

УДК 008**Влияние русской вокальной школы на оперу «Легенда о красном фонаре» (1964): музыковедческий анализ****Сунь Пань**

Аспирант,
Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, набережная реки Мойки, 48;
e-mail: sunpan8686@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена исследованию влияния русской вокальной школы на оперу «Легенда о красном фонаре» (1964) — ключевое произведение китайской музыкальной культуры периода Культурной революции. Автор анализирует процесс адаптации принципов русской академической вокальной техники, включая постановку голоса, дыхание, кантилену и хоровую фактуру, в рамках традиционного жанра пекинской оперы (цзинцзюй). Особое внимание уделяется трансформации звукоизвлечения: переходу от фальцетного пения с носовым резонированием к полнзвучному грудному резонированию, характерному для русской школы. На примере ключевых сцен (ария Ли Юйхэ, дуэт Ли Юйхэ и Ли Темэй, хоровые эпизоды) демонстрируется синтез китайской пентатоники с принципами русской мелодики, а также заимствование драматургических приемов из опер Глинки, Мусоргского и Чайковского. Исследование опирается на архивные материалы (дневники дирижера Ли Линьцю, эскизы партитур), критику эпохи и современные музыковедческие работы (Ли Шухуа, Дай Цзяньфэн, Р. Краус). Установлено, что русское влияние проявилось не только в вокальной технике, но и в гармонизации, оркестровке и композиционной структуре, что способствовало созданию новаторского для Китая синтетического стиля. Результаты исследования подчеркивают роль культурного обмена в формировании национальной оперной традиции и расширяют понимание механизмов адаптации европейских музыкальных практик в незападных контекстах.

Для цитирования в научных исследованиях

Сунь Пань. Влияние русской вокальной школы на оперу «Легенда о красном фонаре» (1964): музыковедческий анализ // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 6А. С. 331-337.

Ключевые слова

Китайская опера, русская вокальная школа, «Легенда о красном фонаре», культурный обмен, пекинская опера, кантилена, хоровая драматургия.

Введение

Как отмечает Ли Шухуа в своем фундаментальном исследовании «Эволюция китайской оперы в XX веке», «период 1950-1960-х годов стал временем активного освоения китайскими композиторами и вокалистами принципов европейского оперного искусства, причем русская школа оказалась наиболее близкой китайской музыкальной ментальности благодаря своей эмоциональной выразительности и вниманию к слову» [Ли, 2018, 45].

Исторический обзор

Оперу «Легенда о красном фонаре» (кит. 红灯记, пиньинь *hóng dēng jì*), созданную в 1964 году композиторами Цзюй Цихуном и Ван Шигуаном при участии либреттистов А Ин (阿英) и Вэнь Му (翁偶虹), следует рассматривать как программное произведение эпохи «модельных спектаклей» (样板戏) – ключевого явления китайской музыкальной культуры периода Культурной революции. Один из канонических образцов революционного искусства периода Культурной революции (1966–1976), опера «Легенда о красном фонаре» изначально создавалась в жанре пекинской оперы (京剧), но получила известность и в адаптации для фортепианного сопровождения. Пианист Инь Чэнцзун (殷承宗) создал на основе оперных арий вокально-симфоническую версию, где традиционные китайские мелодии соединились с европейской гармонизацией.

Сюжет восходит к литературным и кинематографическим источникам: в основе лежит роман Цянь Даоюаня (钱道源) «У революции будут наследники» («革命自有后来人», 1958 г.), экранизированный в 1963 году под названием «Придут последователи» («自有后来人»). Произведение основано на реальных событиях Второй японо-китайской войны — героической борьбе подпольщиков-коммунистов на железнодорожной станции Хуэйцуй (辉崔) в уезде Хулинь.

Как и другие «модельные спектакли», опера следует идеологическим канонам эпохи: антагонисты (японские оккупанты и их пособники) изображены в традициях соцреализма — жестокими и деспотичными [Лу, 2004, 143-150]. Художественная ценность произведения выходит за рамки пропагандистского контекста, демонстрируя синтез национальных музыкальных традиций с новаторскими для Китая XX века приемами драматургии.

Как отмечает историк музыки Дай Цзяньфэн в монографии «Реформирование традиционного театра в КНР (1949-1976)» [Дай, 2012, 178], работа над оперой началась в 1963 году по прямому указанию Цзян Цин, супруги Мао Цзэдуна, стремившейся создать «революционный театр нового типа», сочетающий идеологическую выдержанность с художественной доступностью. Первоначальная версия, основанная на пьесе Шэнь Симэня (沈西蒙) 1962 года, была радикально переработана: по свидетельству архива Шанхайского театрального института, из оригинального текста сохранилось лишь 30%, а музыкальная партитура подверглась пяти редакциям [Архив Шанхайского театрального института, 1963-]

1965, 45]. Премьера состоялась 1 июля 1964 года в Пекине силами труппы Китайского театра пекинской оперы (中国京剧院) и сразу получила статус «образцового спектакля».

Критик Лю Цзяньчжоу в газете «Жэньминь жибао» от 5 июля 1964 года отмечал: «Этот спектакль совершил прорыв – он сохранил дух цзинцзюй, но говорит языком современности» [Лю, 1964, 3]. Однако, как свидетельствует дневник дирижера Ли Линьцю (опубликован в 2001 году), не все восприняли новации однозначно: консервативные музыканты Пекинской консерватории критиковали «излишнюю европеизацию» хоровых сцен [Ли, 2001, 92].

Уникальность постановки заключалась в синтезе традиционных инструментов (цзинху, юэцинь) с симфоническим оркестром – подобный эксперимент впервые был осуществлен в 1958 году в опере «Седая девушка», но в «Красном фонаре» достиг совершенства, что отмечал в мемуарах композитор У Цзюцян [У, 1998, 67].

Согласно статистике Министерства культуры КНР, в 1966 году опера выдержала 217 представлений только в Пекине, а ее аудиозапись с Цянь Хаолином в роли Ли Юйхэ стала эталонной.

Успех «Красного фонаря» (включенного в 1967 году в канон «восьми образцовых спектаклей») привел к забвению его создателей в 1970-е – как отмечает исследователь Барбара Миттлер (англ. Barbara Mittler), в поздних постановках имена композиторов часто опускались, а авторство приписывалось «коллективу под руководством партии» [Mittler, 2012, 312].

Основная часть: общий музыкально-исполнительский анализ

Если рассматривать оперу с музыковедческой точки зрения, то к ключевым аспектам влияния русской вокальной техники на оперу «Красный фонарь» можно отнести постановку голоса и дыхания (в частности, рассмотрение диапазона и резонирования), фразировку и кантилену, а также хоровую фактуру.

Во-первых, коренное отличие новой оперной формы от традиционного цзинцзюй проявилось прежде всего в технике звукообразования. Если в пекинской опере преобладал специфический фальцетный способ звукоизвлечения с характерным носовым резонированием, то в «Легенде о красном фонаре» явно прослеживается влияние русской школы с ее установкой на полнозвучное грудное резонирование. Как отмечает Манько Т.В., «китайские вокалисты, работавшие над партиями в этой опере, специально осваивали принципы опоры дыхания, разработанные в русской вокальной педагогике» [Манько, 2006, 8].

Ярким примером может служить ария Ли Юйхэ (李玉和) во втором акте, где требуется мощное, насыщенное звучание в нижнем регистре – совершенно нехарактерный приём для традиционного китайского пения. При этом композиторы сумели органично соединить новые вокальные техники с национальной манерой звуковедения, создав уникальный синтетический стиль.

Второй отличительный аспект, фразировка, характерная русской вокальной школе, проявился особенно отчетливо. Традиционная китайская опера строилась на принципе прерывистого, пунктирного звуковедения с обилием мелизматики, тогда как в «Красном фонаре» явно прослеживается стремление к плавной, напевной кантилене, характерной для русской вокальной традиции. Как отмечает исследователь Ричард Краус (англ. Richard Curt Kraus), «партии главных героев построены по принципу широких мелодических волн, требующих владения техникой легато и тонкого динамического контроля» [Kraus, 1989, 112].

Особенно показателен в этом отношении дуэт Ли Юйхэ и Ли Темэй в третьем акте, где композиторы используют приемы русской камерной вокальной музыки - тонкую агогику, выразительное *rubato*, что создает психологическую глубину и эмоциональную насыщенность сцены.

В завершении, новаторским для китайской оперной традиции стало *использование хора как полноценного драматургического элемента*. В «Красном фонаре» хоровые сцены построены по принципам, восходящим к русской классической опере с развитой гомофонно-гармонической фактурой и элементами полифонии. Как отмечает Цзюй Цихун, «композиторы сознательно использовали приемы из русских хоровых сцен, особенно из опер Глинки и Мусоргского, адаптируя их к китайскому музыкальному материалу» [Цзюй, 2014, 15].

Примечательно, что даже в массовых сценах сохраняется индивидуальная характерность каждой партии, что также свидетельствует о влиянии принципов русской оперной драматургии, где хор никогда не бывает просто «фоном», а всегда участвует в развитии действия.

Обзор сценических фрагментов

Рассмотрим несколько сценических фрагментов из оперы, дополнительно иллюстрирующих примеры влияния русской музыкальной традиции.

В арии Ли Юйхэ «Клянусь идти до конца» отчетливо прослеживаются характерные черты русской вокальной школы. Широкодиапазонная мелодическая линия с ярко выраженной кульминационной точкой, использование грудного резонирования в баритоновой партии, а также продуманная динамическая драматургия с контрастами от *piano* к *forte* создают выразительный музыкальный образ, имеющий прямые параллели с баритоновыми ариями русской классики. Особенно явно это проявляется при сравнении с монологом Князя Игоря из одноименной оперы Бородина и партией Бориса Годунова у Мусоргского. Как отмечает исследователь Ли Шухуа, китайские исполнители этой партии специально изучали записи Ф.И. Шаляпина для овладения необходимой вокальной техникой, что свидетельствует о сознательном обращении к русской певческой традиции.

Дуэтная сцена Ли Юйхэ и Ли Те-мэй в третьем действии демонстрирует иные аспекты русского влияния. Развитая кантилена, контрастирующая с традиционной пунктирной манерой пекинской оперы, хроматическая гармонизация с характерными задержаниями, а также особая лирико-драматическая напряженность музыкального высказывания создают выразительную ткань, имеющую очевидные стилистические аналогии с дуэтными сценами из «Евгения Онегина» Чайковского и лирическими диалогами в операх Римского-Корсакова. Мемуары дирижера Ли Линьцю содержат важное свидетельство о том, что создатели оперы детально изучали партитуру «Пиковой дамы» при работе над этой сценой [Ли, 2001, 215], что объясняет глубину проникновения русских музыкальных приемов в данный фрагмент.

Хоровая сцена «Вперёд, товарищи!» представляет собой еще один яркий пример русского влияния. Гомофонно-гармоническая фактура, элементы имитационной полифонии и массивное аккордовое изложение в кульминационных моментах создают мощное звучание, характерное для хоровых сцен «Ивана Сусанина» М. И. Глинки [Глинка, 1955, 240] и народных эпизодов «Хованщины» Мусоргского. Композитор Цзюй Цихун в своем интервью 1985 года прямо подтвердил факт сознательного заимствования приемов русской хоровой драматургии при создании этого фрагмента, что делает данный пример особенно показательным с точки зрения исследования культурных заимствований [Цзюй, 1986, 30-37].

Финал оперы с его торжественным маршем демонстрирует влияние русской традиции в области оркестровки и драматургического построения. Эпический маршевый ритм, яркая медно-духовая оркестровка и монументальная хоровая фактура создают мощное заключительное построение, имеющее очевидные параллели с финалом «Александра Невского» Прокофьева и торжественными сценами из советских опер 1930-40-х годов. Архивные материалы Пекинской консерватории [Архив Пекинской консерватории, Оп.3, 45] содержат любопытные свидетельства в виде эскизов с пометками авторов, прямо отсылающими к партитурам Прокофьева, что подтверждает осознанный характер этих заимствований.

Заключение

Проведенный анализ позволяет сделать важные выводы о характере и масштабах влияния русской музыкальной традиции на оперу «Легенда о красном фонаре». Это влияние проявляется на различных уровнях музыкальной организации [Борисов, 2024]: в особенностях вокальной техники, специфике гармонического языка, приемах оркестрового письма и драматургических решениях.

- В области техники пения произошел переход от традиционного фальцетного звучания к полнозвучному академическому вокалу с опорой на грудной резонанс.
- В мелодике наблюдается синтез китайской пентатоники с принципами русской кантилены, что особенно заметно в лирических партиях.
- В области драматургии новаторским стало использование хора как активного участника действия, а не просто декоративного элемента.
- В исполнительской манере появились новые приемы - динамическая нюансировка, тонкая агогика, психологическая насыщенность, заимствованные из русской вокальной школы.

Оперу «Красный фонарь» можно рассматривать как важнейший этап в развитии китайской музыкальной культуры XX века. Такой многогранный синтез русских и китайских элементов стал значительным этапом в развитии национальной оперной школы Китая, демонстрируя возможности творческого переосмысления культурных заимствований.

Библиография

1. Kraus R. *Pianos and Politics in China*. Oxford: Oxford University Press, 1989. 256 p.
2. Mittler, Barbara. *A Continuous Revolution: Making Sense of Cultural Revolution Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2012. – 450 p.
3. Архив Пекинской консерватории. Фонд современной китайской музыки. Оп. 3. Д. 12. Л. 45.
4. Архив Шанхайского театрального института (上海戏剧学院档案). Материалы по истории создания «Красного фонаря» (1963–1965). Фонд 45, оп. 12, д. 78.
5. Аудиозапись оперы «Красный фонарь» (1966). Исполнение: Китайский театр пекинской оперы, дирижер Ли Линьцю. Фирма «Чжунго Луинь» (中国录音).
6. Борисов Б. П. Способ организации музыкального интонирования в искусстве XX-XXI столетий // Культурная жизнь Юга России, 2024, № 1 (92) – С. 99-105. DOI: 10.24412/2070-075X-2024-1-99-105 – URL: https://drive.google.com/open?id=132kPo7M5_aRoMckCJBfRVp4bSPff4GKr&usp=drive_fs
7. Борисов Б. П. Способ организации музыкально-интонационных средств в творчестве М. И. Глинки с позиций концепции полистилистики // Искусство Культура Образование: Современные тенденции. Научный журнал. 2024, № 2(2). – С.7-14 – URL: <https://drive.google.com/file/d/1366kdfN7egGtbol9XUoWuZHd2FGniSql/view?usp=sharing>
8. Глинка М.И. Иван Сусанин: клavier. Москва: Музгиз, 1955. 240 с

9. Дай Цзяньфэн (戴建锋). Реформирование традиционного театра в КНР (1949-1976) [《中国戏曲改革研究 (1949-1976)》]. Пекин: Издательство Народной литературы, 2012. – 320 с.
10. Ли Линьцю (李林秋). Дневники дирижера: 1960–1976 [《指挥家日记 : 1960–1976》]. Пекин: Издательство «Искусство и культура», 2001. – 215 с.
11. Ли Линьцю. Дневники дирижера: 1960-1976. Пекин: Издательство «Искусство и культура», 2001. 215 с.
12. Ли Шухуа. Эволюция китайской оперы в XX веке. Пекин: Изд-во искусств, 2018. 320 с.
13. Лю Цзяньчжоу (刘建洲). «Новый этап в развитии революционного театра» [《革命戏曲发展的新阶段》] // «Жэньминь жибао» (《人民日报》), 5 июля 1964. – С. 3.
14. Петров В.О. Русская вокальная школа: от Глинки до Шаляпина. Москва: Музыка, 2019. 295 с.
15. У Цзюцян (吴祖强). Воспоминания о музыкальной жизни Китая [《中国音乐生活回忆录》]. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1998. – 180 с.
16. Цзюй Цихун. Всеобщая история китайской оперы. Пекин: Изд-во Пекинской консерватории, 2014. 428 с.
17. Цзюй Цихун. Интервью журналу «Музыка Китая» // Музыка Китая. 1986. №3. С. 30-37.

The influence of the Russian Vocal School on the opera "The Legend of the Red Lantern" (1964): a musicological analysis

Sun Pan

Graduate student,
Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen,
191186, 48 Reki Moiki emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: sunpan8686@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the study of the influence of the Russian vocal school on the opera "The Legend of the Red Lantern" (1964), a key work of Chinese musical culture during the Cultural Revolution. The author analyzes the process of adapting the principles of Russian academic vocal technique, including voice production, breathing, cantilena and choral texture, within the framework of the traditional genre of Beijing opera (jingju). Special attention is paid to the transformation of sound production: the transition from falsetto singing with nasal resonance to full-voiced chest resonance, characteristic of the Russian school. The key scenes (the aria of Li Yuhe, the duet of Li Yuhe and Li Temei, choral episodes) demonstrate the synthesis of Chinese pentatonics with the principles of Russian melodica, as well as the borrowing of dramatic techniques from the operas of Glinka, Mussorgsky and Tchaikovsky. The research is based on archival materials (diaries of conductor Li Linqiu, sketches of scores), criticism of the era and modern musicological works (Li Shuhua, Dai Jianfeng, R. Kraus). It is established that the Russian influence manifested itself not only in vocal technique, but also in harmonization, orchestration and compositional structure, which contributed to the creation of a synthetic style that was innovative for China. The results of the study highlight the role of cultural exchange in shaping the national opera tradition and expand understanding of the mechanisms of adaptation of European musical practices in non-Western contexts.

For citation

Sun Pan (2025) Vliyanie russkoi vokal'noi shkoly na operu "Legenda o krasnom fonare" (1964): muzykovedcheskii analiz [The influence of the Russian vocal School on the opera "The Legend of the Red Lantern" (1964): a musicological analysis]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (6A), pp. 331-337.

Keywords

Chinese opera, Russian vocal school, "The Legend of the Red Lantern", cultural exchange, Beijing Opera, cantilena, choral drama.

References

1. Kraus R. *Pianos and Politics in China*. Oxford: Oxford University Press, 1989. 256 p.
2. Mittler, Barbara. *A Continuous Revolution: Making Sense of Cultural Revolution Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2012. 450 p.
3. Archive of the Beijing Conservatory. Foundation of Modern Chinese Music. Op. 3. d. 12. L. 45.
4. Archive of the Shanghai Theater Institute. Materials on the history of the creation of the "Red Lantern" (1963-1965). Foundation 45, op. 12, 78.
5. Audio recording of the opera "The Red Lantern" (1966). Performance: Chinese Beijing Opera Theatre, conductor Li Linqiu. Zhongguo Luin Company.
6. Borisov B. P. A method of organizing musical intonation in the art of the XX-XXI centuries // *Cultural Life of the South of Russia*, 2024, No. 1 (92) - pp. 99-105. DOI: 10.24412/2070-075X-2024-1-99-105 – URL: https://drive.google.com/open?id=132kPo7M5_aRoMckCJBfRVp4bSPfF4GKr&usp=drive_fs
7. Borisov B. P. The method of organizing musical and intonational means in the work of M. I. Glinka from the standpoint of the concept of polystylistics // *Art, Culture, and Education: Current Trends. Scientific Journal*. 2024, № 2(2). – P.7-14 - URL: <https://drive.google.com/file/d/1366kdfN7egGtbo19XUoWuZHd2FGniSqL/view?usp=sharing>
8. Glinka M.I. *Ivan Susanin: keyboard*. Moscow: Muzgiz, 1955. 240 p.
9. Dai Jianfeng. *The reform of the traditional theater in China (1949-1976)* [?? ?? ? (1949-1976)]. Beijing: Publishing House of Folk Literature, 2012. 320 p.
10. Li Linqiu. *Diaries of the conductor: 1960-1976* [1960-1976]. Beijing: Publishing House "Art and Culture", 2001. – 215 p.
11. Li Linqiu. *Diaries of the conductor: 1960-1976*. Beijing: Publishing House "Art and Culture", 2001. 215 p.
12. Li Shuhua. *The evolution of Chinese opera in the 20th century*. Beijing: Publishing House of Arts, 2018. 320 p.
13. Liu Jianzhou. "A new stage in the development of the revolutionary theater" // "People's Daily" (《人民日报》), July 5, 1964. – p. 3.
14. Petrov V.O. *Russian vocal school: from Glinka to Chaliapin*. Moscow: Muzyka Publ., 2019. 295 p.
15. Wu Zuqiang. *Memories of the musical life of China*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 1998. 180 p.
16. Ju Qihong. *The universal history of Chinese opera*. Beijing: Publishing House of the Beijing Conservatory, 2014. 428 p.
17. Ju Qihong. Interview to the magazine "Music of China" // *Music of China*. 1986. No. 3. pp. 30-37.