

**Ван Сяоцин  
И. В. Полозова**

## **Первая симфония Чжу Цзяньэра: встреча Востока и Запада**

### **Аннотация**

Статья посвящена анализу Первой симфонии Чжу Цзяньэра с точки зрения синтеза европейской и китайской музыкальных традиций. Опираясь на европейскую технику письма и драматургию сонатно-симфонического цикла, композитор сочетает их с традиционными признаками китайской музыкальной культуры.

**Ключевые слова:** Чжу Цзяньэр, симфония, европейская композиторская техника, китайская музыка.

**Wang Xiaoqing  
I. V. Polozova**

## **Zhu Jianer's First Symphony: The Meeting of East and West**

### **Summary**

Chinese symphonic music is a unique phenomenon, organically combining the traditions of Western European and Chinese music. The example of Zhu Jian'er First Symphony shows the manifestation of this synthesis, where the connection of the intonations of Chinese song, the timbres of traditional Chinese percussion instruments and the problems of content relevant to the Chinese people are traced, on the one hand, and the dramaturgy of the cycle characteristic of the European symphony, the serial organization of the musical material and the techniques of thematic development developed by European schools of composition.

**Keywords:** Zhu Jian'er, symphony, European compositional technique, Chinese music.

Современная музыкальная культура Китая представлена творчеством ярких и самобытных композиторов, работающих в разных жанрах академической музыки. Имея богатейшее культурное наследие, китайские музыканты сочетают элементы традиционной культуры с западными формами музыкальной композиции, создавая оригинальные произведения.

В центре нашего внимания жанр симфонии, который получил своё активное развитие в Китае в XX веке в творчестве композиторов разных поколений: Сяо Юмэй, Сянь Синхай, Чжу Цзяньэр, Тан Дунь и др. Несмотря на своеобразие творческого мышления каждого из них, следует отметить, что вопрос взаимодействия традиционного китайского и европейского оказывается одним из ключевых для композиторов-симфонистов.

Наша публикация направлена на освещение этой проблематики, которую мы рассмотрим на примере Первой симфонии Чжу Цзяньэра — одного из ведущих композиторов-симфонистов Китая второй половины XX — начала XXI века. Его творчество является показательным как с точки зрения проблемы взаимодействия западного и восточного, так и в плане воплощения основных тенденций развития китайской симфонической музыки последней четверти XX столетия.

Следует отметить, что интерес к китайской симфонической музыке в последние годы достаточно устойчив. Появляется большое число работ китайских исследователей [См.: 1; 3; 4; 6; 7], а также публикации зарубежных и российских музыковедов [5], посвящённые изучению китайской симфонической музыки. Одной из ключевых в работах исследователей становится проблема «западноевропейское — национальное», которая рассматривается на примере развития системы образования, сравнительного анализа европейского и китайского искусства [См.: 6], в том числе и в разных музыкальных жанрах и произведениях [См.: 2; 8; 10]. Эта же проблематика находит косвенное освещение и в отдельных работах, по-

свящённых творчеству Чжу Цзяньэра. Однако до настоящего времени на первом месте в изучении творчества этого композитора оказываются вопросы композиторской техники и концептуальных и композиционных аспектов его симфоний [См.: 11; 12; 14; 15; 21; 22]. Пожалуй, наиболее масштабным исследованием является монография «Путь следопыта: Исследование композиции симфоний Чжу Цзяньэра» Цай Цяочжуна [16], в которой анализируются все симфонии композитора. Особого внимания заслуживают мемуары, написанные самим Чжу Цзяньэром [См.: 18; 19].

Лидер нации Мао Цзэдун в 1950-х годах, обозначив необходимость взаимодействия западного и восточного (китайского) искусства, провозгласил следующий тезис необходимого вектора развития китайского искусства: «Западное — на службу Китаю, древнее — на службу современности» [13. С. 66]. Политик указал на необходимость использования достижений европейского искусства, избегая при этом «повальной вестернизации», опираясь на китайские традиции («использования китайского тела на западный манер»), т. е. говорил о сочетании национальных черт с признаками западной культуры. Этот тезис стал программным для дальнейших действий китайских музыкантов.

Рассмотрим реализацию этого тезиса на примере Первой симфонии Чжу Цзяньэра, в которой мы наблюдаем освоение традиций современной европейской симфонической музыки, с одной стороны, и их адаптацию на китайской почве, с другой. Кроме того, симфоническое творчество Чжу Цзяньэра совпадает с решительными изменениями в культурной политике страны и отражает стремительную эволюцию китайского симфонизма.

Чжу Цзяньэр (1922–2017) стал одним из ярких представителей китайских композиторов-симфонистов, его творчество сфокусировано именно на жанре симфонии. Во многом его интерес к симфонической музыке обусловлен не только хорошим знанием китайской национальной музыки, но и осво-

ением профессиональной европейской композиторской техники, которую он изучал в Московской консерватории в классе профессора С. А. Баласаняна<sup>1</sup>.

За свою жизнь Чжу Цзяньэр сочинил 10 симфоний и другие оркестровые произведения. По мнению китайского композитора Е Сяогана, «его жизненная траектория, можно сказать, является микрокосмом истории китайской симфонической музыки», а по оценке исследователя Джона Робисона, «Чжу Цзяньэр является в конце XX века самым важным композитором, в его творчестве пересекаются различные национальные культуры» [Цит. по: 17].

Первая симфония была написана Чжу Цзяньэром в 1986 году и сразу же получила признание. За создание Симфонии автору вручили «Специальную композиторскую премию» Китайской звукозаписывающей компании (1992).

Композитор оставил комментарии о Первой симфонии, раскрыв концептуальный замысел произведения: «Мои Первая и Вторая симфонии основаны на теме и истории Культурной революции, но я пишу не конкретно об этом событии, а в целом отражаю сложные духовные чувства людей: удивление, боль, негодование, но в то же время они [симфонии. — В. С., И. П.] показывают надежду человека, его настойчивость в достижении цели. Я назвал это „Симфонией судьбы“ и „Симфонией трагедии“ соответственно»<sup>2</sup> [20].

Написанная к 20-летней годовщине Культурной революции, Симфония отразила размышления и чувства композитора — современника этих событий. Все части Первой симфонии имеют подзаголовки, где в качестве программного элемента выступают не слова-понятия, а символы — знаки пунктуации, имеющие свою семантическую наполненность: «?», «?!», «...», «!». Сам композитор поясняет, что первая часть Симфонии — «?» — отражает смятение и противоречивость чувств людей времени Культурной революции; вторая часть — «?!» — обнажение сложности человеческой природы, проявление её негативных качеств, когда «истина, добро и красота превращаются в ложь, зло и уродство»; третья

часть — «...» — выражает состояние человеческого отчаяния и скорби; четвёртая часть — «!» — отражает дух борьбы, стремления к преобразованию и утверждению надежды [См.: 19]. Таким образом, композитор выстраивает драматургию произведения, «вписывая» тему результатов Культурной революции в композицию классического четырёхчастного сонатно-симфонического цикла, где вторая часть — скерцо, а третья — лирико-трагический центр Симфонии.

Первая часть — сонатное аллегро с динамизированной репризой. Композитор обращается к конфликтному типу драматургии, создавая резкий образный и тематический контраст между основными темами экспозиции («смятение и противоречивость чувств»). Как и в своём первом симфоническом опусе — «Фестивальной увертюре», он вводит в разработку сонатной формы фугированный раздел, который следует за выразительным эпизодом — сольным звучанием фагота. Таким образом, разработка оказывается тематически и образно обособленной от крайних разделов формы. Важную роль в драматургии части выполняет кода — после динамизированной и мощной репризы кода представляет собой постлюдию — уход, «истаивание» тематического материала. Отметим, что такие «тихие» коды были характерны для сочинений Н. Мясковского, позже истаивающие коды мы встречаем в музыке Э. Денисова и других авторов.

Вторая часть Симфонии — скерцо. На наш взгляд, в драматургии этой части проявляется влияние симфонизма Д. Шостаковича, и прежде всего его Восьмой симфонии. Возникают как слуховые аллюзии, так и родство с общим агрессивным и механистическим токкатным звучанием крайних разделов скерцо. Разительным контрастом в скерцо представлен средний раздел — хорал. И в этом разделе мы также ощущаем «дух» музыки Шостаковича. Чжу Цзяньэр воспроизводит хоральное звучание, хоральную фактуру, но сам тематический материал выглядит резко несовпадающим с жанровым архетипом, где звучит активная жанровая тема, основанная на мажорном квартсексаккорде с пониженными V и VI ступенями [ц. 17]. И

в этого рода инверсии, искажении проявляется влияние метода «снижения через жанр», столь характерного для музыки симфониста Шостаковича.

Третья часть Симфонии также вызывает устойчивые ассоциации с медленными частями симфонических циклов Шостаковича. Это — монолог-исповедь, который постепенно переходит в диалог и полилог только звучащих инструментов. Как и в Девятой симфонии Шостаковича, композитор отдаёт соло фаготу (тембр не типичный для солирующего инструмента), к которому потом добавляется тембр гобоя. Во втором разделе формы композитор опять обращается к фугированному развитию, усиливая рефлексивный компонент драматургии.

Наконец, финал Симфонии имеет жизнеутверждающее звучание. Композитор здесь активно использует полифонические приёмы развития, фугато, полифонизирует фактуру. Важную роль в тембровой палитре он отводит ударным инструментам, что представляется естественным, учитывая торжественный и героический характер финала Симфонии.

Драматургия финала Первой симфонии Чжу Цзяньэра основана на противопоставлении действенной и героико-драматической образной сферы, с одной стороны, и сферы идеально-возвышенного, предельно гармоничного и чистого — с другой. Так, музыка медленного раздела [*Lento*, ц. 22–23] рисует образы идеального, светлого и гармоничного мира, лишённого конфликтов, страданий и борьбы, которая резко контрастирует крайним разделам формы. Таким образом, финал построен на антитезе конфликтно-драматического, напряжённого и идеально-возвышенного, чистого и гармоничного начала.

Первая симфония Чжу Цзяньэра характеризуется драматургическим единством цикла. Каждая часть является новой ступенью в раскрытии драмы, новым этапом конфликтного противопоставления. Цельность циклу придаёт и система тематических связей: в окончании второй части и в финале Симфонии проходит тема главной партии из первой части, в репризе третьей части интонационный материал род-

ственен побочной партии первой части, а в финале помимо интонаций главной партии в коде звучит хоральный эпизод, отсылающий нас к третьей части Симфонии. Кроме того, можно говорить о лейтинтонации всей Симфонии — это мотив восходящей кварты, который имеет исключительное значение для интонационной среды китайской музыки как гармоничный чистый и устойчивый интервал. Можно говорить о том, что интонация восходящей кварты является лейтмотивом симфонического творчества Чжу Цзяньэра как лейтсимвол, лейтзнак композитора и становится интонационной доминантой многих его симфонических полотен либо их разделов.

Таким образом, на уровне композиции и драматургии Первой симфонии Чжу Цзяньэр опирается на классический сонатно-симфонический цикл с характерными приёмами развития, присущими стилю симфонического письма советских композиторов и прежде всего Д. Шостаковича.

Рассмотрим тематизм Симфонии. Китайские исследователи единодушно отмечают сложность музыкального языка, характеризуя это произведение как «музыку беспрецедентного уровня интеллектуальной высоты и сложности, где автор использует такие приёмы, как атональность, коллаж и политональность» [16].

Действительно, анализ музыкального языка этого произведения показывает, что Чжу Цзяньэр опирается здесь на два разных типа тематизма: с одной стороны, это китайская массовая песня, а с другой — серийная организация музыкального материала. Так, по наблюдениям Дай Шуйбина, композитор цитирует в Первой симфонии два хорошо известных его соотечественникам образца китайской массовой песни [См.: 9. С. 14–15]. Обе эти темы звучат в наиболее активной и напряжённой второй части Симфонии: «Песня Красной гвардии» и «Причины восстания».

Анализ музыкального материала показал, что композитор отказывается от точного воспроизведения песенного материала, существенно трансформируя его. Он заимствует яркие песенные попевки, но, во-первых, не приводит тему песни целиком, а даёт только от-

дельные её фрагменты, а во-вторых, привносит в мелодику серьёзные изменения, существенно меняющие характер тематизма. Например, вторая тема изначально носит явно выраженный диатонический характер, в Симфонии композитор понижает V и VI ступени лада, в результате опорной интонацией темы становится не чистая кварта, а тритон, что, естественно, формирует иные смысловые коннотации. Дополнительным смысловым полем является контрапункт выдержанной хоральной фактуры у струнных и активно-тревожного ритма в партии *temple block*. Таким образом формируется сложный образно-ассоциативный ряд: патристическая песня в трансформированном интонационном звучании, строгий и сдержанный хорал струнных и тревожное звучание ударного инструмента.

Обращение композитора к китайской массовой песне в этой Симфонии, конечно, не случайно. Представляется, что здесь можно выявить два важных основания. Во-первых, это понимание значимости китайского культурного наследия и необходимости обращения к нему. «Человечество создало великое духовное богатство, и я им по мере сил воспользовался, независимо от его древности или современности, а также национальности. Конечно, сначала следует укорениться в китайской культуре...» — говорил Чжу Цзяньэр [Цит. по: 4. С. 151]. Во-вторых, эта Симфония отражает тему Культурной революции — событие, непосредственно связанное с историей развития культуры Китая в XX веке, отражающее самобытность и сложный путь развития этой национальной традиции. В Китае было создано значительное количество песен, выражающих идею героического сопротивления и защиты

своей национальной самобытности, поэтому обращение к героической массовой песне оказалось важным для воплощения концепции Симфонии.

Наряду с использованием национальных основ китайской музыки в интонационном материале Первой симфонии Чжу Цзяньэра последовательное воплощение находят европейские современные техники композиции. Как мы отмечали выше, уже в своей Первой симфонии композитор использует серийную технику.

Китайский исследователь Цай Цяочжун выделяет четыре серии в анализируемой Симфонии Чжу Цзяньэра [См.: 16. С. 31–41]. Первая серия основана на трёх сегментах, каждый из которых охватывает диапазон уменьшенной октавы и имеет абсолютно идентичную интервальную структуру с шагом транспозиции большая терция. В основе организации каждого сегмента лежит интервал чистой кварты, имеющий большое значение как для традиционной китайской музыки, так и для творчества композитора (см. пример 1).

Этой серией открывается Симфония, где в первых тактах произведения проходит два её сегмента в унисоне струнных и деревянных духовых инструментов как жёсткий и напряжённый императив (см. пример 2).

В первом своём проведении она звучит у солирующего бас-кларнета, тембр которого придаёт теме несколько зловещий оттенок. Уже здесь (ц. 2, т. 6–11) серия трансформируется, превращаясь в лаконичный, но экспрессивный лирический монолог. Отметим, что композитор достаточно свободно обращается с серией, точная последовательность звуков характерна только для первого её сегмента, тогда как второй сегмент даётся в незначительной

1

Серия № 1



2 Первая часть, т. 1–4

трансформации, а третий характеризуется расширением, изменяется его интервальное наполнение. При этом во всех трёх фразах сохраняется кварттовый остов тематизма.

Вторая серия звучит непосредственно после первого проведения первой серии и состоит из двух сегментов: восходящей и нисходящей б.3 и б.2 и последующего восходящего цело-

3 Серия № 2

4

Серия № 2, первая часть, т. 6–11

тонового движения (расстояние между 10 и 11 звуками серии — полутон) — см. примеры 3, 4.

Если звуки первой серии звучат весомо и обособленно, то вторая представляет собой стремительный вихрь пассажей деревянных духовых инструментов, исполняющих серию не в унисон, а параллельным аккордовым движением. При этом вторая серия проводится дважды (т. 6–7), а при последующем развитии (т. 8–9) из неё вычленяются отдельные сегменты целотоновой гаммы.

Таким образом, первые две серии включены в зону экспозиции главной партии и имеют контрастное звучание, словно дополняя друг друга.

Третья серия также впервые звучит в первой части и представлена в двух вариантах: в основном виде — в теме побочной партии (см.

пример 5) и в ракоходе — в заключительной (см. пример 6). Отметим, что в последнем варианте впервые даются все звуки серии с ротацией двух последних в теме (звуки *d* и *c*).

Как следует из нотного примера, композитор сразу даёт трансформацию серии, игнорируя принцип неповторяемости звуков. Серия оказывается как бы рассредоточенной в теме побочной партии, где, с одной стороны, сохраняется последовательность появления её звуков, а с другой — она расширяется за счёт повторения отдельных звуков. На наш взгляд, такой подход к работе с серией вызван драматургической функцией побочной партии, предполагающей более экспрессивное и лирическое изложение.

Следующее проведение второй серии приходится на заключительную партию, реше-

5

Серия № 3



6

Тема побочной партии первой части, ц. 3



тельную и героическую в образном отношении. Композитор строит тему на обратном проведении звуков серии, используя широкие скачки, пунктирный и синкопированный ритм, форшлаги. Так на материале одной серии рождаются полярные музыкальные образы (см. пример 7).

Четвёртая серия открывает третью часть Симфонии (см. пример 8).

Она охватывает краткий вступительный раздел и основную тему третьей части и рассредоточена по голосам струнных инстру-

ментов. Скорбная музыка лирического центра Симфонии опирается на никнущие интонации, образующие выразительную мелодическую линию длинного дыхания, а прозрачная фактура и тембр струнных подчёркивают камерность и рефлексирующий характер музыкальной мысли (см. пример 9).

Второй вариант этой серии мы встречаем в процессе развития медленной части. Так, в ц. 8 композитор проводит его в ракоходе. Однако в этом эпизоде серия рассредоточена повторным

7

Заключительная партия первой части, ц. 9, т. 5–9

The musical score for measures 5-9 shows a woodwind section (Tutti) and a string section (Archi). The woodwinds have a melodic line with various ornaments and dynamics (mf, mp). The strings play a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, marked 'simile' and 'mp'.

8

Серия № 4

The musical score for Series No. 4, measures 1-12, shows a woodwind section (Tutti) and a string section (Archi). The woodwinds have a melodic line with various ornaments and dynamics (mf, mp). The strings play a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, marked 'simile' and 'mp'.

9

Третья часть. *Lento*

*Lento*  $\text{♩} = 69-72$

1

Violin I: *dim.*, *pp*, *cresc.*, *dim.*, *pp*

Violin II: *pp*, *cresc.*, *dim.*, *pp*

Viola: *pp*, *cresc.*, *dim.*, *pp*

Cello/Double Bass: *pp*, *cresc.*, *dim.*, *pp*

10

Третья часть, п. 8

$\text{♩} = 72$  *poco meno mosso*

8  $\text{♩} = 80$  *poco più mosso*

*Andante in A♭, B♭*

Clarinets I & II: *p*, *pp*

Flute: *p*, *pp*

Oboe: *p*, *pp*

Bassoon: *p*, *pp*

Tympani: *p*, *pp*

Violins I & II: *p*, *pp*

Violas: *p*, *pp*

Cellos/Double Basses: *p*, *pp*

Contrabass: *p*, *pp*

включением некоторых звуков в процессе тематического развития (см. пример 10).

Таким образом, четыре серии Первой симфонии закладывают основу тематизма первой и третьей части и порождают контрастные музыкальные образы. Соединение интонаций китайской песни, тембров китайских традиционных ударных инструментов (*Ban gu*: (板鼓) *Tang lu* (: 小唐) и *Mang lu* (: 大芒罗)) и актуальной для китайского народа проблематики содержания, с одной стороны, и характерной для европейской симфонии драматургии цикла, серийной организации музыкального материала и наработанных европейскими композиторскими школами приёмов тематического развития — с другой, позволяют говорить о синтезе западных и восточных музыкальных традиций, воплотившихся в Первой симфонии Чжу Цзяньэра.

### Примечания

- <sup>1</sup> Чжу Цзяньэр родился в Тяньцзине и вырос в Шанхае. Хрупкий и болезненный с детства, он очень много слушал музыки по радио, что, вероятно, стало решающим фактором в пробуждении его интереса к музыкальному искусству. В 1955 году Чжу Цзяньэр поступил в Московскую консерваторию на факультет композиции. В этот период он не только получил хорошее и системное композиторское образование, но и проникся любовью к традиционной музыкальной культуре русского народа. Благодаря знакомству с музыкой великих композиторов, прежде всего Шостаковича, он расширил свой творческий кругозор и отточил композиторское мастерство, создав уникальный стиль письма. Вернувшись на родину в 1960 году, Чжу Цзяньэр работал композитором в Шанхайском экспериментальном оперном театре, а в 1975 году стал композитором-резидентом Шанхайского симфонического оркестра. В 1985 году Чжу Цзяньэр был избран исполнительным директором Ассоциации китайских музыкантов.
- <sup>2</sup> Здесь и далее перевод выполнен авторами данной работы.

### Список литературы

### References

1. Ли Мин, Бойко А. Н. Особенности влияния русской музыкальной культуры на китайских композиторов XX–XXI вв. (У Цзюцзян, Ду Минсинь и Чжу Цзяньэр) // Вопросы истории. 2021. № 5–2. С. 124–132.  
*Li Min, Bojko A. N. Osobennosti vliyaniya russkoj muzy'kal'noj kul'tury' na kitajskix kompozitorov XX–XXI vv. (U Czzuczzyan, Du Minsin' i Chzhu Czzyan'e'r) [Peculiarities of the influence of Russian musical culture on Chinese composers of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries (Wu Zujang, Du Mingxin and Zhu Jian'er)]. Voprosy' istorii. 2021, no. 5–2, pp. 124–132. (In Russ.)*
2. Ли Юэхэ. Кантата в музыкальной культуре Китая XX–XXI веков: Дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород: НГК, 2024. 240 с.  
*Li Yue'xe'. Kantata v muzy'kal'noj kul'ture Kitaya XX–XXI vekov [Cantata in the musical culture of China of 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries]: PhD Thesis. Nizhnij Novgorod, Nizhegorodskaja konservatorija, 2024, 240 p. (In Russ.)*
3. Ло Синьцзе. Культура Нью-шу в Симфонии Тань Дуня // Научный вестник Московской консерватории. 2022. № 4 (51). С. 752–767.  
*Lo Sin'cze. Kul'tura Nyuj-shu v Simfonii Tan' Dunya [Nyu-shu culture in the Symphony of Tan Dun]. Nauchny'j vestnik Moskovskoj konservatorii. 2022, no. 4 (51), pp. 752–767. (In Russ.)*
4. Ло Шии. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: Дис. ... канд. искусствоведения. М.: РАМ, 2003. 275 с.  
*Lo Shii. Simfonicheskie zhanry' v kontekste kitajskoj muzy'kal'noj kul'tury' [Symphonic genres in the context of Chinese musical culture]: PhD Thesis. Moscow, Rossijskaja akademija muzyki, 2003, 275 p. (In Russ.)*
5. Синельникова О. В. Тан Дун: «Я хочу стать Бетховеном» // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 4 (21). С. 29–33.  
*Sinel'nikova O. V. Tan Dun: "Ya xochu stat' Betxovenom" [Tan Dun: "I want to become Beethoven"]. Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy' iskusstvoznaniya. 2020, no. 4 (21), pp. 29–33. (In Russ.)*
6. Чжан Сяньлян. Особенности музыкальности мышления в китайском и европейском искусстве // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2018. № 1(29). С. 92–99.  
*Chzhan Syan'lyan. Osobennosti muzy'kal'nosti my'shleniya v kitajskom i evropejskom iskusstve*

- [Features of musicality of thinking in Chinese and European art]. *Vesnik Belaruskaga dzyarzhaj'naga ŭniversite ta kul'tury i mastactvaŭ*. 2018, no. 1 (29), pp. 92–99. (In Russ.)
7. Чжу Тин, Лукачевская М. Л. Аарон Авшаломов и путь развития китайского симфонического искусства. Симфоническая поэма «Хутуны Пекина» // Музыка. Искусство, наука, практика. 2020. № 1 (29). С. 19–29.  
*Chzhu Tin, Lukachevskaya M. L. Aaron Avshalomov i put' razvitiya kitajskogo simfonicheskogo iskusstva. Simfonicheskaya poe'ma "Xutuny' Pekina"* [Aaron Avshalomov and the path of development of Chinese symphonic art. Symphonic poem "Hutongs of Beijing"]. *Music. Art, research, practice*. 2020, no. 1 (29), pp. 19–29. (In Russ.)
  8. Ян Цзиньпэн. «Китайский стиль» в творчестве китайских композиторов: периодизация, специфика претворения // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2023. № 3 (21). С. 46–53.  
*Yan Czzin'pe'n. "Kitajskij stil'" v tvorchestve kitajskix kompozitorov: periodizaciya, specifika pretvoreniya* ["Chinese style" in the work of Chinese composers: periodisation, specificity of implementation]. *Vesnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya*. 2023, no. 3 (21), pp. 46–53. (In Russ.)
  9. 代水冰. 朱践耳《第一交响曲》的研究. 重庆: 西南大学, 2010. 59页 [Дай Шуйбин. Исследование Первой симфонии Чжу Цзяньэра. Чунцин: Юго-Западный университет, 2010. 59 с.]  
*Dài Shuǐ Bīng. Zhū Jiàn Ēr dì yī jiāoxiǎng qǔ de yán* [Research on Zhu Jian'er's First Symphony]. Chóngqing, Xīnán dàxué, 2010, 59 p. (In Chinese)
  10. 李萌. 浅析改革开放以后中西方文化交融对音乐发展的影响 // 戏剧之家. 2018 (9). 55页 [Ли Мэн. Краткий анализ влияния интеграции китайской и западной культур на развитие музыки после реформ и открытости // Театр драмы. 2018. № 9. С. 55].  
*Lǐ Méng. Qiǎn xī gǎigé kāifàng yǐhòu zhōng xīfāng wénhuà jiāoróng duì yīnyuè fāzhǎn de yǐngxiǎng* [Analysis of the impact of Chinese and Western cultural intermingling on the development of music after reform and opening up]. *Xìjù zhī jiā*. 2018, no. 9, p. 55. (In Chinese)
  11. 李久云. 简述朱践耳交响音乐中的哲理性. 云梦学刊, 1999, № 20 (1). 63–64页 [Ли Цзююнь. Краткое описание философии симфонической музыки Чжу Цзяньэра // Академический журнал Юньмэн. 1999. № 20. С. 63–64].  
*Lǐ Jiǔyún. Jiǎn shù zhū jiàn ěr jiāoxiǎng yīnyuè zhōng de zhé lǐ xìng* [Philosophy in Zhu Trampel's Symphonic Music]. *Yún mèng xué kān*. 1999, no. 20, pp. 63–64. (In Chinese)
  12. 卢广瑞. 时代与人性—朱健儿交响乐作品研究. 上海: 上海音乐学院出版社. 2005. 186 页. [Лу Гуаньруй. Времена и человеческая природа, Исследование симфонических композиций Чжу Цзяньэра. Шанхай: Шанхайская консерватория, 2005. 186 с.]  
*Lú Guǎngruì. Shídài yǔ rén xìng — Zhū Jiàn'ěr jiāoxiǎngyuè zuòpǐn yánjiū* [Time and Humanity — A Study of Zhu Jian'er's Symphonic Works]. Shànghǎi, Shànghǎi yīnyuè xué, 2005, 186 p. (In Chinese)
  13. 毛泽东. 毛泽东选集第二卷. 人民出版社, 1991. 月2日, 360页. [Мао Цзэдун. Избранные произведения Мао Цзэдуна. Т. 2. Пекин: Народное издательство, 1991. 360 с.]  
*Máo Zédōng. Máozédōng xuǎnjí dì èr juǎn*. [Selected Works of Mao Zedong]. Vol. 2. Běijīng, Rénmín chūbǎn shè, 1991, 360 p. (In Chinese)
  14. 陶天. 朱践耳交响乐的配器技术探索. 上海: 上海音乐学院, 2005. 91页 [Тао Тянь. Исследование технологии оркестровки симфонии Чжу Цзяньэра. Шанхай: Шанхайская консерватория, 2005. 91 с.]  
*Táo Tiān. Zhū jiàn ěr Jiāo Xiǎngyuè de pèiqì jìshù tànsuǒ* [Exploring the Orchestration Techniques of Zhu Zhen'er's Symphonies]. Shànghǎi, Shànghǎi yīnyuè xué, 2005, 91 p. (In Chinese)
  15. 吴炜通. 朱践耳《第一交响曲》创作技法及艺术表现. 四川师范大学, 2018. 29页 [У Вэйтун. Техники композиции и художественное выражение Первой симфонии Чжу Цзяньэра. Сычуань: Сычуаньский педагогический университет, 2018. 29 с.]  
*Wú Wěitōng. Zhū Jiàn ěr "dì yī jiāoxiǎng qǔ" chuàngzuò jìfǎ jí yìshù biǎoxiàn*. [Compositional Technique and Artistic Performance of Zhu Tran'er's Symphony No. 1]. Sìchuān, Sìchuān shīfàn dàxué, 2018, 29 p. (In Chinese)
  16. 蔡乔中. 朱践耳交响曲创作研究. 上海音乐学, 2006. 394页. [Цай Цяочжун. Исследование композиции симфоний Чжу Цзяньэра. Шанхай: Шанхайская консерватория музыки, 2006. 394 с.]  
*Cài Qiáozhōng. Zhū Jiàn ěr jiāoxiǎng qǔ chuàngzuò yánjiū* [Zhu Tran'er, Studies in Symphonic Composition]. Shànghǎi, Shànghǎi yīnyuè xué, 2006, 394 p. (In Chinese)
  17. 他一生没有绯闻平淡无奇, 却为何被陈燮阳大赞为“音乐天才”? 陈燮阳, 交响乐, 朱践耳, 上海交响乐团 [У него была обычная, свободная от скандалов жизнь, но почему Чэнь Сеян называл его «музыкальным гением»? Режим доступа: <https://www.163.com/dy/article/JEVGACTI0514A42S.html> (Дата обращения: 24.04.2025)].  
*Tā yīshēng méiyǒu fēiwén píngdàn wú qí, què wèihé bèi chénxièyáng dà zàn wèi "yīnyuè tiāncái"?* [Why was he praised as a 'musical genius' by Chen Xieyang when he had no scandal in his life?]. Available at: <https://www.163.com/dy/article/JEVGACTI0514A42S.html> (Accessed: 24.04.2025). (In Chinese)
  18. 朱践耳. 《朱践耳创作回忆录》 卷头语. 歌唱艺术. 2022. № 7. 62页 [Чжу Цзяньэр. Вспоминая о моём творчестве. Предисловие // Искусство пения. 2022. № 7. С. 62].

- Zhū Jiàn ěr*. “Zhū jiàn ěr chuàngzuò huíyìlù”. Juǎn tóu yǔ [Memoirs of Zhu Zhen'er's Composition]. *Gēchàng yìshù*. 2022, no. 7, p. 62. (In Chinese)
19. 朱践耳. 第一交响曲创作礼记, 上海音乐学院出版社, 1989年, 1月1号。[Чжу Цзяньэр. Запись сочинения Первой симфонии. Вып. 1. Шанхай: Шанхайская консерватория музыки, 1989. С. 1].  
*Zhū Jiàn ěr*: Dì yī jiāoxiǎng qǔ chuàngzuò lǐ jì [Zhu Zhen'er, Rituals of the Composition of the First Symphony]. Shànghǎi, Shànghǎi yīnyuè xué, 1989, Iss. 1, p. 1. (In Chinese)
  20. 朱践耳, 毕志光. 路漫漫其修远兮 — 朱践耳交响曲集》题外题内的对话. 长三角. 2005. № 11. 48–49页. [Чжу Цзяньэр, Би Чжигуан. Дорога длинная и трудная — диалог на тему сборника симфоний Чжу Цзяньэра // Академический журнал Чжэцзян. 2005. № 11. С. 48–49].  
*Zhū jiàn ěr*; Bì Zhìguāng. Lù mǎnmǎn qí xiū yuǎn xī — zhū jiàn ěr jiāoxiǎng qǔ jí” tí wài tí nèi de duìhuà [A Long Way to Go — A Dialogue between Zhu Zhen'er's Symphonies]. *Zhǎng sānjiǎo*. 2005, no. 11, pp. 48–49. (In Chinese)
  21. 郑英烈. 朱践耳第一、二、四交响曲中的十二音用法. 中国音乐学. 1992. № 2. 29–40页 [Чжэн Инли. Использование двенадцатитоновой техники в Первой, Второй и Четвёртой симфониях Чжу Цзяньэра // Китайское музыковедение. 1992. № 2. С. 9–40].  
*Zhèng Yīngliè*. Zhū Jiàn ěr dì yī, èr, sì jiāoxiǎng qǔ zhōng de shí'èr yīn yòngfǎ. Zhōngguó yīnyuè xué [The use of twelve tones in Zhu Zhen'er's First, Second and Fourth Symphonies]. *Zhōngguó yīnyuè xué*. 1992, no. 2, pp. 9–40. (In Chinese)
  22. 杨立青. 历史悲剧的真实写照 — 朱践耳新作《第一交响曲》评介. 人民音. 1986. №8. 13–16页 [Ян Лицин. Правдивое изображение исторической трагедии — рецензия на новую работу Чжу Цзяньэра «Симфония № 1» // Голос народа. 1986. № 8. С. 13–16].  
*Yáng Lìqīng*. Lìshǐ bēijù de zhēnshí xiězhào — zhū jiàn ěr xīnzuò “dì yī jiāoxiǎng qǔ” píngjiè [A True Portrait of Historical Tragedy – A Review of Zhu Zhen'er's New Symphony No. 1]. *Rénmín yīn*. 1986, no. 8, pp. 13–16. (In Chinese)

## Об авторах

### Ван Сяоцин

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова  
• аспирант кафедры истории музыки  
Россия, Саратов  
952580738@qq.com

### Полозова Ирина Викторовна

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова  
• проректор по научной работе  
• доктор искусствоведения, профессор  
Россия, Саратов  
i.v.polozova@mail.ru

## About the authors

### Wang Xiaoqing

Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov  
• Postgraduate student of the Department of Music History  
Russia, Saratov  
952580738@qq.com

### Polozova Irina Viktorovna

Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov  
• Vice-rector for Scientific Work  
• Ph.D. of Art History, Professor  
Russia, Saratov  
i.v.polozova@mail.ru