Peng Huizhen
Post-graduate student
Institute of Music, Theatre, and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia
e-mail: 403458041@qq.com
St. Petersburg, Russia

Wu Mi Na
Corresponding Author; Teacher
Guangxi Normal University
e-mail: 1317207932@qq.com
Guilin, China

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-136-152

FEMALE IMAGES IN THE MUSICAL ART OF CHINA IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY: GENRE AND STYLISTIC TRENDS OF THEIR EMBODIMENT

Summary: The article considers female images, reflected in the musical art of China in the first half of the 20th century. In order to comprehend the specifics of their development in comparison to analogues in Western European musical art, the work aims to analyse how female images were interpreted in various opera and chamber-vocal musical art genres in China during the first half of the 20th century, including in the historiographic key. For this purpose, a comprehensive, hermeneutic, comparative approach, and the method of musicological analysis were used. The study established that the concept of soubrette (Hua Dan, "flower maiden", in Chinese opera theatre) generalises not only the characteristic features of the female stage type, but also specific vocal features, which are sonorous and flexible; its typology of qualities can be supplemented from the position of mastery of coloratura technique. The specificity of the Hua Dan voice in Chinese opera theatre requires a separate study. In Western European musical art, the ontology of the soubrette role covers the genres of opera (buffa, singspiel), operetta; intonation features of the soubrette part penetrate into the instrumental works of Viennese classics through the pastoral genre. In Chinese culture of the early 20th century, the dominance of the Hua Dan image in traditional operas was gradually displaced due to the May Fourth cultural and social changes associated with the discovery of a sovereign personality, which is especially characteristic of the interpretation of female images in the chamber-vocal lyrics of Huang Zi, Xiao Yumei, Wang Guangqi, Jiang Dingxiang, and others. During revolutionary changes and anti-war struggle, the Hua Dan role was replaced by the Zhengdan role – a loving and faithful woman with a tragic fate. The dominance of individual female roles in specific historical periods of China's development seems to be a promising direction of work, as well as the study of cultural changes associated with the processes of integrating elements of Western and Eastern musical theatre.

Keywords: role, female images, Chinese musical art, opera, chamber-vocal creativity, soubrette, Hua Dan.

Historical and stylistic development of female images at various stages of musical art evolution in China, as well as in comparison to their analogues in Western European musical art, have not been studied to date. At the same time, the study of semantic and musical patterns of female image embodiment is of interest to a number of authors in the field of world musicology, for instance, American musicologist Iitti Sanna and Serbian musicologist Ivana Ilic[1]. In Russian musical science, the works of L. Kazantseva, P. Nevskaya, S. Smagina, in which various strategies for studying the female image[2] are developed, can serve as examples. In relation to Chinese musical science, Xiong Yingwen notes that the achievements of the "feminine" direction in modern musical science are created mainly by women[3]. As of right now, we can state that musicology is just beginning to grasp this difficult subject. Only in the future will this direction be seriously and methodically studied in relation to the image of a woman as a phenomenon of a musical composition.

1. Iitti Sanna. *The feminine in German song.* 2006. New York: Peter Lang, p. 219; Ilić Ivana. *Fatalna žena: reprezentacije roda na operskoj sceni.* 2007. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti: Signature, p. 166.

Table 1. Fragment of R. Kloiber's voice classification as interpreted by E. Sergeev.

Playful and characteristic Fach			
Fach	Range	Characteristics	List of roles
Lyric coloratura soprano	c′ – f‴′	Very agile, light voice with a wide range.	Blonde (W. A. Mozart's *The Abduction from the Seraglio*), Susanna (W. A. Mozart's *The Marriage of Figaro*)
Playing soprano / soubrette	c′ – c‴′	Gentle, pliable voice. Graceful appearance.	Barbarina (W. A. Mozar's *The Marriage of Figaro*)
Characteristic soprano / Coloratura mezzo-soprano	h – c‴′	Intermediate, refined voice.	Isabella (G. Rossini's *The Italian Girl in Algiers*)
Playing Alto / Lyric Mezzo-Soprano	g — b″	Flexible, characteristic timbre.	Mercedes (G. Bizet's *Carmen*), Charlotte (G. Massenet's *Werther*)

In order to comprehend the specifics of female images development and taking into account the comparison to analogues in Western European musical art, the work aims to analyse how they were interpreted in various opera and chamber-vocal musical art genres in China during the first half of the 20th century, including in the historiographic key.

One of the prominent roles is that of the soubrette, which is relevant for both Chinese and European musical theatre. The term *soubrette* (from French) refers to a secondary female role in a comic opera. In the world of music, this concept is used to describe a certain type of soprano in an opera house. Thus, this definition refers both to the category of a stage character and to the vocal characteristics necessary to embody a given musical image.

In modern music science, researchers of Western European origin separately consider character's certain vocal and stylistic features or their social role. Moreover, there are Russian studies and works by Chinese authors that contain original theoretical developments from the point of view of the stated topic; however, all of them only indirectly analyse the phenomenon of the soubrette role. Let us consider the main ones.

First of all, it is necessary to turn to the famous Fach system of Rudolf Kloiber[4], where the concept of soubrette occupies an appropriate place. Russian researcher E. Sergeev translated and interpreted this modern voice classification in his work. In this typology[5], soubrette occupies the following position (Table 1).

The German Fach system is a method of classifying singers, primarily opera singers, according to the range, weight, and timbre of their voices. It is used mainly in German-language opera houses in Europe. Soprano soubrettes are young, energetic, self-confident women. They have light voices, most often without a wide upper register, but flexible and sonorous.

Soprano voices are usually divided into three vocal categories: soubrette, lyric, and dramatic. In addition, coloratura abilities or an extended vocal range of singers allow for further classification of these types of voices, adding colour to them, and, therefore, complementing the typology. It is difficult to compare the term "soubrette" with a framework where the criterion is exclusively the singer's voice, especially since the criteria for characterising vocal voices may differ in various countries, which requires a more in-depth study.

According to R. Bouldry, the diversity of vocal types proves that the term *soubrette* primarily char-

2. Kazantseva L. P. *Musical Portrait.* 1995. Moscow: Conservatory Scientific and Creative Centre, p. 124; Nevskaya P. V. "Portrait in the space of semiotics: verbal and non-verbal", 2013, thesis for Grand PhD in Art Criticism: Saratov, p. 48; Smagina S. A. "The Image of the 'New Woman' in the Cinema of Transitional Historical Periods", 2021, thesis for Grand PhD in Art History: Moscow, p. 58.
3. Xiong Yingwen. "Liu Sanjie: The Image of Women in the Musical Art of Guangxi in the Second Half of the 20th - Early 21st Centuries", 2023, thesis for PhD in Art Criticism, St. Petersburg, p. 5.
4. Kloiber R. *Handbuch der Oper.* 2002. Deutscher: Taschenbuch Verlag, p. 929.
5. Sergeev E. N. "The German Fach System - a Modern Classification of Voices" // 2022. Art Education and Science, vol. 1, No. 30, p. 85.

acterises the personality of the character and, to a greater extent, the circumstances of her behaviour, rather than a specific voice type[6]. In Western European opera, the role of a soubrette is associated with the image of a servant close to the mistress. Usually, she has a pleasant appearance, a lively mind, cunning, and resourcefulness, which helps both to bypass the difficult character of the master, as presented in Mozart's opera, *The Marriage of Figaro,* in the image of Susanna. This role should be performed with a light and bright voice, determined by the character herself – a cheerful, young, and energetic girl. Therefore, soubrettes are usually played by women with a fragile physique, since the viewer should perceive them as young.

Let us present the main roles of the European opera theatre, which can be attributed to soubrettes: Zerlina (W. A. Mozart's opera *Don Giovanni*, 1787), Blonde (W. A. Mozart's opera *The Abduction from the Seraglio*, 1782), Anchen (C. M. von Weber's opera *Der Freischütz*, 1821), Adele (J. B. Strauss II's operetta *Die Fledermaus*, 1874), Susanna (W. A. Mozart's opera buffa *The Marriage of Figaro*, 1786), Despina (W. A. Mozart's opera *Così fan tutte*, 1790), Belinda (H. Purcell's opera *Dido and Aeneas*, 1689), Marcellina (L. van Beethoven's opera *Fidelio*, 1805), Papagena (W. A. Mozart's opera *The Magic Flute*, 1791), Oscar (G. Verdi's opera *Un Ballo in Maschera*, 1859), Nannetta (G. Verdi's opera *Falstaff*, 1893), Sophie (R. Strauss's comic opera *Der Rosenkavalier*, 1909–1910), etc. These heroines can certainly outshine all the actors on stage, despite the fact that (with the exception of Susanna) they do not play the main roles. Some sources classify Norina in *Don Pasquale* (1842) and Adina in *L'elisir d'amore* (1832) by G. Donizetti as soubrettes, as well as Musetta in *La Bohème* (1896) by G. Puccini[7].

Returning to the analysis of the very concept of *soubrette*, we note that it is a French term and means "a maid" or "a lady's maid". Initially, it came from the word *soubreto*, found in the Provencal dialect (it was used to refer to women-pretenders who were quick-witted and resourceful). Thus, E. Osborne states that one of the first soubrette roles in the opera genre belongs to Serpina (opera buffa by G. B. Pergolesi, *The Servant-Mistress*, 1733). With the help of various clever tricks, disguises, and machinations, the heroine successfully overcame the border between a servant and a noblewoman and, as a result, won the heart of her master and married him[8].

Moreover, S. Galkina writes about the function of soubrette's stage role: "<... it ...> is an acting role, a traditional comedy character, a resourceful, witty, lively servant, ready to come to the aid of the masters in their love affairs. It is generally accepted that this role appeared owing to commedia dell' arte or 'mask theatre', in which the character of Columbine existed"[9].

The soubrette as a role, a conductor of social change in society, is presented in one of the largest studies by an American art historian, J. Gillis. Her work is called "The Soubrette Character as an Agent of Social Change in 18th-19th-century Opera Buffa and Singspiel" (2018)[10]. The author summarises the most common views on the functions of this role among Western European musicologists. Among the most notable works, J. Gillis cites the following: J. Alano, *The Triumph of the Buffoons: The Mistress's Servant at the Paris Opera, 1752-1754*, 2007; W. J. Allenbrook, *The Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, 2014; R. Bouldry and R. Caldwell, *Singers' Edition: Operatic Arias, Soubrette*, 1992; K. Brown-Montesano, *Understanding the Women in Mozart's Operas*, 2007; D. Charlton, *Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism*, 2012; D. M. Gamut, *Exploring the Roles of the Soubrette in the Operas of A. Mozart and L. da Ponte: Defining Susanna, Zerlina, and Despina*, 2018; C. Troy, *The Comic Intermezzo: A Study in Eighteenth-Century Italian Opera*, 1979; J. Warrack, *German Opera: From the Beginnings to Wagner*, 2001, etc.

J. Gillis analyses the evolution of the soubrette's role from its origins as Columbine to its presence in the Singspiel (translated from German: "a play with singing"). She notes that the entire period of the role's stage evolution (from the Renaissance to the Enlightenment) was very progressive, since Columbine and her Italian successors were catalysts for social change through their actions, which included manipulation through disguise and deception. As the soubrette developed, she became an increasingly significant element of musical theatre in terms of her impact on society. She exposed many superficial beliefs related to gender, gradually occupying more and more influential positions among male opponents. The soubrette challenged the laws of society and the existing division into classes, making the development of the plot more and more "predictably unpredictable", acting outside the accepted cliches and codes of conduct imposed on the soubrette by society[11].

Thus, according to J. Gillis, the role of the character in the 19th century began to fully reflect the new social reality. On the one hand, the German soubrette still demonstrated flirtatious behaviour towards her male colleagues, on the other hand, she no longer used tricks to manipulate her opponents (in some cases, on the contrary, other characters deceived her).

As prospects for her further research, J. Gillis defines the following: in addition to the Singspiel, the soubrette was involved in several Viennese operettas of the 19th century (up to the first decade), and the Theater an der Wien often hosted operetta premieres. According to the researcher, it is necessary to study the transformation of the soubrette's role in this genre. Viennese composers drew inspiration from the successes of the Parisian operetta style, where they had already begun to use their own dance forms, such as the waltz and polka, as well as other methods that corresponded to the entertainment tastes of society. The study of this aspect can bring a new contribution to the understanding of the soubrette's role at the beginning of the century before last.

In the works of Russian researcher A. Khokhlova (2009), the phenomenon of Columbine is considered from the point of view of the embodiment of her role in the genre model in J. Haydn's trio. The author analyses the nature of the special intricacy of the melody of the heroine's parts, allowing to create lightness, ease, playfulness and, at the same time, unpretentiousness of the character. The presented role is crystallised in instrumental music with the help of the genre of Siciliana, typical of the pastoral topos. It is noteworthy that, in her opinion, the image of Columbine is dialectical, she is both a servant and a mistress: J. Haydn thus carries out a kind of transition from a folk genre to a secular one. Khokhlova puts the image of Columbine in the centre of the trio's communication, and through this, "the composer defines a special 'focus' of relations that connects all the stage elements into one spatio-temporal situation"[12].

Indirectly, the stage-role characteristics of the soubrette are touched upon by M. Berlova in her thesis, "Theatre of the King: Theatre and theatricalisation of life in Sweden during the reign of Gustav III (1771–1792)" (2011). The performance of Madame de Pompadour is analysed (she plays the king's personal soubrette in the role of Dorine in *Tartuffe*)[13]. This work has theoretical value in the context of understanding the role of the French theatre in the development of the social image of the soubrette.

In fact, this completes the list of the main sources on the research problem. Based on the works studied, one of the promising lines of research is emerging into the historical and stylistic aspects of the embodiment of the soubrette role by different composers not only in the 18th–19th centuries, but also in the cultural context of the 20th–first quarter of the 21st century. In modern productions, characters of musical theatre of the last century unexpectedly show active and calculating female images more vividly. In the nature of these images, the prototype of Columbine can be discerned.

If we talk about the characters of Chinese opera, they are clearly divided according to gender, each of which has its own standard gestures, gait, vocal techniques, make-up, and costumes. It is reminiscent of the system of fixed roles of Beijing opera, which, beginning with the Yuan theatre (1271–1368), divided characters into four main categories: male, female, powerful, and comic, known as Sheng (生), Dan (旦), Jing (淨), and Chou (丑).

In Chinese opera, the analogue of the European soubrette is the character Hua Dan (花旦)[14], which means "a flower girl", and its variety Hua Shan (花衫), which is translated as "a colourful shirt", "a coquette". In character, they are the antipode of

6. Translated from: Yuan Zhou. *The Way to the 1930s' Shanghai Female Stardom from the Pioneering Actresses of the Late Qing to the Popular Female Film Stars of the 1920s and 1930s.* 2010. University of Oslo, p. 18.
7. Larsen R. L. *Opera Anthology: Arias for Soprano.* 1991. NY: G. Schimer, p. 35.
8. Osborne E. "The Clever Maid: A Lecture-Concert on the Role of the Soubrette-Soprano in Mozart's Operas" 2020. URL: https:// https://red.library.usd.edu/idea/103/ (date of access: 23.05.2025).
9. Galkina S. A. "The Role of a Soubrette in Mozart's Operas" // 2022. Actual problems and modern trends of science, culture, art in creative education. Moscow: Perspektiva, p. 59.
10. Gillis J. *The Soubrette Character as an Agent of Social Change in 18th-19th-century Opera Buffa and Singspiel.* 2018. Norman, Oklahoma, p. 168.
11. Ibid, p. 112.
12. Khokhlova A. L. *Joseph Haydn's Piano Trios in the Context of Game Space-Time*. 2009. Moscow: Academy of Natural Sciences, p. 120.
13. Berlova M. S. "Theatre of the King: Theatre and Theatricalisation of Life in Sweden During the Reign of Gustav III (1771-1792)", 2011, thesis for PhD in Arts: Moscow, p. 217.
14. Wei Jie. "Typical Images of Beijing, Sichuan and Cantonese Operas in Modern Chinese Art", 2025, thesis for PhD in Sciences: Vladivostok, p.180.

the images of Qingyi Dan (青衣) and Zhengdan (正旦)[15]. This contrast lies in the fact that against the background of pious, serious, elderly, and married women, often wearing a dark and long robe, a Hua Dan usually plays an unmarried girl of the lower classes, distinguished by cheerfulness and ease of movement, appearing before the viewer in brightly coloured clothes.

The reform of Chinese opera at the beginning of the last century by Wang Yaoqing (1881–1954) and Mei Lanfang (1894–1961) brought great popularity to Hua Dan and Hua Shan. Although the standards of their singing have changed throughout the evolution of traditional dramatic theatre, there are some constant characteristics of their role: a) coquetry and a pronounced tendency to steal the audience's attention during the performance; b) good looks and acting talent, which provide both the commercial and ideological components of the opera, fame, and success[16]. The role of Hua Dan implies that its performing abilities may recede into the background. The focus is on appearance and acting – original facial expressions and effective gestures (servant Hong Niang from the Peking opera *Red Maid*, based on a 13th-century drama, *Romance of the Western Chamber,* written by Wang Shifu, is an example).

A huge number of studies have been devoted to the specifics of female roles in Chinese opera. Yuan Zhou's thesis, "The Way to the 1930s' Shanghai Female Stardom: From the Pioneering Actresses of the Late Qing to the Popular Female Film Stars of the 1920s and 1930s"[17], is among the key works. It also analyses the work of actress Yang Naimei. Her most impressive and attractive roles were frivolous, dissolute or courtesan-like modern women. They were the closest to the Hua Dan role.

Weikun Cheng notes that in imperial China, courtesans (members of traveling troupes and variety artists who were supported financially by members of the royal family, aristocrats, and wealthy merchants[18]) were long considered a separate social category of "female performers". The heyday of female acting fame came during the Republican era (1912–1949). A major reimagining of opera productions resulted from the significant shifts from the illegal usage of young women in female roles in late Qing dynasty theatres to their assignment of high star status (the first opera production with a mixed-gender cast was produced in 1923). It was from this time that women's performances on the stage of Chinese theatres became legal.

Using the example of an analysis of works popular among Chinese youth in the 1920s, Russian literary scholar V. Adzhimamudova[19] identifies a new principle that speaks of serious changes occurring in personal structures. These changes were reflected in the May Fourth literary works created from 1917 to 1927[20]. The scholar cites two opposing trends that characterise the development of literature of this time and are personalised by the names of two Chinese writers, Zhou Zuoren and Hu Shi – ideologists of the literary revolution, who advocated traditionalism and modernisation. "Chinese literature, which for centuries professed humanity (ren) in its ethics, approached the idea of a sovereign personality only in modern times"[21]. In the work of Zhou Zuoren, the discovery of personality occurs: "Before, a person lived for the master, for the Tao, for their parents. Modern man has discovered that they live for themself," this is how Yu Dafu, his colleague and contemporary, spoke about the writer's creative work. The tragedy of a self-aware and awakened personality is best expressed by the newly revealed female character of Zhuo Wenjun, a 24-year-old widow from a noble family, an outstanding poetess and musician, who decided to remarry and run away from home in Guo Moruo's novel of the same name. She confidently proclaims: it is better to be "a broken jasper than a whole piece of tile"[22].

The dominance of particular literary, poetic, and musical genres in China's early 20th-century artistic culture was dictated by the personification and individualisation of female figures. Thus, in relation to the national literature development, Zhou Zuoren defined the functions of individual genres of verbal and poetic creativity. Their essence lies in the "coexistence and opposition of two aesthetic principles – 'literature carries the Tao' and poetry 'speaks of aspirations'". In other words, verbal types of creativity transmit collective experience and knowledge, poetry reveals inner feelings and individual experience[23], which is especially relevant for the representation of female images in the theatre.

The value of personality, revealed in China owing to the harsh realism of Ibsen's dramas, incredibly popular at that time, became the basis on which the interpretation of the meaning of women in the theatre changed, and chamber vocal music of the European type, its content addressed to the deeply personal sides of the human soul, developed. It is no coincidence that the majority of Chinese composers of the period under consideration, who worked in the genre of vocal miniatures (Wang Guangqi, Li Jinhui, Xiao Yumei, Huang Zi, Jiang Dingxiang, Qing Zhu, etc.), emphasised the strong impression that the vocal works of romantic composers[24] made on them. N. Bragina and Wang Jie[25] point to this phenomenon in their study of the chamber vocal works of Qing Zhu. According to V. Batanov, it was the 1910s–1920s that "became the historical period that laid the foundations for the formation of the genre sphere of chamber music, which received subsequent development in China, reaching a high professional level of fame[26] today. In relation to the theatre, the words of Hu Shi, addressed to Zhou Zuoren, are quite justified: "... a preacher of the Western way revealed the principle of a new personality in the anti-traditionalist concept of healthy individualism and egocentrism". He called the May Fourth era the Renaissance. "However, the belated discovery of personality in the protracted Middle Ages of Chinese culture was not accompanied by either the rise of a liberated spirit, ... or the exaltation of reason. Individualism did not become the self-suppressing principle of Chinese literature"[27].

In the history of Chinese musical art, the first half of the 20th century as a whole is a special, transitional period, during which the search for "own face" of the new national academic music was carried out. Gong Hu-yu (Hong-Yu) and Zhu Yuan[28] point out a number of specific features of this process in their works.

In his work, "Actresses of the New Drama", Zhou Yuan raises the issue of the historical practice of performing female roles by Chinese male actors, noting in passing that, with the exception of Mei Lanfang, in most cases male actors behave less naturally than representatives of the fair sex. It is difficult for men to embody the exquisite feelings of a "flower girl"[29] on stage. According to the researcher, the ability to use the language of non-verbal art, which is extremely important for the heroine of Hua Dan, is the advantage of a woman on stage.

Individual operas that borrowed their melodies from traditional dramas of some Chinese provinces, *Chun-Cao's Intrusion at the Court* and *Water Margin*, became representative plays for the establishment of a new type of Hua Dan roles. Thus, actress Liu Chanyu, who first played the heroine of Chun Cao, a sweet, cheerful girl, in these plays, created and developed her own style of performing characters of this type.

A separate group should include studies devoted to the change in the role of Hua Dan during the revolution. This topic is deeply covered by Liao Fan[30]. In the work, it is particularly noted that in July 1938, the Jingju Academy troupe performed a new play, *The Songhua River*, to celebrate the anniversary of the

15. Ibid.
16. "Hua Dan in the Contemporary Chinese Entertainment Industry". URL: https://sipofteanet.wordpress.com/2020/12/23/Hua Dan-in-the-modern-chinese-entertainment-industry/ (date of access: 25.05.2025).
17. Yuan, Zhou. "The Way to the 1930s' Shanghai Female Stardom: From the Pioneering Actresses of the Late Qing to the Popular Female Film Stars of the 1920s and 1930s". 2010. University of Oslo, p. 147.
18. Weikun, Cheng. "The Challenge of the Actresses: Female Performers and Cultural Alternatives in Early 20th-century Beijing and Tianjin". 1996. Modern China (Apr.), vol. 22, no. 2, p. 200.
19. Adzhimamudova V. S. "The Principle of Personality in the Literature of 'May 4'" // *Personality in Traditional China*. 1992. Moscow: Nauka. Eastern Literature, pp. 280-302.
20. The distinctive features of the works that appeared during these years are «... transition to the colloquial language of Baihua, the democratisation of themes and heroes, the exploration of 'non-aesthetic' layers of reality through a new creative method of 'truth-telling', the posing of social problems, and a changing concept of personality». Ibid, p. 280.
21. Ibid, p. 298.
22. The tragedy of a self-aware and awakened personality is best expressed by the newly revealed female character of Zhuo Wenjun, a 24-year-old widow from a noble family, an outstanding poetess and musician, who decided to remarry and run away from home in Guo Moruo's novel of the same name. She confidently proclaims: it is better to be «a broken jasper than a whole piece of tile».
23. Ibid, p. 298.
24. Gong, Hong-Yu. "Music, Nationalism and the Search for Modernity in China, 1911–1949". 2008. New Zealand Journal of Asian Studies, No. 10-2, pp. 38-69.
25. Bragina N. N., Wang Jie. "Musical Culture of China in the First Half of the 20th Century. Dialogue of the European and the National" // 2021. Bulletin of Cultural Studies, No. 2 (97), pp. 63-78.
26. Batanov V. Yu. "Genre and Style Guidelines of Chamber-instrumental Music of Chinese Composers of the 20th Century" // 2020. European Journal of Arts. No. 3, p. 23.
27. Adzhimadova V. S. "The Principle of Personality in the Literature of 'May 4'" // *Personality in Traditional China*. 1992. Moscow: Nauka. Eastern Literature, p. 299.
28. Gong, Hong-Yu. Ibid.
29. Ju, Yuan. «'Actresses of New Drama' in Jubu congkan", 2011, vol. 2, p. 7.
30. Liao, Fan. "The paradoxical Peking opera: performing tradition, history, and politics in 1949-1967 China". 2012. Permalink. University of California, p. 248.

beginning of the anti-Japanese war. The plot narrated how a fisherman, who lived on the banks of the Songhua River, unable to endure endless bullying and humiliation any longer, mobilised the residents to take up arms against the Japanese invaders. This became the first new production of *jingju*, created as anti-Japanese propaganda. In the play, the original characters and their names remained the same; however, the traditional costumes were completely replaced. Instead, both the old fisherman (the Laosheng character) and his daughter Guiying (the Hua Dan character) were dressed in modern workers' costumes. The traditional *jingju* makeup for the Laosheng and Hua Dan roles was also abandoned in order to make the actors' faces look realistic. The rest of the performance was still accompanied by the traditional *jingju* orchestra. This first *xiandaixi* (from Chinese (现代戏): "a modern play") created by the Academy demonstrated the basic principles of the transformation of the opera genre postulated by the Chinese Communist Party. They consisted of filling *jingju* with new content.

The entire period from 1949 to 1967 was a stage of creating new plays, reflecting modern revolutionary themes. Officially, it began with Mao Zedong's praise of "Bishan Liangshan" ("Ascended to Mount Liang"); however, it ended with sharp attacks on Wu Han's historical play, *Hai Rui Dismissed from Office*. In order to meet the requirements of the heroic deeds of the heroes of the new plays, composers made certain changes to their singing. For example, in the part of young and brave Temei, one of the heroines of the revolutionary opera, the traditional musical format of Xiao Sheng was included instead of using typical Hua Dan melodies. It happened due to the fact that a more powerful voice was needed to express the heroine's determination and passionate desire to join the revolutionary forces.

This is how new roles for opera actresses were formed. Through the content of stories about liberated love (for example, as in the opera *Butterfly*), the involvement and priority of the role of women's "feats of virtue" was demonstrated. Female actresses portrayed heroines ready for self-sacrifice. The audience applauded the best Zhengdan (正旦) – women who were loving and faithful, but often with a tragic fate; they were exalted more than the seductive Hua Dan, they became definitely more attractive, and they were admired as ideals embodying beauty and morality. It is noteworthy in this regard that the interpretation of the image of Liu Sanjie, "... a talented singer 'from the people', in her songs conveying the hopes and aspirations of ordinary peasants, their fears, discontent and dreams, is extremely popular in the art of Guangxi in the 20th century. In 1956, Deng Changling's mythological drama *Liu Sanjie* (Deng Changling, 1956) was published, in which the author processed and presented the legend of the 'singing fairy' in literary form. In the opera *Liu Sanjie*, written in the traditions of Cai Diao, the main character is presented not as a mythological image, but as an ordinary girl. In 1961, the first musical film, *Liu Sanjie or Third Sister Liu*, (directed by Su Li, arranged by Lei Zhenbang) was released, in which the main character is a representative of the Guangxi Zhuang ethnic minority in China (Haiwang Yuan, 2019). In 2004, an open-air ethnic show about the legendary folk singer, Impression Sanjie Liu, was staged by Zhang Yimou. In it, the main character is embodied as a 'goddess of singing' in accordance with the ancient myths and legends of Guangxi (Impression Sanjie Liu, 2019)"[31]. Having evolved from the mythical image of a fairy, through the images of a peasant girl and a self-sufficient educated woman, the image of Liu Sanjie found embodiment in the form of the patroness of Guangxi in works of modern musical art. Thus, the very ontology of female images in Chinese art outlined a new promising line of research into the role of Zhengdan. Understanding cultural and social factors that contribute to the dominance of this image at a certain historical stage in the development of Chinese musical art seems to be interesting in the outlined problem.

Prospects for further consideration are seen in the analysis of Chinese operas in order to understand the specifics of the embodiment of female images, which, according to a number of stylistic features, could be called analogues of female images in European operas. Moreover, it seems important to understand the female images of Hua Dan in modern Chinese theatre in the context of their evolution, taking into account the socio-cultural context. Such an analysis will help to reveal the functions of Hua Dan, on the one hand, as a catalyst for social self-reflection, and on the other, from the position of a dynamic factor influencing the formation of the plot line of the work. In addition, it seems relevant to establish the impact of philosophical and aesthetic factors, such as Confucian ideals and Taoist aesthetic criteria in modern Chinese opera, on the role of Hua Dan.

31. Xiong Inwen, Mozgot S. A. "Liu Sanjie: The Image of Women in the Traditional Guangxi Folk Drama 'Kai Diao'" // 2021. Bulletin of Musical Science, No. 1, p. 103.

These elements form the basis for studying changes in the portrayal of theatrical characters of Hua Dan, which are an indicator of cultural changes caused by the integration of Chinese opera with elements of Western theatre.

REFERENCES

1. Adzhimamudova, V.S. 1992. "The principle of personality in the literature of "May 4"", *Lichnost v traditsionnom Kitae [Personality in Traditional China]*, Nauka. Vostochnaya literatura, Moscow, Russia, pp. 280-302.
2. Batanov, V.Yu. 2020. "Genre And Style Guidelines In Instrumental Chamber Music By Chinese Composers Of The Twentieth Century" [Zhanrovo-stilevye orientiry kamerno-instrumentalnoj muzyki kitajskikh kompozitorov XX veka], *European Journal of Arts*, no. 3, pp. 23-30.
3. Berlova, M.S. 2011. "Theatre of the King: Theatre and the Theatricalization of Life in Sweden during the Reign of Gustav III (1771–1792)", Ph.D. Thesis, Art History, Moscow, Russia.
4. Bragina, N.N. and Wang Jie. 2021. "Musical Culture Of China In The First Half Of The XX Century: A Dialogue With European And National" [Muzykalnaya kultura Kitaya pervoj poloviny KHKH veka. Dialog evropejskogo i natsionalnogo], *Herald of Culturology [Vestnik kulturologii]*, no. 2(97), pp. 63-78.
5. Wei Jie. 2025. "Typical images of Peking, Sichuan and Cantonese operas in modern Chinese art", D. Sc. Thesis, Vladivostok, Russia.
6. Galkina, S.A. 2022. "The role of a soubrette in Mozart's operas", *Aktualnye problemy i sovremennye trendy nauki, kultury, iskusstva v tvorcheskom obrazovanii [Current issues and modern trends in science, culture, and art in creative education]*, Perspektiva, Moscow, Russia, pp. 59-61.
7. Kazantseva, L.P. 1995. *Muzykalnyj portret [Musical portrait]*, NTTS «Konservatoriya», Moscow, Russia.
8. Nevskaya, P.V. 2013. "Portrait in the space of semiotics: verbal and non-verbal", Abstract of Ph.D. dissertation, Art History, Saratov, Russia.
9. Osborn, E.H. 2020. "The Clever Maid: A Lecture Recital on the Soubrette Soprano Role in Mozart's Operas", available at: https:// https://red.library.usd.edu/idea/103/ (Accessed 23 May 2025).
10. Sergeev, E.N. 2022. "The German Fach System – A Modern Classification of Voices" [Nemetskaya Fach-sistema – sovremennaya klassifikatsiya golosov], *Arts Education and Science [Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka]*, vol. 1, no, 30, pp. 79-87.
11. Smagina, S.A. 2021. "The image of the "new woman" in the cinema of transitional historical periods", Abstract of Ph.D. dissertation, Art History, Moscow, Russia.
12. Xiong Yingwen and Mozgot, S.A. 2021. "Liu Sanjie: The Image of a Woman in the Traditional Folk Drama of Guangxi "Cai Diao"" [Lyu Santsze: obraz zhenshchiny v traditsionnoj narodnoj drame Guansi «Kaj Diao»], *Journal of Musical Science [Vestnik muzykalnoj nauki]*, vol. 9, no. 1, pp. 100-107.
13. Xiong Yingwen. 2023. "Liu Sanjie: The image of a woman in the musical art of Guangxi in the second half of the 20th - early 21st century", D. Sc. Thesis, St. Petersburg, Russia.
14. Khokhlova, A.L. 2009. *Klavirnye trio Jozefa Gajdna v kontekste igrovogo prostranstva-vremeni [Joseph Haydn's keyboard trios in the context of playful space-time]*, Akademiya Estestvoznaniya, Moscow, Russia.
15. Sip Of Tea: Break Into Chinese Pop Culture, 2020. "Hua Dan in The Modern Chinese Entertainment Industry", available at: https://sipofteanet.wordpress.com/2020/12/23/hua-dan-in-the-modern-chinese-entertainment-industry/ (Accessed 25 May 2025).
16. Caldwell, R. 1992. *Singers' edition, operatic arias: lyric soprano, light lyric soprano*, Caldwell & Co, Princeton, USA.
17. Gillis, J. 2018. *The soubrette character as an agent of social change in 18th and 19th century opera buffa and singspiel*, Norman, Oklahoma, USA.
18. Gong, Hong-Yu. 2008. "Music, Nationalism and the Search for Modernity in China, 1911–1949", *New Zealand Journal of Asian Studies*, no. 10-2, pp. 38-69.
19. Iitti, S. 2006. *The feminine in German song*, Peter Lang, New York, USA.
20. Ilić, I. 2007. *Fatalna žena: reprezentacije roda na operskoj sceni*, Fakultet muzičke umetnosti, Belgrade, Serbia.
21. Ju, Yuan. 2011. «Actresses of New Drama» in Jubu congkan, vol. 2.
22. Kloiber, R. 2002. *Handbuch der Oper*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich, Germany.
23. Larsen, R.L. 1991. *Opera Anthology: Arias for Soprano*, G. Schirmer, New York, USA.
24. Liao, Fan. 2012. The paradoxical Peking opera: performing tradition, history, and politics in 1949-1967 China, Ph.D. Thesis, Drama and Theatre, University of California, USA.
25. Weikun, Cheng. 1996. "The Challenge of the Actresses: Female Performers and Cultural Alternatives in Early Twentieth Century Beijing and Tianjin", *Modern China* (Apr.), vol. 22, no. 2, pp. 197-233.
26. Wikander, M.H. 1993. *Princes to Act: Royal Audience and Royal Performance, 1578–1792*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, USA.
27. Yuan, Zhou. 2010. The Way to the 1930s' Shanghai Female Stardom: From the Pioneering Actresses of the Late Qing to the Popular Female Film Stars of the 1920s and 1930s, Master's Thesis, East Asian Studies, University of Oslo, Norway.

Пэн Хуэйчжэнь
Аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
Российского государственного педагогического
университета имени А.И. Герцена
e-mail: 403458041@qq.com
Санкт-Петербург, Россия

У Мина
Ответственный автор
Преподаватель
Педагогический университет Гуанси
e-mail: 1317207932@qq.com
Гуйлин, Китай

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-136-152

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ИХ ВОПЛОЩЕНИЯ

Аннотация: Статья посвящена женским образам, нашедшим преломление в музыкальном искусстве Китая в первой половине XX века. Цель работы – проанализировать толкование женских образов в разных жанрах оперного и камерно-вокального музыкального искусства Китая первой половины XX века, в том числе и в историографическом ключе, чтобы понять специфику их развития, в сравнении с аналогами в западноевропейском музыкальном искусстве. Для этого применяется комплексный, герменевтический, компаративный подходы, метод музыковедческого анализа. В результате исследования было установлено, что понятие «субретка» (хуа-дань «цветочная дева» в китайском оперном театре) обобщает не только характерные черты женского сценического типажа, но и конкретные вокальные характеристики голоса, обладающие звонкостью и гибкостью, типология качеств которого может быть дополнена с позиции владения колоратурной техникой. Отдельного исследования требует специфика голоса хуа-дань в китайском оперном театре. В западноевропейском музыкальном искусстве онтология амплуа субретки охватывает жанры оперы (буффа, зингшпиля), оперетты, интонационные приметы партии субретки проникают в инструментальные сочинения венских классиков через жанровую сферу пасторали. В китайской культуре начала XX века доминирование образа хуа-дань в традиционных операх было постепенно вытеснено из-за культурносоциальных изменений «4 мая», связанных с открытием суверенной личности, что особенно характерно для толкования женских образов в камерно-вокальной лирике Хуан Цзы, Сяо Юмэя, Ван Гуанци, Цзян Динсяна и других. В период революционных изменений и антивоенной борьбы на смену хуа-дань приходит амплуа чжэн-дань – женщины любящей и верной с трагичной судьбой. Доминирование отдельных женских амплуа в конкретные исторические периоды развития Китая видится перспективным направлением работы, также как и исследование культурных изменений, связанных с процессами интеграции элементов западного и восточного музыкального театра.

Ключевые слова: амплуа, женские образы, музыкальное искусство Китая, опера, камерно-вокальное творчество, субретка, хуа-дань.

Вопросы историко-стилистического развития женских образов на различных этапах эволюции музыкального искусства в Китае, а также в сравнительно-сопоставительном аспекте с их аналогами в западноевропейском музыкальном искусстве на сегодняшний день фактически не изучены. В то же время исследование смысловых и музыкальных закономерностей воплощения женских образов интересует ряд авторов в мировой музыкальной науке. Таков американский музыковед Иитти Санна и сербский музыковед Ивана Илич[1]. В российской музыкальной науке такими примерами могут служить труды Л. П. Казанцевой, П. В. Невской, С. А. Смагиной, в которых разрабатываются различные стратегии изучения женского образа[2]. По отношению к китайской музыкальной науке, как отмечает Сюн Инвэнь, достижения «феминного» направления в современной музыкальной науке созданы в основном женщинами[3]. И сейчас можно констатировать ранний этап освоения этой сложной темы в музыковедении и серьезное системное исследование образа женщины как феномена музыкального произведения видится только в перспективах развития этого направления.

Цель данной статьи – проанализировать различные толкования женских образов в разных жанрах оперного и камерно-вокального музыкального искусства Китая первой половины XX века, в том числе и в историографическом ключе, чтобы понять специфику развития, в том числе, в сравнении с их аналогами в западноевропейском музыкальном искусстве.

Одним из примечательных амплуа, которое актуально как для китайского, так и европейского музыкального театра является амплуа субретки. Термином «субретка» *(фр. – «soubrette»)* обозначается второстепенная женская роль в комической опере. В мире музыки — это понятие используется для описания определённого типа сопрано в оперном театре. Таким образом, эта дефиниция относится как к категории сценического персонажа, так и к вокальным характеристикам необходимым для воплощения данного музыкального образа.

В современной музыкальной науке учеными западноевропейского происхождения по-отдельности рассматриваются определенные вокально-стилистические характеристики персонажа или его социальная роль. Также встречаются российские исследования и работы китайских авторов, которые содержат оригинальные теоретические наработки с точки зрения заявленной тематики, но все они только косвенно анализируют феномен амплуа субретки. Рассмотрим основные из них.

В первую очередь необходимо обратиться к *известной Fach-системе Рудольфа Клойбера*[4], где понятие «субретка» занимает соответствующее место. Российский исследователь Е.Н. Сергеев в

Таблица 1. Фрагмент классификации голосов Р. Клойбера в интерпретации Е.Н. Сергеева

Игровой и характерный Fach			
Fach	Диапазон	Характеристика	Список ролей
Лирическое колоратурное сопрано	c′ – f‴	Очень подвижный, мягкий голос с широким диапазоном.	Блонда (В. А. Моцарт «Похищение из Сераля»), Сюзанна (В. А. Моцарт «Свадьба Фигаро»)
Игровое сопрано / Субретка	c′ – c‴	Нежный, податливый голос. Изящная внешность.	Барбарина (В. А. Моцарт «Свадьба Фигаро»)
Характерное сопрано / Колоратурное меццо-сопрано	h – c‴	Промежуточный, утонченный голос.	Изабелла (Дж. Россини «Итальянка в Алжире»)
Игровой альт / Лирическое меццо-сопрано	g — b″	Податливый, характерный тембр.	Мерседес (Ж. Бизе «Кармен»), Шарлотта (Ж. Массне «Вертер»)

1. Iitti Sanna. The feminine in German song. New York : Peter Lang, 2006. 219 p.; Ilić Ivana. Fatalna žena: reprezentacije roda na operskoj sceni. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti : Signature, 2007 (Beograd : Publish), 2007. 166 c.
2. Казанцева Л. П. Музыкальный портрет. Москва: НТЦ «Консерватория», 1995. 124 с.; Невская П. В. Портрет в пространстве семиотики: вербальное и невербальное: автореф. дис. …доктора искусствоведения. Саратов, 2013. 48 с.; Смагина С. А. Образ «новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов: автореф. дис. … доктора искусствоведения. М., 2021. 58 с.
3. Сюн Инвэнь. Лю Саньцзе: образ женщины в музыкальном искусстве Гуанси второй половины XX — начала XXI века: автореф. дис. …канд. искусствоведения. СПб., 2023. С. 5.
4. Kloiber R. Handbuch der Oper. Deutscher: Taschenbuch Verlag. 2002. 929 p.

своей работе осуществляет перевод и интерпретацию этого источника современной классификации голосов. «Субретка» в данной типологии[5] занимает следующую позицию (таблица 1).

Немецкая система Fach — это метод классификации певцов, в первую очередь оперных, по диапазону, силе и тембру их голосов. Она используется в основном в немецкоязычных оперных театрах Европы. Сопрано-субретки – молодые, энергичные, уверенные в себе женщины. У них лёгкие голоса, чаще всего не обладающие широким верхним регистром, но гибкие и звонкие.

Голоса сопрано обычно делятся на три вокальные категории: субретные, лирические и драматические. Кроме того, колоратурные способности или расширенный диапазон голоса певиц позволяют еще больше классифицировать данные типы голосов, добавляя им краски, а значит, дополняя типологизацию. Сложно сопоставить термин «субретка» с рамками, где критерием выступает исключительно голос певицы, тем более, что критерии характеристики вокальных голосов могут отличаться в разных странах, что требует более глубокого изучения.

Согласно позиции Р. Боулдри разнообразие типов вокала доказывает, что термин «субретка» в первую очередь характеризует личность персонажа и в большей степени обстоятельства ее поведения, чем конкретный тип голоса[6]. В западноевропейской опере амплуа субретки связано с образом приближенной к госпоже служанке. Обычно она обладает приятной внешностью, живостью ума, хитростью и находчивостью, помогающей обеим обходить сложный характер господина, как это представлено в опере Моцарта «Свадьба Фигаро» в образе Сюзанны. Данная роль должна исполняться легким и светлым голосом, что определяется самим персонажем – жизнерадостной, молодой и энергичной девушкой. Поэтому, субретку обычно играют женщины с хрупким телосложением, поскольку зритель должен воспринимать их как молодых.

Представим основные роли европейского оперного театра, которые можно отнести к субреткам: Церлина (опера В.А. Моцарта «Дон Жуан», 1787); Блонда (опера В.А. Моцарта «Похищение из Сераля», 1782); Анхен (опера К. М. фон Вебера «Вольный стрелок», 1821); Адель (оперетта И.Б. Штрауса II «Летучая мышь», 1874); Сюзанна (опера-буффа В.А. Моцарта «Свадьба Фигаро», 1786); Деспина (опера В.А. Моцарта «Так поступают все», 1790); Белинда (опера Г. Пёрселла «Дидона и Эней», 1689); Марцеллина (опера Л. ван Бетховена «Фиделио», 1805); Папагена (опера В.А. Моцарта «Волшебная флейта», 1791); Оскар (опера Дж. Верди «Бал-маскарад», 1859); Нанетта (опера Дж. Верди «Фальстаф», 1893); Софи (комическая опера Р. Штрауса «Кавалер роз», 1909–1910) и др. Эти героини, безусловно, могут затмить всех актеров на сцене, несмотря на то, что (за исключением Сюзанны) они играют не главные роли. Некоторые источники к субреткам относят Норину в «Дон Паскуале» (1842) и Адину в «Любовном напитке» (1832) Г. Доницетти, а также Мюзетту в «Богеме» (1896) Дж. Пуччини[7].

Возвращаясь к анализу самого понятия «субретка», отметим, что это французский термин и в прямом переводе означает «служанка» или «горничная». Первоначально оно происходило от слова «*soubreto»,* встречающееся в прованском диалекте (им называли женщин-притворщиц, обладающих сообразительностью и изобретательностью). Так, Э. Осборн констатирует, что одна из первых субреточных ролей в оперном жанре принадлежит Серпине (опера-буффа Дж. Б. Перголези «Служанка-госпожа», 1733). С помощью различных хитроумных уловок, переодеваний и махинаций героиня успешно преодолела границу между служанкой и дворянкой и в результате завоевала сердце своего хозяина и вышла за него замуж[8].

Также *о функции сценической роли субретки* пишет С.А. Галкина: «<…*это*…> актёрское амплуа, традиционный комедийный персонаж, находчивая, остроумная, бойкая служанка, готовая прийти на помощь господам в их любовных интригах. Принято считать, что данное амплуа появилось благодаря *commedia dell' arte* или «театру масок», в котором существовал персонаж Коломбины»[9].

Субретка как амплуа – проводник социальных перемен в обществе представлена в одном из наиболее крупных исследований американского искусствоведа Дж. Гиллис. Ее работа называется «Персонаж субретки как проводник социальных перемен в опере-буффа и зингшпиле XVIII и XIX веков» (2018)[10]. Автор обобщает в нем наиболее распространенные воззрения на функции этого амплуа западноевропейских музыковедов. Среди наиболее примечательных работ Дж. Гиллис приводит следующие: Ж. Алано «Триумф Скоморохов: Слуга хозяйки в Парижской опере,1752-1754», 2007; У. Дж. Алленбрук «Ритмический жест в Моцарте: Свадьба Фигаро и Дон Джованни», 2014; Р. Боулдри и Р. Колдуэлл «Издание для певцов: Оперные арии, субретка», 1992; Б. М. Кристи «Понимание роли женщин в операх Моцарта», 2007; Д. Чарльтон «Опера в эпоху Руссо: музыка, конфронтация, реализм», 2012; Д. М. Гамут «Исследуем роли субретки в операх А. Моцарта – Л. да Понте: определение Сюзанна, Церлина и Деспина», 2018; Ч. Трой «Комическое интермеццо; исследование по истории восемнадцатого века, 1979; Д. Уоррек, Э. Джон «Немецкая опера: от истоков до Вагнера, 2001 и др.

Дж. Гиллис анализирует изменение амплуа субретки от ее происхождения как Коломбины до присутствия в зингшпиле (*пер. с нем.: «пьеса с пением»*). Она отмечает, что весь период сценической эволюции роли (от Возрождения до Просвещения) был очень прогрессивным, так как Коломбина и ее итальянские преемники были катализаторами социальных изменений посредством своих действий, включающих манипуляции с помощью маскировки и обмана. По мере развития субретка становилась все более значимым элементом музыкального театра с точки зрения воздействия на общество. Она разоблачала множество наносных убеждений, связанных с гендером, постепенно занимая все более влиятельные позиции среди оппонентов-мужчин. Субретка бросала вызов законам социума и существующему разделению на классы, делая развитие сюжета все более «предсказуемо непредсказуемым», действуя вне принятых штампов и кодексов поведения, навязанных субретке обществом[11].

Таким образом, амплуа персонажа по мнению Дж. Гиллис в XIX веке начало полностью отражать новую социальную реальность. С одной стороны, немецкая субретка все еще демонстрировала кокетливое поведение по отношению к своим коллегам-мужчинам, с другой, она больше не использовала хитрости, чтобы манипулировать своими противниками (в некоторых случаях наоборот другие персонажи обманывали ее).

В качестве перспектив своих дальнейших исследований Дж. Гиллис определяет следующее: помимо зингшпиля, субретка была задействована в нескольких венских опереттах XIX века (вплоть до первого десятилетия), а в театре «Ан дер Вин» часто проходили премьеры оперетт. По мнению ученого, следует изучить трансформацию роли субретки именно в этом жанре. Венские композиторы черпали вдохновение в успехах стиля парижской оперетты, где уже тогда начали использовать свои собственные танцевальные формы, такие как вальс и полька, а также другие способы, соответствующие развлекательным вкусам общества. Изучение данного аспекта может принести новый вклад в осмысление амплуа субретки в начале позапрошлого столетия.

В работах российского исследователя А.Л. Хохловой (2009) рассматривается феномен Коломбины с точки зрения воплощения ее амплуа в *жанровой модели в трио Й. Гайдна.* Автор разбирает природу особой витиеватости мелодики партий героини, позволяющих создавать легкость, непринужденность, игривость и, одновременно, непритязательность персонажа. Представленное амплуа кристаллизуется в инструментальной музыке при помощи жанра сицилианы, типичного для пасторального топоса. Примечательно, что образ Коломбины, по ее мнению, диалектичен, она одновременно является и служанкой, и госпожой: Й. Гайдн таким образом осуществляет своеобразный переход народно-бытового жанра в светский. А.Л. Хохлова выдвигает образ Коломбины в центр коммуникации трио, и через это «композитором определяется особый "фокус" отношений, который связывает все сценические

5. Сергеев Е. Н. Немецкая Fach-система – современная классификация голосов // Художественное образование и наука. 2022. Т. 1. № 30. С. 85.
6. Приведено по: Yuan Zhou. The Way to the 1930s' Shanghai Female Stardom from the Pioneering Actresses of the Late Qing to the Popular Female Film Stars of the 1920s and 1930s. University of Oslo, 2010. P. 18.
7. Larsen R. L. Opera Anthology: Arias for Soprano. NY: G. Schimer, 1991. С. 35.
8. Осборн Э. Умная служанка: лекция-концерт о роли субретки-сопрано в операх Моцарта (2020). URL: https:// https://red.library.usd.edu/idea/103/ (дата обращения 23.05.2025).
9. Галкина С. А. Амплуа субретки в операх Моцарта // Актуальные проблемы и современные тренды науки, культуры, искусства в творческом образовании. М.: Перспектива, 2022. С. 59.
10. Gillis J. The soubrette character as an agent of social change in 18th and 19-th century opera buffa and singspiel. Norman, Oklahoma. 2018.168 p.
11. Ibid. P. 112.

элементы в одну пространственно-временную ситуацию»[12].

Косвенно *сценическо-ролевая характеристика субретки* затрагивается М.С. Берловой в диссертации «Театр короля: театр и театрализация жизни в Швеции времен правления Густава III (1771–1792) (2011). Анализируется игра Мадам де Помпадур (в роли Дорины в «Тартюфе» она играет личную субретку короля)[13]. Данная работа имеет теоретическую ценность в контексте осмысления роли французского театра в развитии социального облика субретки.

Фактически на этом, завершается перечень основных источников по проблеме исследования. На основе проработанных трудов вырисовывается одна из перспективных линий исследования историко-стилевых сторон воплощения амплуа субретки разными композиторами не только XVIII – XIX веков, но и в культурном контексте XX – первой четверти XXI века. Персонажи музыкального театра прошлого столетия неожиданно показывают ярче активные и расчетливые женские образы в современных постановках. В природе этих образов угадывается прототип Коломбины.

Если говорить о персонажах китайской оперы, то они представляют собой четко разделенные в соответствии с половой принадлежностью личностей, у каждой из которых есть свои собственные стандартные жесты, походка, вокальные приемы, грим и костюмы. Это напоминает систему фиксированных ролей Пекинской оперы, которая, начиная с театра Юань (1271–1368), делила персонажей на четыре основные категории: мужские, женские, влиятельные и комические, известные как шэн (生), дань (旦), цзин (淨) и чжоу (丑).

Аналогом европейской субретки в китайской опере является персонаж хуа–дань (花旦)[14], что означает «девушка–цветок» и ее разновидность *хуа–шань* (花衫), которая переводится как «пёстрая рубашка», «кокетка». По характеру они являются антиподом образам циньи–дань (青衣) и чжэнь–дань (正旦)[15]. Этот контраст заключается в том, что на фоне благочестивых, серьезных, возрастных и замужних женщин, часто носящих темный и длинный халат, обычно хуа–дань играет незамужнюю девушку низших сословий, отличающуюся жизнерадостностью и легкостью движений, предстающую перед зрителем в одежде ярких цветов.

Реформирование китайской оперы в начале прошлого столетия Ваном Яоцином (1881–1954) и Мэй Ланьфаном (1894–1961) обеспечили хуа–дань и хуа–шань большую популярность. Несмотря на то, что стандарты их пения менялись на протяжении всей эволюции традиционного театра драмы, существуют некоторые неизменные характеристики ее амплуа: а) кокетство и ярко выраженная склонность перетягивать на себя внимание публики во время выступления; б) приятная внешность и актерский талант, обеспечивающие как коммерческую, так и идеологическую составляющую оперы, славу и успех[16]. Роль хуа–дань подразумевает, что ее исполнительские способности могут отступать на второй план. На передний план выдвигаются внешние данные и актерская игра – оригинальная мимика и эффектные жесты (в качестве примера может выступать служанка Хун-нян из пекинской оперы «Красная девица», поставленной по мотивам драмы XIII века «Западный флигель», написанной Ван Ши-фу).

Вопросам специфики женских ролей в китайской опере посвящено огромное количество исследований. В качестве ключевых работ можно назвать диссертацию Юань Чжоу «Путь к шанхайской женской славе 1930-х годов. От актрис-первопроходцев поздней династии Цин до популярных женщин-кинозвезд 1920-х и 1930-х годов»[17]. В ней, в том числе анализируется творчество актрисы Ян Наймэй. Самыми впечатляющими и привлекательными ее ролями были легкомысленные, распутные или похожие на куртизанок современные женщины. Именно они были ближе всего к амплуа хуа–дань.

Вэйкун Чэн отмечает, что в имперском Китае к отдельной *социальной категории «женщин-исполнителей»* долго относили куртизанок – участниц бродячих трупп и артисток эстрады, которые финансово содержались членами королевской семьи, аристократами и богатыми торговцами[18]. Расцвет женской актерской славы пришелся на время республиканской эпохи (1912–1949). Драматические изменения, произошедшие от момента незаконного использования девушек в женских ролях в театрах поздней династии Цин до присвоения им высокого звездного статуса, привели к кардинальному переосмыслению оперных постановок (первая из них со смешанным гендерным актерским составом была осуществлена в 1923 году). Именно с этого времени игра женщин на сцене китайских театров стало законным.

Российский литературовед В. С. Аджимамудова[19] на примере анализа произведений, популярных у китайской молодежи в 20-х годах XX века выделяет новый принцип, говорящий о серьезных изменениях, происходящих в личностных структурах. Эти изменения отражала литература «4 мая» – произведения, созданные с 1917 по 1927 год[20]. Ученый приводит две разнонаправленные тенденции, характеризующие развитие литературы этого времени и персонализированные именами двух китайских писателей – Чжоу Цзожэнь и Ху Ши – идеологов литературной революции, ратовавших за традиционализм и модернизацию. «Китайская литература, веками исповедовавшая в своей этике человеколюбие (жэнь), лишь в новое время подошла к идее суверенной личности».[21]. В творчестве Чжоу Цзожэня происходит открытие личности: «Прежде человек жил для господина, для дао, для родителей. Современный человек открыл, что он живет ради себя самого», так отзывались о творчестве писателя Юй Дафу, его коллега и современник. Трагедию осознавшей себя и пробудившейся личности лучше всего выразил по-новому раскрывшийся женский образ Чжо Вэньцзюнь, 24-летней вдовы из знатного рода, незаурядной поэтессы и музыканта, которая решилась на повторный брак и бегство из дома в одноименном романе Го Можо. Она уверенно провозглашает: лучше быть «скорее разбитой яшмой, чем целым куском черепицы»[22].

Персонификация и индивидуализация женских образов в художественной культуре Китая начала XX века определила и доминирование определенных жанров в литературе, поэзии, музыке. Так по отношению к развитию национальной литературы Чжоу Цзожэнь определил функции отдельных жанров словесного и поэтического творчества. Их суть состоит в «сосуществовании и противостоянии двух эстетических принципов – «словесность несет дао», а стихи «говорят об устремлениях». Иными словами, словесные виды творчества транслируют коллективный опыт и знания, поэзия раскрывает внутренние переживания и индивидуальный опыт[23], что особенно актуально для репрезентации женских образов в театре.

Ценность личности, раскрывшаяся в Китае благодаря суровому реализму Ибсеновских драм, невероятно популярных в то время, стала почвой, на которой изменилось толкование значение женщины в театре, но и развиваться камерно-вокальная музыка европейского типа, обращенная своим содержанием к глубоко личным сторонам человеческой души. Неслучайно большинство китайских композиторов рассматриваемого периода, творивших в жанре вокальной миниатюры (Ван Гуанци, Ли Цзиньхуэй, Сяо Юмэй, Хуан Цзы, Цзян Динсян, Цин Чжу и др.) подчеркивали то сильное впечатление, которое оказали на них вокальные творения композиторов-романтиков[24]. На это явление указывают в своем исследовании камерно-вокального творчества Цин Чжу Н. Н. Брагина и Ван Цзе[25]. По мнению В. Ю. Батанова, именно 1910-е–1920-е годы «стали тем

12. Хохлова А.Л. Клавирные трио Йозефа Гайдна в контексте игрового пространства-времени. М.: Академия Естествознания, 2009. С. 120.
13. Берлова М.С. Театр короля: театр и театрализация жизни в Швеции времен правления Густава III (1771–1792): дис. …канд. иск. М., 2011. С. 217.
14. Вэй Цзе. Типовые образы пекинской, сычуаньской и кантонской опер в современном китайском искусстве: дис. … канд. иск. Владивосток, 2025. С. 180.
15. Ibid.
16. Хуа–дань в современной китайской индустрии развлечений. URL: https://sipofteanet.wordpress.com/2020/12/23/hua-dan-in-the-modern-chinese-entertainment-industry/ (дата обращения 25.05.2025).
17. Yuan Zhou. The Way to the 1930s' Shanghai Female Stardom from the Pioneering Actresses of the Late Qing to the Popular Female Film Stars of the 1920s and 1930s. University of Oslo, 2010. 147 p.
18. Weikun Cheng. «The Challenge of the Actresses: Female Performers and Cultural Alternatives in Early Twentieth Century Beijing and Tianjin», Modern China (Apr. 1996) Vol. 22. № 2. P. 200.
19. Аджимамудова В.С. Принцип личности в литературе «4 мая» // Личность в традиционном Китае. М: Наука. Восточная литература, 1992. С. 280 – 302.
20. Отличительными чертами произведений, появившихся в эти годы, являются «…переход на разговорный язык байхуа, демократизация тем и героев, освоение "внеэстетических" пластов действительности новым творческим методом «правдописания», постановка социальных проблем, меняющаяся концепция личности». Там же. С. 280.
21. Там же. С. 298.
22. Трагедию осознавшей себя и пробудившейся личности лучше всего выразили слова Чжо Вэньцзюнь, 24-летней вдовы из знатного рода, незаурядной поэтессы и музыканта, которая решилась на повторный брак и бегство из дома в одноименном романе Го Можо. Она уверенно провозглашает: лучше быть «скорее разбитой яшмой, чем целым куском черепицы» Там же. С. 288.
23. Там же. С. 298.
24. Gong Hong-Yu. Music, Nationalism and the Search for Modernity in China, 1911–1949 // New Zealand Journal of Asian Studies. 2008. № 10–2. P. 38–69.
25. Брагина Н. Н., Ван Цзе. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального // Вестник культурологии. 2021. № 2 (97). С. 63–78.

историческим периодом, который заложил основы формирования жанровой сферы камерной музыки, получившей в Китае последующее развитие, достигнув сегодня высокого профессионального уровня и известности[26]. По отношению к театру вполне правомерны слова Ху Ши, сказанный в адрес Чжоу Цзожэня «…проповедник западного пути, раскрыл принцип новой личности в антитрадиционалистской концепции здорового индивидуализма и эгоцентризма». Он назвал эпоху "4 мая" Возрождением. «Но запоздалое открытие личности в затянувшемся средневековье китайской культуры не сопровождалось ни взлетом раскрепощенного духа, …ни возвеличиванием разума. Индивидуализм не стал самодавлеющим принципом китайской литературы»[27].

Первая половина XX века в истории музыкального искусства Китая в целом является особенным, переходным периодом, в который осуществлялся поиск «собственного лица» новой национальной академической музыки. На ряд специфических особенностей этого процесса указывают в своих работах Гун Ху-ю *(Gong, Hong-Yu)* и Чжу Юань[28].

В работе «Актрисы Новой драмы» Чжу Юань поднимает вопрос об исторической практике исполнения женских ролей китайскими мужчинами-актерами, отмечая попутно, что за исключением Мэй Ланьфаня, в большинстве случаев актеры-мужчины ведут себя менее естественно по сравнению с представительницами прекрасного пола. Мужчинам трудно воплотить на сцене изысканные чувства «девушки–цветка»[29]. Как полагает ученый преимущество женщины на сцене заключается в способности использовать язык невербального искусства, что крайне актуально для героини хуа–дань.

Отдельные оперы, заимствовавшие свои мелодии из традиционных драм некоторых китайских провинций – «Чунь Цао идет в суд» и «Речные заводи» стали репрезентативными пьесами для утверждения нового типа ролей хуа–дань. Так, актриса Лю Чаньюй, которая впервые сыграла в этих пьесах героиню Чунь Цао – милую, жизнерадостную девушку в результате создала и развила свой собственный стиль исполнения персонажей данного амплуа.

В отдельную группу необходимо отнеси исследования, посвященные изменению амплуа хуа–дань в период революции. Данная тема глубоко раскрыта Ляо Фань[30]. В работе особо отмечается, что в июле 1938 года, к празднованию годовщины начала антияпонской войны, труппа Академии цзинцзюй исполнила новую пьесу «Цзинцзюй Сунгуа Цзян» («Река Сунгуа»). Сюжет повествовал о том, как рыбак, живший на берегу реки Сунгари, не в силах больше терпеть бесконечные издевательства и унижения, мобилизовал жителей взяться за оружие против японских захватчиков. Это стало первой новой постановкой цзинцзюй, созданной в качестве антияпонской пропаганды. В спектакле оригинальные персонажи и их имена остались прежними, но традиционные костюмы были полностью заменены. Вместо этого и старый рыбак (персонаж лао–шэн), и его дочь Гуйинг (амплуа хуа–дань) оделись в костюмы современных рабочих. От традиционного грима цзинцзюй для ролей лао–шэна и хуа–дань также отказались, чтобы лица актеров выглядели реалистично. Остальное в представлении по-прежнему сопровождалось традиционным оркестром цзинцзюй. Этот первый «сяньдайси» (*пер. с кит.* 现代戏 – современная пьеса), созданная Академией, где были продемонстрированы основные принципы трансформации оперного жанра, которые постулировала коммунистическая партия Китая. Они состояли в том, чтобы наполнить цзинцзюй новым содержанием.

Весь период 1949–1967 годов был этапом создания новых пьес, отражающих современные революционные темы. Официально он начался с восхваления Мао Цзэдуном «Бишан Ляншань» («Вознесенный на гору Лян»), но закончился резкими нападками на историческую пьесу Ву Хана «Хай Жуй Багуань». Чтобы соответствовать требованиям героических поступков героев новых пьес, композиторы внесли определенные изменения в их пение. Например, в партии молодой и смелой Темэй, одной из героинь революционной оперы, вместо использования типичных мелодий хуа–дань, был включен традиционный музыкальный формат сяо–шэн, так как стал необходим более мощный голос, выражающий решимость и страстное желание героини присоединиться к революционным силам.

Так осуществлялось формирование новых амплуа оперных актрис. Посредством содержания историй об освобожденной любви (например, как в опере «Баттерфляй») демонстрировалось приобщение и приоритет амплуа женских «подвигов добродетели». Актрисы женщины изображали героинь, готовых к самопожертвованию. Зрители аплодировали лучшим чжэн – дань (正旦) – женщинам любящим и верным, но часто с трагичной судьбой, их возносили более, чем соблазнительных хуа–дань, они стали определенно более привлекательными, ими восхищались как идеалами, воплощающими красоту и нравственность. Примечательно в этом плане толкование образа Лю Саньцзе – «…талантливой певицы "из народа", передающей в своих песнях надежды и чаяния простых крестьян, их страхи, недовольства и мечты, является чрезвычайно популярным в искусстве Гуанси XX века. В 1956 году выходит в свет мифологическая драма Дэн Чанлина "Лю Саньцзе" (Deng Changling, 1956), в которой автор обработал и представил в литературной форме легенду о "поющей фее". В опере "Лю Саньцзе", написанной в традициях "Кай Диао" главная героиня представлена не как мифологический образ, а как обычная девушка. В 1961 году появляется первый музыкальный фильм "Лю Саньцзе: третья сестра Лю" (режиссер Су Ли, аранжировщик Лэй Чжэньбан), в котором главная героиня выступает представительницей народного меньшинства Гуанси-Чжуан в Китае (Haiwang Yuan, 2019). В 2004 году о легендарной народной певице ставится этношоу под открытым небом "Впечатление о Лю Саньцзе", созданное Чжан Имоу. В нём главная героиня воплощена как "богиня пения" соответственно древним мифам и легендам Гуанси (Impression Sanjie Liu, 2019)»[31]. Образ Лю Саньцзе пройдя эволюцию от мифического образа феи, через образы крестьянской девушки и самодостаточной образованной женщины, нашла воплощение в виде покровительницы Гуанси в произведениях современного музыкального искусства. Тем самым самой онтологией женских образов в искусстве Китая была намечена новая перспективная линию исследований амплуа чжэн – дань. Интересным в намеченной проблеме видится понимание культурно-социальных факторов, способствующих доминированию этого образа на определенном историческом этапе развития музыкального искусства Китая.

Перспективы дальнейшего осмысления видятся в анализе китайских опер с целью понимания специфики воплощения женских образов, которые по ряду стилистических черт можно было бы назвать аналогами женских образов европейских опер. Также представляется важным осмысление женских образов хуа–дань в современном китайской театре в контексте их эволюции с учётом в социокультурного контекста. Такой анализ поможет раскрыть функции хуа–дань, с одной стороны, в качестве катализатора социальной саморефлексии, с другой, с позиции динамического фактора, влияющего на становление сюжетной линии произведения. Кроме этого, актуальным видится установление воздействия на амплуа хуа–дань философско-эстетических факторов, таких как конфуцианские идеалы и даосские эстетические критерии в современной опере Китая.

Именно эти элементы служат опорой для изучения изменений в изображении театральных персонажей хуа–дань, являющихся индикатором культурных изменений обусловленных интеграцией китайской оперы с элементами западного театра.

26. Батанов В. Ю. Жанрово-стилевые ориентиры камерно-инструментальной музыки китайских композиторов XX века // European Journal of Arts. 2020. № 3. С. 23.
27. Аджимамудова В.С. Принцип личности в литературе «4 мая» // Личность в традиционном Китае. М: Наука. Восточная литература, 1992. С. 299.
28. Gong Hong-Yu. Ibid.
29. Ju Yuan. «Actresses of New Drama» in Jubu congkan. 2011. Vol. 2. P. 7.
30. Liao Fan. The paradoxical Peking opera: performing tradition, history, and politics in 1949-1967 China Permalink. University of California, 2012. 248 p.
31. Сюн Инвэнь, Мозгот С. А. Лю Саньцзе: образ женщины в традиционной народной драме Гуанси «Кай Диао» // Вестник музыкальной науки. 2021. №1. С. 103.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аджимамудова В.С. Принцип личности в литературе «4 мая» // Личность в традиционном Китае. - М.: Наука. Восточная литература, 1992. - С. 280-302.
2. Батанов В.Ю. Жанрово-стилевые ориентиры камерно-инструментальной музыки китайских композиторов XX века // European Journal of Arts. - 2020. - №3. - С. 23-30.
3. Берлова М.С. Театр короля: театр и театрализация жизни в Швеции времен правления Густава III (1771–1792): дис. канд. искусствоведения: М., 2011. - 160 с.
4. Брагина Н.Н., Ван Цзе. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального // Вестник культурологии. - 2021. - №2 (97). - С. 63-78.

5. Вэй Цзе. Типовые образы пекинской, сычуаньской и кантонской опер в современном китайском искусстве: дис. канд. наук: Владивосток, 2025. - 256 с.
6. Галкина С.А. Амплуа субретки в операх Моцарта // Актуальные проблемы и современные тренды науки, культуры, искусства в творческом образовании. - 2022. - М.: Перспектива. - С. 59-61.
7. Казанцева Л.П. Музыкальный портрет. - М.: НТЦ «Консерватория», 1995. - 124 с.
8. Невская П.В. Портрет в пространстве семиотики: вербальное и невербальное: автореф. дис. д-р. искусствоведения: Саратов, 2013. - 48 с.
9. Осборн Э. Умная служанка: лекция-концерт о роли субретки-сопрано в операх Моцарта (2020) // USD RED. URL: https:// https://red.library.usd.edu/idea/103/ (дата обращения: 23.05.2025).
10. Сергеев Е.Н. Немецкая Fach-система – современная классификация голосов // Художественное образование и наука. - 2022. - Т. 1. - №30. - С. 79-87.
11. Смагина С.А. Образ «новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов: автореф. дис. д-р. искусствоведения: М., 2021.- 58 с.
12. Сюн Инвэнь, Мозгот С.А. Лю Саньцзе: образ женщины в традиционной народной драме Гуанси «Кай Диао» // Вестник музыкальной науки. - 2021. - №1. - С. 100-107.
13. Сюн Инвэнь. Лю Саньцзе: образ женщины в музыкальном искусстве Гуанси второй половины XX — начала XXI века: автореф. дис. канд. искусствоведения: СПб., 2023. - 22 с.
14. Хохлова А.Л. Клавирные трио Йозефа Гайдна в контексте игрового пространства-времени. - М.: Академия Естествознания, 2009. - 160 с.
15. Хуа–дань в современной китайской индустрии развлечений // Sip Of Tea: Break Into Chinese Pop Culture. URL: https://sipofteanet.wordpress.com/2020/12/23/hua-dan-in-the-modern-chinese-entertainment-industry/ (дата обращения: 25.05.2025).
16. Caldwell, R. 1992. *Singers' edition, operatic arias: lyric soprano, light lyric soprano*, Caldwell & Co, Princeton, USA.
17. Gillis, J. 2018. *The soubrette character as an agent of social change in 18th and 19th century opera buffa and singspiel*, Norman, Oklahoma, USA.
18. Gong, Hong-Yu. 2008. "Music, Nationalism and the Search for Modernity in China, 1911–1949", *New Zealand Journal of Asian Studies*, no. 10-2, pp. 38-69.
19. Iitti, S. 2006. *The feminine in German song*, Peter Lang, New York, USA.
20. Ilić, I. 2007. *Fatalna žena: reprezentacije roda na operskoj sceni*, Fakultet muzičke umetnosti, Belgrade, Serbia.
21. Ju, Yuan. 2011. «Actresses of New Drama» in Jubu congkan, vol. 2.
22. Kloiber, R. 2002. *Handbuch der Oper*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich, Germany.
23. Larsen, R.L. 1991. *Opera Anthology: Arias for Soprano*, G. Schirmer, New York, USA.
24. Liao, Fan. 2012. The paradoxical Peking opera: performing tradition, history, and politics in 1949-1967 China, Ph.D. Thesis, Drama and Theatre, University of California, USA.
25. Weikun, Cheng. 1996. "The Challenge of the Actresses: Female Performers and Cultural Alternatives in Early Twentieth Century Beijing and Tianjin", *Modern China* (Apr.), vol. 22, no. 2, pp. 197-233.
26. Wikander, M.H. 1993. *Princes to Act: Royal Audience and Royal Performance, 1578–1792*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, USA.
27. Yuan, Zhou. 2010. The Way to the 1930s' Shanghai Female Stardom: From the Pioneering Actresses of the Late Qing to the Popular Female Film Stars of the 1920s and 1930s, Master's Thesis, East Asian Studies, University of Oslo, Norway.