесь предусмотрено место для взятия дыхания; вторая и третья фразы аналогичны первой. В четвертой фразе «Вино не (вот) пьянит, люди пьянеют сами» (кит. 酒不(那个)醉人人自醉) на слове «люди» использован форшлаг, передающий беззаботное и радостное настроение персонажа. В последних двух фразах «В моём доме сами собой полны амбары зерна, какое дело до бедняков с пустым желудком» – происходит резкая смена тональности высказывания, используется лаконичный и саркастичный поэтический текст, без всяких прикрас.

Хэбэйская народная песня – песни «сяотяо» (малые мелодии) являются распространённой формой хэбэйской народной музыки. Для песен сяотяо характерен низкий тесситурный регистр и меланхоличная мелодика, создающая ощущение глубины и скорби. Ария Сиэр «Северный ветер веет» в опере имеет трёхчастную форму и написана в семиступенном ладу Чжи на основе ноты G с главной тоникой Гун. Мелодия первой части заимствует мотивы хэбэйской народной песни «Маленькая капуста». «Маленькая капуста» – очень известная традиционная народная песня региона Хэбэй. Песня простая, живая, состоит из четырёх строк по три иероглифа в каждой, изображая горе маленькой сироты, тоскующей по умершей матери. «Седая девушка» в главной теме первого акта по существу использует хорошо знакомую китайцам «Маленькую капусту». Её мелодия медленно и постепенно нисходит, этот похожий на вздох тон создаёт для всей оперы печальное настроение, живо показывая тяготы жизни бедняков в старом Китае. В «Северный ветер веет» поётся: «Северный ветер веет, снежинки кружатся, кружатся снежинки – Новый год приближается». В китайском языке это структура «3-3-7» с односложными словами, что делает её удобной для вокализации. В такой снежный день Сиэр очень хотела встретить Новый год дома с отцом, но из-за классового угнетения отец был вынужден уйти из дома, скрываясь от долгов, что добавляет глубокой печали.

Характеристики второстепенных персонажей оперы также тесно связаны с народным мелосом..Ария «Десять ли ветра и снега» при создании образа Ян Байлао — страдающего крестьянина старого общества — основана шаньсийской народной песне «Собирание колосков». «Собирание колосков» относится к жанру народных песен янгэ, изначально это была легкая, юмористическая песня, подчёркивающая радость труда. В «Десяти ли ветра и снега» автор изменил темп оригинальной песни на более медленный и понизил тесситуру, выражая безысходность и горечь долгого угнетения и унижений, что как раз отражает положение Ян Байлао, которого нещадно эксплуатируют. «Десять ли ветра и снега» описывает сцену, где Ян Байлао бредёт домой через ветер и снег, тяжело ступая. Его психологическое состояние очень соответствует ощущению от «Собирания колосков». Уплотнённая инструментовка арии персонажа усиливает выразительность образа Ян Байлао, способствуя формированию характера персонажа и развитию драматических противоречий.

В опере «Седая девушка» народные песни выполняют дифференцированные драматургические функции, обусловленные их региональной и жанровой спецификой. Так, шаньсийская янгэ «Собирание колосков» характеризует образ Ян Байлао через атрибуты трудовой этики и нравственной чистоты, тогда как песня «Десять ли ветра и снега» формирует не только природно-временной контекст, но и становится звуковым коррелятом эмоциональной трансформации персонажа.

Интонационный словарь оперы представляет собой систематизированный свод фольклорных источников, включающий:

- хэбэйские народные песни «Тайпин дяо», «Мачеха бьёт ребёнка», «Няньшаньшудяо»
- шэньбэйскую свадебную музыку «Байтан»
- шаньсийскую лирическую «Цветение орехового дерева»
- ритуальные жанры: храмовую музыку «Чаоцзянцзы» и буддийскую песню «Мулянь спасает мать»
- гуаньчжунскую трудовую «Чуйхаоцзы»

Подобный отбор демонстрирует не столько количественное богатство, сколько продуманную систему музыкальной драматургии, где каждый фольклорный источник выполняет конкретную характеристическую, атмосферообразующую или символическую функцию, обеспечивая этнографическую достоверность и национальное своеобразие музыкального языка

2.3 Прочие художественные принципы «ци-пай» и их реализация в опере «Седая девушка»

Ладовая система. В опере «Седая девушка» широко использовались китайские национальные лады. Типичным представителем традиционных китайских национальных ладов является пентатоника, основанная на ступенях Гун, Шан, Цзяо, Чжи, Юй. Произшедшие на этой основе пяти-, шести- и семиступенные звукоряды обобщённо называются пентатоническими ладами. Традиционные китайские национальные лады и западные мажорно-минорные лады имеют совершенно разную художественную природу в плане форм выражения, духовного колорита и национального характера, поэтому характер персонажей и формы выражения имеют фундаментальные различия. «Седая девушка» как раз с помощью китайских национальных ладов воплотила индивидуализированные персонажи.

Вокальная манера. Вокал в опере «Седая девушка» базируется на системе китайского академического национального пения — синтетической вокальной школе, сформировавшейся на основе традиционных звукоидеалов и эстетических предпочтений китайской культуры. Данная система интегрирует четыре основные вокальные традиции: традиционную оперную, песни-сказы (кит. 说唱, пиньинь. shuōchàng, китайское эстрадное представление с пением и прибаутками), фольклорная манера пения (кит. 民间歌曲唱法, пиньинь. mǐnjiāngēqǔchàngfǎ, аутентичная традиционная певческая традиция, характеризующаяся естественным звукоизвлечением, использованием диалектов и специфических вокальных приёмов) и академизированная народная манера пения (кит. 新民族唱法, пиньинь. xīnmínzúchàngfǎ, современная профессиональная вокальная школа, сочетающая традиционную китайскую манеру пения с научно обоснованной вокальной техникой).

Фонетической основой техники служит передняя позиция звука в ротоглоточной полости с интенсивной звукоподачей, преобладанием ротового резонанса при подключении головного, что формирует яркий, открытый тембр с естественным фонационным режимом. Артикуляционный аппарат отличается относительной стабильностью, а звукообразование сохраняет непрерывность атаки. Привнешнем сходстве с европейским бельканто по требованию к выверенной технике, система принципиально различается стилевыми параметрами и эстетическими ориентирами.

Речевая интонация реализована через систему разговорная речь, заменяющих оперный речитатив, с элементами ритмизированная декламация (кит. 韵白, пиньинь. yùnbái, архаизированный сценический говор с определённой ритмической и тональной организацией, используемый в традиционной китайской опере преимущественно для персонажей высокого социального статуса). В ключевых ариях применяются техники **баньцян** с вариантным метроритмическим развитием и системы орнаментики, служащие как характеристике персонажей, так и драматургическому развитию.

А такие приёмы, как коллективное комментирующее пение (кит. 帮腔, пиньинь. bāngqiāng) и вокальный комментарий "в сторону" (кит. 旁唱, пиньинь. pángchàng), обогатили партию хора, усиливая драматическую атмосферу. Распевное чтение (кит. 吟诵, пиньинь. yínsòng)

и ритмизированная сценическая речь (кит. 念白, пиньинь. niànbái), попеременно сменяя друг друга и взаимно дополняясь как средства выразительности, значительно усилили воздействие сценического искусства.

Особенности оркестровки. В Музыкальном исследовательском институте Китайской академии искусств хранится ценная групповая фотография оркестра, аккомпанировавшего опере «Седая девушка» во время её исполнения в Яньане в 1945 году (см. Рис. 8). На фото запечатлены инструменты и музыканты оркестра: баньху, суонай (Ма Кэ), бамбуковая флейта дицзы (Хань Минда), эрху (Сюй Сюй), баньху сопрано, цзинху (Бянь Цзюнь), саньсянь (Ху Бин), скрипка (Ду Шицзя, Чэн Жучжэн, Чэнь Ди), альт (Ли Ни), виолончель (Ли Юаньцин), мандолина (Чжан Дичан), малые тарелки (Цзян Сюэ), баньгу (Жэнь Хун), тамбурин (Ли Ган), большой гонг (Чэнь Цзы) и дирижёр (Сян Юй). Среди них виолончель была ведущим инструментом для характеристики Ян Байлао, цзинху — ведущим инструментом для Хуан Шижэня, а саньсянь — ведущим инструментом для Му Жэньчжи. «Этот китайско-западный смешанный аккомпанирующий оркестр, состоявший из 16 первоклассных музыкантов Яньаньской Академии искусств имени Лу Синя, обеспечил надёжную гарантию исполнения оперы «Седая девушка»» [38, с. 6]. В инструментовке использован состав с включением народных инструментов (в основном ведущих инструментов местных музыкальных драм) и полностью использовал тембровые особенности народных инструментов. Например, при изображении горькой судьбы Сиэр и сцен деревенской жизни тембры таких народных инструментов, как эрху, пипа и флейта дицзы, придали музыке ярко выраженный местный колорит. В то же время добавление скрипки, виолончели, медных духовых и ударных инструментов усилило драматизм музыки, особенно в моментах конфликтов и кульминационных эпизодах, где звучание оркестра делало эмоциональное выражение потрясающим. Подобная конфигурация смешанного китайско-западного оркестра позволяет усилить ощущение слоёв в музыке, делая эмоциональное выражение произведения более тонким.



Рис. 8 Групповое фото оркестра на премьере оперы «Седая девушка». Снято в июне 1945 года в Центральной партийной школе Яньаня.

Симфоническая обработка фольклорного материала, разработанная Сянь Синхаем в «Кантате о Хуанхэ», также находит отражение в опере. Эта преемственность позволила «Седой девушке» сохранить неизменные эстетические устремления «ци-пай» и в то же время добиться нового результата в драматической выразительности, живо воплощая преемственность и развитие данного направления между поколениями [39, с. 67].

Художественная форма оперы строится на синтезе пластики, поэтики, вокала и хореографии. Техника заимствуется из двух источников: декламация, актерское мастерство и танец — из традиционной оперы, композиционные принципы — из западной

классической музыки. Нарративные стратегии, драматургические элементы (конфликт, темпоритм) и сценография также используют оперные выразительные средства при доминировании реалистической парадигмы в режиссуре и актерской игре.

Как упоминалось ранее, формирование музыкального направления «ци-пай» прошло путь от истоков в «школьных песнях», через развитие в Движении за новую культуру «Четвёртого мая» и Левом музыкальном движении, до постепенного созревания в период войны Сопротивления. Опера «Седая девушка», созданная в 1945 году, является квинтэссенцией этого исторического процесса. Историческая преемственность в развитии направления проявляется на нескольких уровнях организации музыкального материала:

- в области ладового мышления (пентатоника) и мелодической техники, восходящих к ранним поискам национальной идентичности в период «школьных песен»;
- в способах тематической характеристики, где развивается методология обработки народных мелодий, выработанная движением «новой музыки» 1930-х, с усилением драматургической составляющей музыкальных портретов.

Опера «Седая девушка» обладает высокой репрезентативностью в области тематического содержания, музыкального языка и драматургической структуры, предоставляя важный ориентир для понимания «ци-пай». Спектакль успешно объединил элементы традиционного китайского театра и народных песен с формой западной оперы, в полной мере воплотив эстетический принцип «сочетания национальной формы, содержания национального сопротивления и западной композиторской техники».

3. «Ци-пай» как название направления: его целостность и точность.

Возникновение термина «ци-пай» разделяет общий исторический контекст с появившимися в тот же период формулировками «китайская новая музыка», «китайская новая опера» и другими. В китайской академической среде в описании соответствующих явлений долгое время существовала терминологическая нечёткость: хотя большинство исследований по умолчанию признавали их сущностную идентичность (например, все они подчёркивают использование народных мелодий, пентатонику, революционную тематику), они не давали системного определения с теоретической высоты художественного направления. Авторы статьи настаивают, что **«ци-пай» является единственным термином, способным полностью охватить суть данного музыкального явления.** Основания следующие:

Во-первых, наличие систематизированной теоретической платформы и эстетических устремлений. В отличие от одностороннего акцента «китайской новой музыки» на технической современности [\[41, с.88-94\]](#) или ограниченности «новой оперы» жанровой формой, «ци-пай» конструирует трёхкомпонентную теоретическую структуру, состоящую из философского основания, политического запроса и эстетических принципов. Укоренённая в классической китайской философии «теории ци» [\[42, с.102-110\]](#), она была трансформирована через литературную критику Лу Синя, поднята Мао Цзэдуном до уровня чёткой идеологической и культурно-политической программы — конкретного проявления «китаизации марксизма» в сфере искусства, требующего, чтобы творчество представало «свежим и живым китайским стилем и китайским ци-пай, которые любимы и легко понимаемы китайскими простыми людьми». Сянь Синхай в работе «Мой путь изучения музыки» [\[43, с.115-126\]](#) конкретизировал эстетический принцип «сочетания национальной формы, содержания спасения родины и передовой техники». Ни один из

существующих терминов (включая «китайскую новую музыку») не отражает ключевую характеристику явления — его политическую ангажированность, когда художественное творчество напрямую подчиняется задачам государственной политики и революционной борьбы. Сложная теоретическая конструкция, описывающая механизмы такого подчинения, также отсутствует в других терминологических системах.

Во-вторых, разработка узнаваемой, анализируемой и транслируемой технической системы. На практике «ци-пай» сформировал осознанную музыкальную систему: утвердил слияние пентатоники и китайского национального стиля как ядра с западной композиторской техникой; в области тембровой концепции способствовал симфонизации народных инструментов и китаизации западного оркестра. Эта техническая система позволила его творчеству превзойти технические ограничения «китайской новой музыки» и жанровые ограничения «новой оперы», став универсальной творческой парадигмой.

В-третьих, наличие чёткой исторической преемственности и передачи традиции. Как *направление*, «ци-пай» демонстрирует мощную историческую жизнеспособность и ясную траекторию межпоколенческой эволюции, а не является кратковременным движением. Его творческую генеалогию можно чётко разделить на:

Поколение основателей (1930-40-е гг.): Сянь Синхай «Хуанхэ», Ма Кэ «Седая девушка», Хэ Лютин «Пастушья свирель». Установление парадигмы;

Поколение строителей (1950-60-е гг.): Ли Хуаньчи «Увертюра "Весенний праздник"», Лю Чжи «Моя родина», Чжу Цзяньэр «Праздничная увертюра». Углубление и расширение;

Поколение рефлексии и возрождения (после 1980-х гг.): Цзинь Сян «Дикое поле», Чжао Ципин «Далёкий Хуанхэ» и другие, которые переосмысливают его в контексте новой эпохи.

Важно подчеркнуть, что через образовательную систему **Яньаньской академии искусств имени Лу Синя** последующих **Центральной консерватории** и **Шанхайской консерватории**, вышеупомянутые теоретические принципы и техническая система были включены в учебные пособия и курсы (например, курс «Национализированная гармония») [\[44, с. 122-125\]](#), сформировав институционализированный механизм передачи новой традиции, который обеспечил продолжающееся влияние направления, преодолевающее политические изменения.

В-четвёртых, формирование самосознающего академического сообщества и непрерывной теоретической рефлексии. Вокруг формирования и практики «ци-пай» возникла интенсивная академическая полемика, теоретические труды и критическая деятельность. От литературно-художественной критики в «Цзефан жибао» в яньаньский период до продолжающихся широких дискуссий о проблеме «национализации» в журнале «Жэньминь иньюэ» в 1950-х годах и дебатов о «традиции и инновации» в 1980-х годах, несколько поколений теоретиков (ЛюйЦзи, Ли Лин, ЮйЖуньян, Цзяо Цзяньчжун и другие) постоянно интерпретировали, защищали и корректировали его. [\[45, с.121-130\]](#). Длящийся десятилетиями процесс само-теоретизации, наряду с ведущей ролью таких институтов, как Союз композиторов Китая и Музыкальный исследовательский институт Китайской академии искусств, знаменует собой то, что «ци-пай» вырос из явления творческой практики в зрелое направление, обладающее сознательной дискурсивной системой.

Мы признаём, что в специальной литературе встречаются такие термины, как «новая национальная музыка», «новая музыка», «новая национальная опера» и другие аналогичные понятия. Безусловно, эти формулировки сохраняют свою значимость в определённых исторических и исследовательских контекстах, и учёные вправе использовать их для дальнейшего специализированного изучения. Тем не менее, исходя из приведённой системы аргументов, авторы настоящей работы считают необходимым использовать термин «ци-пай», поскольку именно он позволяет наиболее полно раскрыть политические предпосылки, культурную логику и эстетическое своеобразие данного исторического художественного направления.

Точность данного термина определяется его способностью охватывать все аспекты явления — от теоретических основ до практики, от творческого процесса до педагогики, что невозможно в случае с узкоспециальными понятиями, такими как «китайская новая музыка», или жанровыми определениями, например «новая опера». Закрепление «ци-пай» в качестве базовой аналитической категории представляется необходимым условием для последовательного построения академической истории музыки и продуктивного международного научного диалога.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование, интегрирующее историко-культурный контекст, анализ конкретного произведения и терминологическую рефлексию, демонстрирует системные основания для признания «ци-пай» в качестве самостоятельного художественного направления со сложившейся эстетической парадигмой. Сформировавшись как явление с четкой философской основой, идеологической детерминированностью и художественной программой, «ци-пай» отражает культурное самосознание и творческие поиски в процессе модернизации китайской музыки XX века, воплощая дуальную парадигму музыкального развития — синтез модернизационных процессов с национальной идентичностью.

Феномен «ци-пай» обнаруживает структурную целостность по ряду ключевых параметров: единство музыкального языка, устойчивость технической системы, преемственность педагогической традиции и развитость теоретической базы. Эта многомерная укорененность позволяет идентифицировать «ци-пай» не как кратковременное художественное течение или аморфную стилистическую тенденцию, а как состоявшееся художественное направление с четкими историческими контурами.

Библиография

1. Китайский музыкальный словарь. Пекин: Народная музыка, 1992. 524 с.
2. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития: дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2010. 149 с.
3. Чжан Цяньвэй. Китайская вокальная музыка XX века: дис. ... канд. искусств.: 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение). Санкт-Петербург, 2023.
4. Цзэн Чжимин [пер.]. Учебник музыки [Yuedianjiaokeshu]. Шанхай: Издательство "Гуанчжи", 05. 1904.
5. Лю Мянмянь. Первый в Китае, заговоривший о "музыкальной теории" – Цзэн Чжимин, с дополнением к "Предварительному предложению о структурной системе китайской музыкальной теории" Ду Ясюна // Новые звуки "Юэфу" (Вестник Шэньянской консерватории). 2006. № 2.
6. Чжао Юаньжэнь. Предисловие к "Сборнику новых песен" // Сборник новых песен. Шанхай: Коммерческое издательство, 1928.
7. Лю Юйхэ. Полное собрание сочинений Лю Тяньхуа. Пекин: Народное музыкальное

издательство, 1997.

8. Сян Яньшэн. Биографии китайских музыкантов новейшего времени (Том 1). Шэньян: Издательство "Чуньфэн", 1994.

9. Ма Кэ. О создании "Беловолосой девушки" // Народная музыка. 1950. № 4.

10. Лян Маочунь. Современная китайская музыка (1949–1989). Пекин: Издательство Пекинской академии радиовещания, 2004.

11. Хэ Лютин. Мой творческий опыт в сочинении фортепианных произведений в китайском стиле // Музыкальное искусство. 1984. № 3.

12. Чжао Юй. Образец национализации – краткий анализ фортепианной пьесы Хэ Лютина "Пастушья свирель" // Сычуаньская драма. 2006. № 4. DOI: CNKI:SUN:SCXJ.0.2006-04-055

13. Лу Синь. О "заимствовании старых форм" // Полное собрание сочинений Лу Синя: Том 6. Пекин: Издательство народной литературы, 1981. С. 22-25.

14. Мао Цзэдун. О месте Коммунистической партии Китая в национальной войне // Избранные произведения Мао Цзэдуна: Том 2. Харбин: Издательство "Дунбэйшудянь", 1948.

15. Ло Ц., Чернова А.В. Синтез китайской и западноевропейской музыкальных традиций в опере Сянь Синхая «Марш армии и народа» // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2025. № 1. С. 9-27. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.5.73070 EDN: ANULSU URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73070

16. Мао Цзэдун. Выступление на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани // Избранные произведения Мао Цзэдуна: Том 3. Пекин: Издательство народной литературы, 1991.

17. Люй Цзи. Перспективы новой китайской музыки // Журнал "Гуанмин". 1936.

18. Люй Ц. О некоторых вопросах в работе музыкально-теоретической критики // Народная музыка. 1956. № 9.

19. Сянь Синхай. История моего изучения музыки // Новая музыка. 1940. Т. 2, № 3.

20. Ван Юйхэ. История китайской музыки новейшего времени. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2002.

21. Ма Кэ. О создании "Беловолосой девушки" // Народная музыка. 1950. № 4.

22. Сунь, Л. Феномен оперы-янгэ в китайском музыкальном театре XX века / Л. Сунь // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 1(35). С. 30-34. EDN TLIBQJ.

23. Кун Вэйжань. Анализ композиционной техники в "Увертюре к Празднику весны" Ли Хуаньчжи // Песенное море. 2015. № 3. DOI: CNKI:SUN:GHAI.0.2015-03-014

24. Coda C., Sandrone A. M. Dizionario italiano-latino, latino-italiano. da Roto C2 brughiero (MI): Libritalia, 2001. P. 200, 527.

25. Чжао Вэйпин. Японское восприятие западной оперы, её освоение и творчество // Опера. 2005. № 121. С. 12-15.

26. Lam J. S. C. Kunqu: A Classical Opera of Twenty-First-Century China. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2022. 308 p. ISBN 978-988-8754-32-8.

27. Ван Юн. Сравнительное исследование музыки китайской оперы и западной оперы // Манчжун. 2013. № 22. С. 239-240.

28. Parker R. (ред.). The Oxford Illustrated History of Opera. Oxford: Oxford University Press, 2001. 541 с. ISBN 978-0192854452.

29. Граут Д. Дж., Уильямс Х. В. Краткая история оперы = Donald Jay Grout, Hermine Weigel Williams. 4-е изд. Нью-Йорк: Columbia University Press, 2003. 944 с. ISBN 978-0-231-12806-2.

30. Фенд М. Опера // The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy / под ред. G. Tomlinson, A. J. Hamilton, P. H. Kivy. Оксфорд: Oxford University Press, 2020. С. 871-898.

ISBN 978-0-19-998826-6. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199988266.013.49.

31. Чжао Синь, Тан Цзясюань. О влиянии национальных элементов на создание китайской оперы // Экономический вестник. 2025. 10 сент. (№ 007).
32. Лю, Л. Китайская современная опера в контексте влияния европейских традиций / Л. Лю // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2013. № 3(11). С. 25-33. EDN RCHCFV.
33. Чжао, М. Рождение оперы в Китае: периодизация процесса, стилевые особенности / М. Чжао // Современное педагогическое образование. 2021. № 9. С. 155-160. EDN OSTEQQ.
34. Чэнь Чаньюань. Исследование идей "Выступления на Совещании по вопросам литературы и искусства в Яньане" // Искусство. 2024. № 34. С. 164-166.
35. Юй Ичжи. История китайской музыки. Чанша: Хунаньское литературно-художественное издательство, 07. 2011.
36. Чэн Янь. Социально-политическое значение китайской оперы в 1950-х годах / Чэн Янь // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2024. № 2(91). С. 171-181. EDN LKZWBI.
37. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: Автореф. дис. канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2015. EDN: QAKGIF.
38. Цзян Хань. Об использовании и эффекте элементов традиционной оперы в национальных вокальных произведениях – на примере арии "Ненависть высока, как гора, обильна, как море" из оперы "Седая девушка" // Северная музыка. 2018. № 15.
39. Чжан Лу. Музыкальное творчество и исполнение "Седая девушки" // Сянь Синхай, Чжу Пин. Создание и постановка оперы "Седая девушка" в Яньани – к 50-летию со дня создания оперы "Седая девушка" (Часть 2) // Народная музыка. 1995. № 9. С. 6.
40. Цзюй Цихун. История музыки нового Китая (1949–2000). Чанша: Хунаньское художественное издательство, 2002.
41. Тан Ятин. Двойственность современности в китайской музыке // Музыкальное искусство (Вестник Шанхайской консерватории). 2006. № 3. С. 88-94.
42. Е Лан. Основные положения истории китайской эстетики. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1985. С. 102-110.
43. Сянь Синхай. Некоторые вопросы движения новой музыки Китая на современном этапе // Полное собрание сочинений Сянь Синхая. Том 1. Гуанчжоу: Издательство высшего образования Гуандун, 1989. С. 115-126.
44. Лян Маочунь. Современная китайская музыка (1949–1989). Пекин: Издательство Пекинской академии радиовещания, 2004. Глава 4. С. 122-125.
45. Сюй Син. Исследование работы журнала "Народная музыка" в период с 1950 по 1965 год: дис. ... / Сианьская консерватория. – Сиань, 2016.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Предметом исследования статьи является такой феномен культуры Китая в XX веке как философско-политически-эстетическое направление «ци-пай». Концепция «ци-пай», реализация ее базовых принципов рассматриваются в статье на примере первой китайской национальной оперы, созданной в 1945 году авторским коллективом Академии им. Лу Синя. Данное музыкальное сочинение не только рассматривается как

эталонное произведение в рамках концепции «ци-пай», но на его примере, по мнению автора, можно выявить характеристики главной тенденции китайской музыки в XX столетии – органичного слияния традиционной китайской музыки (традиционные жанры и формы, способы исполнения) с европейской классической музыкальной традицией.

Если проанализировать диссертационные работы последнего десятилетия в области искусствоведения, посвященных китайской музыкальной культуре, то становится очевидным, что тема слияния китайских традиций и европейской классической музыки является магистральной. Способы объединения китайского национального музыкального наследия с европейской классической музыкой на примере самых разных произведений, жанров, направлений – это основная теоретическая проблема для китайских музыковедов. В этом смысле, статья продолжает развивать важную для китайского исследовательского пространства тему. Анализируя синтез китайских традиций и европейской музыкальной культуры, автор осуществляет очень подробный концептуальный и терминологический разбор – это конечно является несомненным достоинством работы. Анализ терминов автор проводит в компаративистском ключе, сравнивая и демонстрируя разницу в использовании терминов в европейском искусстве и китайской музыкальной традиции.

Автор видит новизну исследования в комплексном анализе оперы «Седая девушка» именно в контексте эстетики «ци-пай», утверждая, что эта опера никогда не рассматривалась исследователями как эталон данного направления. С точки зрения российского искусствоведения было бы интересно провести анализ насколько советская постановка музыкального спектакля «Седая девушка», осуществленная в 1952 году в театре Вахтангова, соответствовала эстетическим принципам «ци-пай».

Стиль статьи сугубо научный. Структура работы логична, хочется отметить структурную целостность работы, концептуально выверенное изложение материала, очень скрупулезный и тщательный терминологический анализ, проведенный автором. Автор формулирует и основные принципы эстетической концепции «ци-пай», излагая базовую триаду этого направления. После терминологического анализа и разбора эстетических принципов направления «ци-пай», автор переходит к непосредственному анализу оперы «Седая девушка». В представленном исследовании автор очень подробно останавливается на специфике взаимосвязи культурных китайских традиций и европейской музыкальной культуры. В статье перечисляются и народные музыкальные жанры, используемые в опере, и приемы исполнения, характерные для китайской традиционной музыки. Так же необходимо отметить, что исследование музыкального сочинения в разрезе концепции «ци-пай» представлено в статье в историческом ключе, автор определяет этапы формирования эстетической концепции. Связывает эти этапы с историческими событиями.

Библиография соответствует содержанию статьи, сноски оформлены согласно требованиям. Выводы в статье логичны и не противоречат проведенному исследованию. Содержание и результаты научной работы могут быть интересны специалистам в области китайской культуры и китайского искусства XX века.

Статья полностью соответствует требованиям, предъявляемым научным публикациям.