



Научная статья

УДК 78.082

DOI: 10.26086/NK.2026.80.1.004

Цзоу Лу и его учитель Сергей Баласанян: к проблеме воплощения принципов «музыки советского Востока» в творчестве китайских композиторов 1950-х годов

Медведева Юлия Петровна¹, Чэнь Ни²^{1,2} Нижегородская государственная консерватория

им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

¹ E-mail: jul-medvedeva@yandex.ru,¹ ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9382-6711>² E-mail: 1525741917@qq.com,² ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1354-0563>

Аннотация. Актуальность статьи обусловлена обращением к теме советско-китайских музыкальных связей, активно разрабатываемой сегодня. Авторами впервые ставится проблема воплощения принципов «музыки советского Востока» в творчестве китайских композиторов, учившихся в СССР. Цели исследования — рассмотреть влияние доктрины советского национального искусства («национального по форме, социалистического по содержанию») на педагогические установки Сергея Баласаняна в его работе с китайскими студентами, а также продемонстрировать проявление этих установок в музыке Цзоу Лу. Творчество талантливого китайского композитора Цзоу Лу практически не освещено на русском языке и мало изучено на родине. Педагогическая деятельность и композиторский путь Баласаняна также недостаточно исследованы и практически не рассматривались в работах XXI века. Материалами статьи стали биографические сведения об обоих композиторах, воспоминания учеников Баласаняна, а также музыка самого яркого и художественно значительного произведения Цзоу Лу — созданной им в годы учебы в Московской консерватории Фортепианной сонаты «Поэма юности».

Авторы приходят к выводу, что в сонате воплотились освоенные автором под руководством Сергея Баласаняна творческие принципы «музыки советского Востока», преломленные особым образом под влиянием китайской национальной культуры.

Ключевые слова: Цзоу Лу, Сергей Баласанян, советское национальное искусство, музыка советского Востока, китайская музыка, фортепианная соната, китайские композиторы в СССР

Для цитирования: Медведева Ю. П., Чэнь Ни. Цзоу Лу и его учитель Сергей Баласанян: к проблеме воплощения принципов «музыки советского Востока» в творчестве китайских композиторов 1950-х годов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 1 (80). С. 15–23. <http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.004>

Original article

Zou Lu and his teacher Sergey Balasanian: on the problem of embodiment of the principles of “music of the Soviet East” in the works of Chinese Composers of the 1950s

Medvedeva Julia P.¹, Chen Ni²Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia¹ E-mail: jul-medvedeva@yandex.ru,¹ ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9382-6711>² E-mail: 1525741917@qq.com,

© Медведева Ю. П., Чэнь Ни, 2026

² ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1354-0563>

Abstract. The relevance of the article is due to the appeal to the topic of Soviet-Chinese musical relations, which is actively being developed today. For the first time, the authors raise the problem of embodying the principles of “music of the Soviet East” in the works of Chinese composers who studied in the USSR. The purpose of the study is to examine the influence of the doctrine of Soviet national art (“national in form, socialist in content”) on the pedagogical attitudes of Sergei Balasanian in his work with Chinese students, as well as to demonstrate the manifestation of these attitudes in the music of Zou Lu. The work of the talented Chinese composer Zou Lu is practically not covered in Russian and little studied in his homeland. Balasanian’s pedagogical activity and compositional path are also insufficiently researched and practically not considered in the works of the 21st century. The materials of the article are biographical information about both composers, memoirs of Balasanian’s students, as well as the music of Zou Lu’s most striking and artistically significant work, the Piano Sonata “Poem of Youth” created by him during his studies at the Moscow Conservatory.

The authors conclude that the sonata embodies the creative principles of the “music of the Soviet East” mastered by the author under the guidance of Sergei Balasanian, refracted in a special way under the influence of Chinese national culture.

Keywords: Zou Lu, Sergei Balasanian, Soviet national art, music of the Soviet East, Chinese music, piano sonata, Chinese composers in the USSR

For citation: Medvedeva Y.P., Chen Ni. Zou Lu and his teacher Sergey Balasanian: on the problem of embodiment of the principles of “music of the Soviet East” in the works of Chinese Composers of the 1950s. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = Actual problems of high musical education. 2026; 1(80); 15–23 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.004>

Цзоу Лу (邹鲁, 1927–1972) — талантливый китайский композитор трагической судьбы. Кажется, он имел все, чтобы стать одной из крупнейших фигур китайской музыки XX века. Но его творческий путь был внезапно прерван, и сегодня нам известно лишь несколько сочинений композитора.

Цзоу Лу родился в отдаленном поселке уезда Жэншоу в провинции Сычуань. С детства будущий композитор проявлял большой интерес к изобразительному искусству и каллиграфии. В 1944 году он был принят в Сычуаньское провинциальное художественное училище (предшественник Сычуаньской консерватории), где сначала занимался живописью, а потом поступил в класс фортепиано преподавателя Цзянь Цяошэна и изучал композицию под руководством Лю Вэньцзиня. В 1955 году Цзоу Лу стал одним из первых студентов-композиторов, приехавших на учебу в Московскую консерваторию.

Рис. 1. Цзоу Лу (1927–1972)¹Ill. 1. Zou Lu (1927–1972)¹

Закончив учебный курс как композитор, он планировал продолжить образование в СССР в аспирантуре, но из-за ухудшения советско-китайских отношений эти планы не осуществились. Цзоу Лу вернулся в Китай, где получил сразу несколько предложений о работе в Пекине. В итоге он решил отдать предпочтение родному городу и стал преподавателем Сычуаньской консерватории.

Серьезное европейское образование и яркий композиторский талант Цзоу Лу позволяли надеяться, что он вскоре станет одной из масштабнейших фигур китайской музыки. Но этим надеждам не суждено было сбыться: начался самый трудный период в истории Нового Китая. В 1963–1965 гг. развернулось «движение четырёх чисток» (идеологической, политической, организационной и экономической), в ходе которого был дан старт масштабным репрессиям против интеллигенции: деятели науки, культуры и искусства отправились в сельскую местность «на перевоспитание» крестьянским трудом. А затем культурная революция 1966–1976 гг. на целое десятилетие прервала становление новой китайской музыки, сделала невозможной работу в европейских музыкальных жанрах и свободное творчество в целом.

За небольшой промежуток времени между окончанием консерватории и началом этих драматических событий Цзоу Лу не успел еще проявить себя в полной мере [1, с. 21], и вскоре общество погрузилось в хаос. Композитор очень тяжело переживал происходящее, и его здоровье пошатнулось: в 1972 г. у него начались боли в животе, из-за неправильного диагноза они стремительно усиливались и через несколько месяцев привели к смерти [2, с. 92]. Цзоу Лу было всего 45 лет. Четыре года спустя культурная революция завершилась, но жизнь композитора было уже не вернуть: она прервалась на взлете.

Список основных сочинений Цзоу Лу очень немногочисленный:

- 1955 — Тема с вариациями для фортепиано
- 1955 — Танец для фортепиано
- 1956 — «Счастливый выпас» для скрипки соло
- 1956 — «Воспоминания» — две пьесы для скрипки соло
- 1957 — Струнный квартет
- 1959 — «Поэма юности», соната для фортепиано
- 1959 — Симфония «Китайская рапсодия»
- без указания года — пьесы для фортепиано «Соло на цветочном барабане» и «Цветочный барабан приветствует весну»
- 19 песен
- 7 хоровых миниатюр [3, с. 117].

Музыка композитора до сих пор недостаточно исследована даже на родине, в Китае. Но она продолжает звучать, и исполнители, и слушатели высоко ценят ее. Одно из самых ярких и исполняемых сегодня произведений Цзоу Лу — Фортепианная соната «Поэма юности», созданная 32-летним автором в Москве. Она в полной мере стала отражением той недолгой фазы советско-китайских отношений, когда формирующаяся китайская композиторская школа ориентировалась в своем развитии на музыку СССР и шла тем же путем, что и другие молодые композиторские школы, складывавшиеся в республиках советского Востока.

Вкратце остановимся на событиях, которые этому предшествовали. После образования в 1949 году нового Китая наступил расцвет советско-китайских политических и культурных связей, который продолжался до начала 1960-х годов. Уже в 1951 г. в Ленинграде состоялась первая выставка китайской литературы и искусства, в 1954 г. на гастроли в Китай отправились несколько творческих коллективов — в частности, Московский музыкальный театр в составе 365 человек (!) [5, с. 135, 137] (уже по одной этой цифре можно судить о размахе начавшихся художественных контактов). В июле 1956 г. было подписано «Соглашение о культурном сотрудничестве» СССР и КНР — и вскоре Московская, Ленинградская и Одеская консерватории приняли в своих стенах первых китайских студентов [6, с. 25]. 28 молодых китайцев приехали осваивать секреты музыкального искусства в Москву. Студенты-композиторы были распределены для занятий по специальности в классы профессоров Е. К. Голубева (У Цзюцян), М. И. Чулаки (Ду Минсинь) и С. А. Баласаняна (Чжу Цяньэр, Цюй Вэй, Цзоу Лу) [7, с. 99].

Как видно из приведенного перечня, наибольшее количество будущих китайских композиторов попало в класс видного советского композитора Сергея Артемьевича Баласаняна (1902–1982), впоследствии почти тридцать лет отдавшего препода-

ванию на кафедре сочинения Московской консерватории. Армянин по национальности, он родился в Туркменистане, учился в Грузии, работал в Армении и Таджикистане и стал одним из самых видных представителей советского музыкального Востока [8]. К моменту работы с китайскими студентами Баласанян являлся основоположником таджикской оперы, создав вошедшее в музыкальную историю республики «Восстание Восе» (1939), а затем еще две оперы — «Кузнец Кова» (1941) и «Бахтиор и Ниссо» (1954). В творческом портфеле Баласаняна находился также удостоенный Сталинской премии таджикский балет («Лейли и Меджнун» 1947), симфонические воплощения армянского фольклора («Армянская рапсодия» 1944, «Семь армянских песен» 1955), сюиты на афганском материале («Афганская сюита» 1956, «Афганские картинки» 1959).



Рис. 2. Сергей Артемьевич Баласанян и его китайские студенты-композиторы. Слева направо: Цзоу Лу, С. А. Баласанян, Чжу Цзяньэр, Цюй Вэй²

Ill. 2. Sergei Balasanyan and his Chinese composition students. From left to right: Zou Lu, S. A. Balasanyan, Zhu Jianer, Qu Wei²

Профессор Баласанян обладал огромным опытом работы с восточной музыкой и, как отмечал его ученик, композитор Ю.М.Буцко, «мудрой тактичностью в обращении с народным первоисточником» [8, с. 26]. Баласанян владел всем необходимым профессиональным багажом, чтобы научить своих студентов не только универсальным секретам профессиональной композиторской техники, но и способам внедрения и адаптации местного фольклора в профессиональную музыку европейской традиции. Не случайно студентами его класса стали многие талантливые представители национальных республик СССР — З.Миршакарова (Таджикистан), Г.Бузоглы (Грузия), О.Гордиенко (Украина), И.Маккавей и Т.Тарасенко (Молдавия), а также албанский композитор Д.Лека [9].

Ученики высоко ценили своего учителя и школу, которую они прошли под его руководством.

Н.С.Корндорф вспоминал о педагогическом методе Баласаняна: «Занимаясь в классе Сергея Артемьевича, мне довелось в полной мере ощутить на себе его требовательность и строгость. Следуя определенным педагогическим принципам, С.Баласанян неуклонно проводил их в работе с учениками, настойчиво добиваясь от студентов достижения поставленных задач. Нельзя сказать, что обучение у этого профессора давалось легко, но по прошествии некоторого времени становится ясно, как правилен и мудр его метод» [10, с. 34]. «Мудрость его была строга и требовательна», — вспоминал много лет спустя Чжу Цзяньэр [11, с. 31], учившийся у Баласаняна одновременно с Цзоу Лу.

Подход Баласаняна к обучению китайских студентов-композиторов в полной мере отвечал и культивируемым в те годы эстетическим принципам отечественной музыки. Музыка Баласаняна, как доказывает М.П.Рахманова, находилась в русле кучкистских традиций романтически-прекрасного [12, с. 37]. В то же время его стиль соответствовал и официальной доктрине советского искусства, ставшей в СССР «методологической основой решения всех проблем национальной культурной политики» [13, с. 12]: требовались произведения «национальные по форме, социалистические по содержанию». В соответствии с этой доктриной в СССР в 1930–50-е годы сложилась музыка советского Востока, представленная произведениями А.Баланчивадзе, У.Гаджибекова, Ф.Яруллина, К.Караева, А.Бабаджаняна, О.Тактакишвили и др.

На доктрину советского национального искусства опирался и С.Баласанян — как в своем композиторском творчестве, так и в преподавательской работе. Основные педагогические принципы учителя были много лет спустя сформулированы его китайским учеником Чжу Цзяньэром: «во-первых, он требовал находить для сочинения значительную тему, иметь ясную цель; во-вторых, при сочинении автор должен быть воодушевлен, полон чувств и воображения; в-третьих, сочинение должно обладать национальным языком, национальными чертами, национальным стилем; в-четвертых, необходимо наиболее полно освоить и творчески развивать традиционные техники» [11, с. 31]. Все указанное полностью отвечает требованиям доктрины советского искусства, «национального по форме, социалистического по содержанию».

Рассмотрим проявление этих принципов в Фортепианной сонате Цзоу Лу «Поэма юности» (название «青春之诗» можно также перевести как «поэзия юности», иероглиф 诗 в данном случае скорее относится к общей поэтичности высказывания, чем является обозначением музыкального жанра, тем более что авторское жанровое определение — «соната»).

Прежде всего, это произведение, в соответствии с педагогическими требованиями С.А.Баласаняна, посвящено «значительной теме» и, согласно установ-

кам советской музыки, имеет в полной мере «социалистическое содержание». Программный заголовок сонаты и названия ее частей не оставляют сомнений в этом: название 1 части и сонаты в целом — «Поэма юности», 2 часть — «Песня о любви», 3 часть — «Рондо радости». Все эти образы были очень характерны для китайской культуры 1950-х годов и в полном смысле являлись «значительной темой». В то время народ КНР переживал радостное упоение строительством нового государства, молодые люди с воодушевлением отправлялись на стройки, в цеха заводов, в труднодоступные горные районы, чтобы заложить фундамент для дальнейшего развития нового Китая. Образы молодежи, полной идеализма и революционного энтузиазма, типичны для китайского искусства этого периода, «молодежный нарратив стал тогда основным трендом и уникальной моделью в литературных и художественных произведениях» [14, с. 162]. Показательно, что оригинальное название сонаты — «青春之诗» — почти точно (с отличием в один, последний иероглиф) совпадает с названиями двух самых знаменитых китайских произведений 1950-х гг.: это роман «青春之歌» («Песнь молодости», 1958) писателя-коммунистки Ян Мо и снятый по нему одноименный фильм — он вышел в прокат в год написания сонаты (1959). Юношеская история становления и любви главной героини (Линь Даоцзин), как отмечают китайские исследователи, вдохновила в те годы множество молодых людей на борьбу за свои идеалы [14, с. 72]. Темы юности, любви и уверенности в завтрашнем дне были характерны и для китайской музыки. Примером этому служат, в частности, популярные песни «Мы идем по дороге» Ди Цзефу и «Поем о Родине» Ван Шэнь. Содержанием сонаты Цзоу Лу «Поэма юности» тоже становится воспевание молодости, оптимизма, энтузиазма к новой жизни.

Второй принцип Баласаняна — «автор должен быть воодушевлен, полон чувств и воображения» — требует от ученика живой и открытой эмоциональности. Об этом вспоминал и Цюй Вэй, соученик Цзоу Лу в классе профессора: Баласанян «всегда настаивал на том, чтобы использовать музыку для выражения своих самых истинных внутренних чувств» [16, с. 22]. Этот принцип, в опоре на романтическое искусство XIX в., культивировался в советской и китайской музыке 1930–1960-х гг. [4, с. 32]. Соната Цзоу Лу, в соответствии с данными установками, окрашена теплыми и возвышенными эмоциями. Поясняя ее название, композитор писал: «“поэзия” здесь заключается в том, чтобы выразить при помощи музыкально-стилистических приемов лиризм, певучесть и восторженное состояние» [17, с. 130].

Главная партия 1 части лирически-трепетна. Взволнованной эмоциональностью и мелодическими очертаниями начальных тактов она напоминает основную тему Сонаты e-moll Грига.



Пример 1. 1 часть, главная партия
Example 1. Part 1, primary theme

В развитии тема главной партии проходит несколько ступеней, от звучности *p espressione* доходя до *f* и *ff* в начале связующей партии (т. 31).

В нежно-лирических разделах сонаты основными средствами выразительности становятся напевная романсовость мелодики, неторопливое движение, широко раскинувшаяся фактура, во многих случаях имеющая ноктюрново-баркарольные черты. Цзоу Лу обращается и к символическим для европейской музыки тональностям: побочная партия 1 части написана в Des-гун, опорные звуки которой соответствуют Des-dur — «любовно-лирической» тональности.



Пример 2. 1 часть, побочная партия
Example 2. 1 part, the secondary theme

В процессе разработочного развития обе основные темы 1 части — главная и побочная — приобретают все большую эмоциональность и взлетают ввысь в страстном воодушевлении, насыщаясь плотной аккордовой фактурой, оттененной глубоким движением басов.



Пример 3. 1 часть, побочная партия в разработке
Example 3. 1 part, a secondary theme in development

Позже развитием романтической лирики 1 части станут два эпизода рондо 3 части: в них, как и в побочной партии 1 части, слышно нежное покачивание и раскидистые фигурации басов.



Пример 4. 3 часть, эпизод¹
Example 4. Part 3, Episode¹

Второй из эпизодов создает, кроме того, еще и тональную арку к побочной партии 1 части: здесь вновь возникает Des-гун, ладово близкий к романтическому Des-dur.



Пример 5. 3 часть, эпизод²
Example 5. Part 3, Episode²

2 часть — «Песня о любви» — дает близкую и вместе с тем новую интерпретацию романтической эмоциональности. Своей просветленно-возвышенной ориентальной лирикой она напоминает о кучкистском Востоке. О ее содержании композитор отзывался следующим образом: «сочиняя музыку, я изо всех сил старался избежать любовной грусти и воспеть чистую любовь» [17, с. 130].



Пример 6. 2 часть «Песня о любви», основная тема
Example 6. Part 2 of "The Song of Love", the main theme

Третьим важнейшим постулатом музыки советского Востока и педагогическим принципом Баланяна было требование «национальной формы», т.е. обращения к национально окрашенному материалу: как вспоминал Чжу Цзяньэр, «сочинение должно обладать национальным языком» [11, с. 31].

Цзоу Лу, избегая прямого цитирования китайской национальной музыки, использует в сонате отдельные обороты и фрагменты из народных песен. Тема 2 части интонационно близка к народной песне Северной Шэньси «Магазин на тридцатой миле» (что очевидно при сравнении нотных примеров 6 и 7).



Пример 7. Тема народной песни
«Магазин на тридцатой миле»
Example 7. The theme of the folk song
"The Store on the Thirtieth Mile"

Рефрен 3 части («Рондо радости») опирается на интонации двух песен: «Мама бьет тебя» и «Песня горцев» (нотные примеры 8, 9, 10).



Пример 8. 3 часть «Рондо радости», рефрен
Example 8. 3rd part of "Rondo of Joy", refrain



Пример 9. Народная песня
провинции Суйюань «Мама бьет тебя»
Example 9. The folk song
"Mom Beats You" from Suiyuan Province



Пример 10. Народная песня
провинции Ганьсу «Песня горцев»
Example 10. The Gansu People's Song
"The Song of the Highlanders"

Национальный колорит создается в сонате Цзоу Лу не только при помощи адаптации народных тем и интонаций из них, большую роль играют также ладогармонические средства. Например, в 1 части почти не используется европейская семиступенная тональность. Вместо нее возникают пентатонические структуры, в которых выделяется центральный устой (чжэнъинь), но при этом каждый звук может выступать в роли тоники. Так, в 1–4 тактах главной партии 1 части (нотный пример 1) в качестве основной структуры используется *fis*-шан, где в роли основного устоя чжэнъинь выступает *fis*, а в роли побочных устоев — *h* и *cis* (они возникают на первую же долю в фигурациях левой руки, а затем становятся опорными звуками мелодии). Выделение этих трех звуков закладывает основы для их восприятия также в качестве главных ступеней европейского семиступенного лада (*fis* — I ступень, *h* — IV ступень, *cis* — V ступень). Но в действительности европейской семиступенной тональности здесь не возникает. Звуками, на которых разворачивается тема, остаются на протяжении долгого времени только звуки пентатонической структуры *fis*-шан: *fis*, *gis*, *h*, *cis*, *e*. Более того, неясна даже ладовая окраска (*Fis-dur* или *fis-moll*): терцовый тон избегается.

Интересный и показательный в ладовом отношении пример возникает в теме побочной партии 1 части. Она звучит в тональности *Des-gun*, где основным устоем чжэнъинь является *des*, а побочным — *as* (нотный пример 2). Но в такте 60 в левой руке скачком берется звук *ses*, который не принадлежит ни к пентатонической структуре *des-gun*, ни к близкой ей европейской тональности *Des-dur*. Это типичный для китайской музыки прием, когда в пентатонический лад включаются дополнительные тоны (бяньинь). Именно так, в роли дополнительного, «украшающего» тона «жунь» [18, с. 22], и звучит здесь звук *ses*, который затем возникает в теме еще несколько раз.

Характерный китайский колорит имеют и структуры гармонической вертикали. Цзоу Лу редко использует в сонате европейские трезвучия и их обращения. В основе вертикали во всех частях лежат созвучия, имеющие терцово-секундовую и квартово-секундовую структуры (нотные примеры 3–6). Это типично для национальной музыки различных регионов и этнических групп Китая: «в созвучиях основными являются интервалы, входящие в пентатонический звукоряд; главные среди них — интервалы в объеме кварты и квинты, среди них особенно часто используются большая секунда, чистая кварта, квинта и малая терция» [19, с. 32].

Последний, четвертый принцип Сергея Баласаняна, полностью согласующийся с творческими установками музыки советского Востока, — соединение национально окрашенного материала с европейскими приемами композиторской техники. Цзоу

Лу строго следует закономерностям классического сонатно-симфонического цикла: соната состоит из 3 частей, соотносящихся как быстро-медленно-быстро, 1 часть написана в сонатной форме, тональные устои главной и побочной партий находятся в тонико-доминантовом соотношении (с тониками *fis* и *des*, энгармонически равным *cis*), а разработка 1 части строится на имитационно-полифоническом развитии. 2 и 3 части сонаты функционально полностью соответствуют задачам этих частей в классическом цикле: «Песня о любви» имеет задумчиво-лирический характер, а «Рондо радости» воплощает характерный для финальных частей образ хоровода жизни, сплетающего воедино личное и общественное. С позиции формы эти части тоже решены классично: 2 часть — простая трехчастная форма, 3 часть — рондо с двумя эпизодами. Но несмотря на четкость и даже известный схематизм структур, музыка сонаты овеяна живым дыханием естественности и звучит свежо и непосредственно.

Уверенно и целенаправленно использует композитор и европейские приемы интонационного развития и полифонической техники. Приведем несколько примеров. 1 раздел разработки 1 части строится путем мотивного вычленения и тонального секвенцирования мотивов главной партии с постепенным динамическим нарастанием от *f* к *fff*. Во 2 разделе тема побочной партии разрастается изнутри путем многократного секвенцирования отдельных мотивов и их постепенной интонационной редукции. В репризе побочной партии (т. 238–257) возникает имитационно-полифоническая переключка отрезков темы. Ресурсы фортепианного звучания использованы композитором ярко и многообразно: от мелкой пальцевой техники до крупной октавной и аккордовой, от нежной «скрипичной» и «виолончельной» кантилены до стремительных пассажей, звонкого отчетливого *martellato* и «упорно-непреклонного» *marcato* и т.д.

Таким образом, соната Цзоу Лу «Поэма юности» — яркое и самобытное произведение, возникшее на пересечении традиций китайской и советской музыки и отвечающее идеологическим требованиям стран победившего социализма — как СССР, так и Китая. В музыке сонаты воплотились освоенные автором под руководством Сергея Баласаняна творческие принципы, установки и технические приемы. При этом Цзоу Лу воплощает актуальные для 1950-х годов идеи китайской культуры, одушевляет их романтическими порывами живых эмоций, использует в качестве источника вдохновения самобытно окрашенный национальный материал и демонстрирует уверенное владение приемами европейской композиторской техники. В результате талантливого преломления китайским композитором творческих установок советской музыки возникло яркое и ху-

дожественно убедительное произведение — не случайно Соната Цзоу Лу по сей день остается частью китайского пианистического репертуара.

Статья поступила в редакцию 23.07.2025; одобрена после рецензирования 01.04.2026; принята к публикации 06.04.2026.

The article was submitted 23.07.2025; approved after reviewing 01.04.2026; accepted for publication 06.04.2026.

Примечания

¹ Источник: Цзоу Сянпин. Запоздалое подношение — Симфоническая рапсодия Цзоу Лу и сопутствующие истории // Музыкальное исследование. Чэнду, 2020. № 2. С. 123.

² Источник: Цзоу Сянпин. Запоздалое подношение — Симфоническая рапсодия Цзоу Лу и сопутствующие истории // Музыкальное исследование. Чэнду, 2020. № 2. С. 124.

Список источников

1. Лю Вэньцзинь. Вспоминая товарища Цзоу Лу // Исследования в области музыки. Журнал Сычуаньской консерватории. Чэнду, 1992. № 4. С. 17–23. (刘文晋.忆邹鲁同志[J]//《音乐探索(四川音乐学院学报)》.成都.1992(04).第17–23页)
2. Цзоу Сянпин. Вспоминая своего отца — в ознаменование 75-й годовщины со дня рождения Цзоу Лу // Исследования в области музыки. Журнал Сычуаньской консерватории. Чэнду, 2002. № 4. С. 92–93. (邹向平.忆父亲-纪念邹鲁诞辰75周年[J]//《音乐探索(四川音乐学院学报)》.成都.2002(04).第92–93页)
3. Ван Е. Исследование создания музыки во время пребывания китайских композиторов в Советском Союзе в 1950-х годах. Докторская диссертация. Харбинский педагогический университет, 2011. 128 с. (王晔, 博士论文,《二十世纪五十年代中国作曲家留苏期间音乐创作研究》.哈尔滨师范大学, 2011. 128页)
4. Чэнь Ни, Медведева Ю. П. Китайская фортепианная соната: у истоков жанра (Соната для фортепиано b-moll Ма Сыцуна) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 2 (73). С. 25–34.
5. Рябенко О. Н. Из истории советско-китайских культурных связей (50-е гг. XX в.) // Россия и АТР. 2010. № 2. С. 134–139.
6. Ли Жэнь. Обзор китайско-советских музыкальных обменов в 1950-е годы // Современная музыка. Чанчунь, 2016. № 4. с. 24–29. (李然.20世纪50年代中苏音乐交流概况[J]//《当代音乐》.长春.2016(04).第24–29页)
7. Вэнь Япинь. Из истории обучения первых китайских виолончелистов в Московской консерватории (по архивным материалам) // Художественное образование и наука. 2024. № 1(38). С. 97–101.
8. Бычков М. Н. Баласанян Сергей Артемьевич // Творческие портреты композиторов. М.: Музыка, 1990. с. 26–28.
9. Баласанян Сергей Артемьевич // Московская консерватория: История. URL: <https://i1.mosconsrv.ru/ru/person/32574> (дата обращения — 16.07.2025).
10. Корндорф Н. С. Учитель // Советская музыка. 1982. № 9. С. 33–34.
11. Цзю Цзен-эр. Дорогой учитель всегда живет в моем сердце / перевод Хуан Сяо-хэ // Музыкальная академия. 2017. № 1. С. 30–31.
12. Рахманова М. П. Смелый шаг к новому // Советская музыка. 1982. № 9. С. 36–38.
13. Шахназарова Н. Г. Проблема национального и интернационального // Избранные статьи. Воспоминания. М.: Государственный институт искусствознания, 2013. С. 9–24.
14. Ван Сюцзе. Взгляд на культурный менталитет молодости в литературе «семнадцати лет» // Горные цветы. Гуйчжоу, 2010. № 6. С. 162–163. (王秀杰.管窥“十七年”文学中的青春文化心态[J]//山花: 贵州, 2010 (06), 第162–163页)
15. Вэй Цзыци. О способе повествования о любви в «Песне юности» // Журнал Сианьского университета архитектуры и технологий (издание по общественным наукам).

2021. № 2. С. 71–76. (魏籽琦. 论《青春之歌》的爱情叙事模式[J]//《西安建筑科技大学学报(社会科学版)》. 西安. 2021(02). 第71–76页)
16. Цюй Вэй. Печальные воспоминания // Исследования в области музыки. Журнал Сычуаньской консерватории. Чэнду, 1992, № 4. с. 22. 瞿维. 痛惜的追忆[J]//《音乐探索(四川音乐学院学报)》. 成都, 1992年, 4号. 第22页)
17. Цзоу Лу. Заметки о создании «Поэмы юности». Дополнение 7 // Ду Цзяцзюнь. Исследование о создании фортепианных сонат на заре становления Нового Китая (1949–1966). Магистерская диссертация. Нанкинская академия искусств, 2016. С. 130–132. (邹鲁. 《青春之诗》创作笔记. 增编7//杜佳骏. 新中国成立初期钢琴奏鸣曲创作研究(1949–1966). 硕士论文. 南京艺术学院, 2016. 第130–132页)
18. Пэн Чэн. Ладовая система юнь-гун-дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов XX века. СПб: Композитор-СПб, 2013. 220 с.
19. Фань Цзунь. Теория и метод китайской пентатонической гармонии. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2017. 105 с. (樊祖荫. 中国五声性调式和声的理论与方法[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2017. 105页)
5. Ryabchenko, O.N. (2010), “From the history of Soviet-Chinese cultural relations (the 50s of the twentieth century)”, *Russia and the Asia-Pacific Region*, vol. 2. pp. 134–139.
6. Li, Ran (2016), “Overview of Sino-Soviet Music Exchange in the 1950s”, *Contemporary Music*, Changchun, vol. 4, pp. 24–29.
7. Wen, Yaping (2024), “From the history of the first Chinese cellists training at the Moscow Conservatory (based on archived materials)”, *Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art Education and Science], vol. 1 (38), pp. 97–101.
8. Bychkov, M.N. (1990), “Balasanyan Sergej Artem’evich”, *Tvorcheskie portrety kompozitorov* [Creative portraits of composers], Music, Moscow, Russia, pp. 26–28.
9. Moscow Conservatory (2025), “Balasanyan Sergey Artemyevich”, available at: <https://i1.mosconsrv.ru/person/32574> (accessed 16 July 2025).
10. Korndorf, N.S. (1982), “Teacher”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], vol. 9, pp. 33–34.
11. Zhu, Zenger (2017), “Dear Teacher Always Lives in My Heart”, *Muzykal’naya akademiya* [Music Academy], vol. 1, pp. 30–31.
12. Rahmanova, M.P. (1982), “A bold step towards the new”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], vol. 9, pp. 36–38.
13. Shahnazarova, N.G. (2013), “The problem of national and international”, *Izbrannye stat’i. Vospominaniya* [Selected articles. Memories], State Institute of Art Studies, Moscow, Russia, pp. 9–24.
14. Wang, Xiujie (2010), “A look at the cultural mentality of young people in the literature of Seventeen Years”, *Shānhuā*, Guizhou, vol. 6, pp. 162–163.
15. Wei, Ziqi (2021), “On the love narrative model of “Song of Youth””, *Journal of Xi’an University of Architecture and Technology* [Social Science Edition], No. 2, pp. 71–76.
16. Qu, Wei (1992), “Sad Memories”, *Research in the Field of Music: Journal of Sichuan Conservatory of Music*, Chengdu, vol. 4, p. 22.
17. Zou, Lu (2016), “Notes on the creation of “Youth Poem”. Supplement 7”, *Du, Jiajun. Research on the creation of piano sonatas in the early days of the founding of New China (1949–1966)*, Master’s thesis, Nanjing University of the Arts, Nanjing, China, pp. 130–132.
18. Peng Cheng (2013), *Ladovaya sistema yun’-gun-diao i ee pretvorenie v tvorchestve kitajskih kompozitorov XX veka* [The modal system yun-gong-diao and its implementation in the works of Chinese composers of the twentieth century], Composer St. Petersburg, St. Petersburg, Russia.
19. Fan, Zuyin (2017), *Zhōngguó wǔ shēngyīn héxíe de lǐlùn yǔ fāngfǎ* [Theory and Method of Chinese Pentatonic Harmony], Shanghai Music Publishing House, Shanghai, China.

Информация об авторах

Медведева Ю. П. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки

Чэнь Ни — аспирантка кафедры истории музыки

Вклад авторов

Медведева Ю. П. — разработка концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), проведение исследования (проведение исследований, сбор данных и доказательств, анализ и интерпретация полученных данных), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечания интеллектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Чэнь Ни — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания), утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

References

1. Liu, Wenjin (1992), “Recalling Comrade Zou Lu”, *Yinyuè tànsuǒ*, Journal of Sichuan Conservatory of Music, Chengdu, vol. 4, pp. 17–23.
2. Zou, Xiangping (2002), “Remembering my father - commemorating the 75th anniversary of Zou Lu’s birth”, *Yinyuè tànsuǒ*, Journal of Sichuan Conservatory of Music, Chengdu, vol. 4, pp. 92–93.
3. Wang, Ye (2011), “A Study on Music Creation of Chinese Composers in the Soviet Union in the 1950s”, PhD dissertation, Art History, Harbin Normal University, Harbin, China, 128 p.
4. Chen, Ni, and Medvedeva, Y. P. (2024), “Chinese Piano Sonata: At the Origins of the Genre (Ma Sicong’s Piano Sonata

Information about the authors

Medvedeva Y. P. — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music History

Chen Ni — Postgraduate Student in the Department of Music History

Contribution of the authors

Medvedeva Y. P. — development of the research concept (formation of the idea, development of the key points of the concept), conducting research (conducting research, collecting data and evidence, analyzing and interpreting the data obtained), writing text (drafting a manuscript, making comments of intel-

lectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

Chen Ni — participation in the development of the research concept (formation of

the idea, development of the key points of the concept), writing text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content), approval of the

final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare no conflict of interests.