

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

ЧЖАН ЦЯНЬВЭЙ

КИТАЙСКАЯ ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

Специальность: 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение).

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
кандидат искусствоведения, профессор
Шитикова Раиса Григорьевна

Санкт-Петербург

2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|-----|
| Введение..... | 4 |
| Глава 1. Место вокальной музыки в традиционной культуре Китая... | 11 |
| 1.1. Философско-эстетические традиции и развитие вокальной музыки в Китае..... | 12 |
| 1.2. Народная песня как основа вокального творчества китайских композиторов в XX веке (обработки, адаптации)..... | 18 |
| Глава 2. Вопросы периодизации и основные жанры китайской вокальной музыки в XX веке..... | 31 |
| 2.1. Первый, переходно-подготовительный период (1840–1920)..... | 37 |
| 2.2. Второй период (1920–1949): усвоение инокультурного опыта..... | 41 |
| 2.2.1. 1920–1930-е годы. Отражение западноевропейской вокальной культуры: художественная песня..... | 41 |
| 2.2.2. 1930–1949 год – период освободительных войн. Патриотическая тема в вокальном творчестве..... | 49 |
| 2.3. Третий период (1949–1966). Время расцвета. Влияние советской культуры..... | 55 |
| 2.4. Четвертый период (1966–1976). Культурная революция..... | 64 |
| 2.4.1. Сравнительный анализ развития музыкального искусства в период культурных революций в СССР и Китае..... | 68 |
| 2.4.2. Вокальная музыка в годы Культурной революции..... | 75 |
| 2.4.3. Поэзия Мао Цзэдуна и ее претворение в музыке китайских композиторов..... | 85 |
| 2.5. Пятый – «Период открытости» (1977 – по настоящее время)..... | 96 |
| Глава 3. Отражение культурно-исторической эпохи в вокальном творчестве Чжэн Цюйфэна..... | 99 |
| 3.1. Творческий путь и вокальное наследие Чжэн Цюйфэна в контексте китайской музыкальной культуры XX века..... | 102 |

| | |
|--|-----|
| 3.2. «Сезоны родины» Чжэн Цюйфэна сквозь призму сложения жанра вокального цикла в китайской музыке..... | 110 |
| 3.2.1. Специфика отражения темы Родины и поэтического переживания времен года в вокальном цикле «Сезоны родины»..... | 115 |
| 3.2.2. Анализ цикла «Сезоны родины»..... | 127 |
| 3.2.3. Значение цикла «Сезоны родины» на грани двух эпох развития китайской вокальной музыки..... | 157 |
| Заключение..... | 159 |
| Список литературы..... | 165 |

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. В современной музыкальной науке особое значение придается теоретическим исследованиям, посвященным вокальной музыке. Развитие китайской вокальной музыки в турбулентном XX веке, с одной стороны, определяется сложными социально-политическими событиями, глобальными социокультурными процессами, с другой – опирается на прочный фундамент традиционной культуры, накопленного веками музыкально-поэтического наследия, отражающего жизнь общества, особенности национального менталитета китайского народа. По меткому выражению Чжан Лин, народная песня является «художественной ДНК» национальной культуры, зашифрованной в звуках [110, с. 188].

В профессиональной вокальной музыке китайских композиторов прошедшего столетия отражено стремление синтезировать достижения европейского искусства и национальные музыкальные традиции. На этом сложном пути были достигнуты впечатляющие успехи. Вокальные жанры (народная песня, художественная песня, патриотическая песня) развивались не только сами по себе, но и оказали большое влияние на другие музыкальные жанры, в том числе, инструментальной музыки, становясь той основой, которая позволяла сохранять уникальное национальное своеобразие китайской музыки.

Таким образом, роль именно вокальной музыки в профессиональном композиторском творчестве Китая очень высока, а изучение процессов развития, эволюции вокальных жанров в творчестве китайских композиторов XX века – интересная научная перспектива. Однако в целостном виде вокальная музыка прошлого века до настоящего времени не стала предметом пристального внимания исследователей. Тема имеет бесспорную актуальность и в контексте сегодняшнего большого интереса к китайскому искусству в мире, и в связи с задачами систематизации накопленного опыта и достижений профессионального музыкального искусства Китая в XX веке.

Степень изученности проблемы. В настоящее время очень многие вопросы развития китайского вокального искусства продолжают оставаться недостаточно изученными. Теоретические исследования китайских ученых, посвященные раскрытию различных аспектов данной темы, малочисленны.

Так, вопросы влияния песенного фольклора на вокальное творчество китайских композиторов XX столетия нашли отражение в работах Цуй Шушэн [152], Ли Чжэн Цзе [139], Хуан Цзы [151], Чан Лиин [109], День Кай Юань [29], Чжан Лин [110], Лу Шэнсинь [60], Дай Юй [24] и др.

В то же время без помощи хорошо развитой российской фольклористики трудно решать многие аналитические задачи в отношении китайской вокальной музыки на основе народной песни. Методологическая основа детально представлена в трудах российских музыковедов И. Земцовского [34], В. Лапина [48], М. Лобанова [58, 59], А. Демченко [28], Н. Жоссан [32], Р. Шитиковой [128] и др.

Философские основания и истоки вокальной культуры Китая анализируются в диссертационных исследованиях Дай Юй [24], У Ген-Ира [95], Янь Цзянань [130].

Центральной для развития китайской музыки является в XX столетии проблема синтеза культур, западной и китайской. В ряде статей таких авторов, как Лу Шэнсинь [60], У На [97], Ху Яньли [103], Цао Шули [104; 105; 106], Цюй Ва [108], Чжао Фэйлун [120] и др. эти вопросы рассматриваются в связи с камерно-вокальным творчеством определенных авторов.

Последнее время более пристально исследуется жанр художественной песни в творчестве китайских композиторов XX века. Отметим работы Ван Хонтао [15], Ван Шижан [16], Дунсюань У [30], Ли Синьянь [52], Лю И [65], У Хунюань [98], Хань Ин [101] и др.

Вместе с тем, отметим недостаточное количество работ, посвященных жанру китайской патриотической песни. Назовем лишь статьи Цао Шули [104], Чжао Жунжун [118], Чжу Фендайцзяо [122], Ч. Куулар [47].

Перспективной для китайского музыковедения является задача «наращивания» биографических исследований о китайских композиторах, которых явно недостаточно. Последнее время стали появляться небольшие статьи (Ван Дуангуй [13], Вэй Яньгэ [18], Ли Синьянь [52], Лу Шэнсинь [60], Лю И [65], Ма Цзяцзя [68] и др.), посвященные композиторам XX, XXI веков, писавшим и пишущим вокальную музыку.

К сожалению, практически отсутствуют работы по периодизации вокальной музыки XX века. В том числе очень поверхностно изучены вопросы развития вокальной музыки в эпоху Культурной революции. Данной проблеме посвящены немногочисленные публикации следующих исследователей: Цао Шули [106], Чжао Жунжун [118;119], Ши Инчжао [157], Шу Гуансю [158]. В связи с этим большую помощь оказывают труды российских музыковедов, касающиеся различных аспектов развития китайской вокальной музыки. К ним можно отнести издания Н. Брагиной [12], О. Девятовой [27], Д. Загидуллиной [33], Г. Шнеерсона [129], М. Кравцовой [44], А. Новоселова [76]. Большую ценность представляют работы Ю. Ключникова [39], Ю. Лемешко [49], И. Смирнова [79], Н. Спешнева [86], К. Тertiцкого [93], О. Тугуловой [94].

Отмечая вклад китайских и российских ученых, следует отметить факт, что комплексного исследования, посвященного всестороннему освещению вокальной музыки Китая XX века, на данный момент не появилось.

Объектом диссертационного исследования является вокальная музыка китайских композиторов XX века.

Предмет исследования – претворение национальных традиций в вокальном творчестве китайских композиторов XX столетия.

Цель диссертации – исследование исторических, социокультурных, музыкально-аналитических аспектов китайской вокальной музыки XX столетия.

Задачи исследования:

- обозначить основные периоды развития вокального искусства Китая XX века;

- охарактеризовать важнейшие этапы, определяющие эволюцию китайской вокальной музыки в историческом и социокультурном контексте XX века;
- выявить значение философско-эстетических оснований и их проявление в национальной вокальной культуре;
- раскрыть специфику преломления китайского фольклора и его интеграцию в композиторскую практику;
- рассмотреть особенности ассимиляции европейского музыкального опыта в китайском вокальном искусстве;
- проследить роль вокальной музыки в творчестве известных авторов;
- показать влияние вокальной музыки на развитие и формирование индивидуального национального стиля произведений других музыкальных жанров в творчестве китайских композиторов;
- проанализировать вокальный цикл «Сезоны родины» композитора Чжэн Цюйфэна и выявить: отличие и оригинальность раскрытия темы времен года по сравнению с другими произведениями мировой классики; претворение национальных традиций в воплощении темы любви к родине, природе, жизни; отражение исторических событий и отношения к ним современного человека в смешанной эстетике различных вокальных жанров (художественной, патриотической, народной песни); актуальность вокального цикла в истории национальной музыкальной культуры XX века.

Теоретико-методологическую основу диссертации составляют:

- фундаментальные исследования по всеобщей истории китайской музыки, а также по истории вокального искусство Китая – Ван Юйхэ [133], Инь Фалу [137], Ху Юйцин [150], Ли Чжэн Цзе [139], Сунь Чжифу [146], У Дунсюань [30], Сюэ Ляна [147];
- работы по китайской философии и музыкальной эстетике Н. Макуни [69], Лу Шэнсиня [60], Люй Цзы [141], Лян Ижу [142], Г. Шнеерсона [129], И. Шаравьевой [137] и др.

- исследования по истории фольклора и театрального искусства Китая Си Синхая [145], Сунь Лу [89], Ли Чжэн Цзе [139], Чжан Личжэня [111], Чэнь Ин [124].

При анализе конкретных вокальных сочинений были использованы методологические подходы, разработанные в историко-теоретических трудах китайских авторов, таких как Вэнь Юй Хуа [134], Дай Юй [24], Хуан Цзы [151], Чжоу Лян [153], Чжэн Хуань [155], Ю Жунь Ян [159], Янь Цзянань [130], У Хунюань [98], У Мина [96], Лу Шэньсинь [60], а также российских исследователей Б. Асафьева [6], Г. Головинского [22], Н. Жоссан [32], И. Земцовского [34], Л. Ковнацкой [40], В. Конен [42], М. Лобанова [58; 59], Т. Ливановой [56], А. Пчелинцева [80], Ж. Мартиросовой [70], К. Супоницкой [90; 91; 92] и др.

Методы исследования: в диссертации использованы методы исторического, биографического, культурологического, музыкально-теоретического, исполнительского, сравнительного анализа.

Материалы исследования. В исследовании обобщены и анализируются опубликованные в Китае сборники национального фольклора, вокальных сочинений китайских композиторов, периодические издания «Желтый колокол», «Музыкальное искусство», «Вестник консерватории им. Синхая», в которых представлены в том числе биографические сведения о композиторах.

Основные положения, выносимые на защиту:

- Вокальное творчество китайских композиторов XX столетия представляет собой самобытное явление музыкальной культуры. Формирование и развитие национальной композиторской школы тесно связано с глубокими народно-песенными, философскими, поэтическими и театральными традициями Китая.
- Ладовые, интонационные, метроритмические особенности вокальной музыки китайских композиторов опираются на традиции национального песенного фольклора.
- Специфика вокального искусства во многом определяется образно-содержательной сферой поэтического текста.

- В творчестве китайских композиторов XX века происходит синтез национальной и зарубежной традиций.
- Развитие содержания и системы музыкально-выразительных средств вокального искусства является ярким отражением культурно исторического контекста.
- Вокальный цикл «Сезоны родины» Чжэн Цюйфэна занимает важное место в развитии вокальной музыки XX века, являясь рубежным на границе двух периодов – эпохи Культурной революции и «эпохи открытости».

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые:

- собраны и научно осмыслены вокальные сочинения китайских композиторов XX века;
- проведено развернутое исследование по освещению теоретических аспектов специфики вокального творчества Китая;
- предложена детальная периодизация китайского вокального искусства XX века;
- отражение основных тенденций развития китайской вокальной музыки в культурно-историческом контексте XX века рассмотрено на примере творческого пути композитора Чжэн Цюйфэна и его вокального цикла «Сезоны родины».

Теоретическая значимость результатов диссертационного труда заключается в том, что:

- предпринят анализ большого пласта вокальной музыки XX века;
- выстроена систематизация вокальных сочинений по хронологическому и жанровому принципам;
- представленная методология исследования вокального искусства Китая в его непосредственной связи с национальными традициями расширяет кругозор вокалистов и музыкантов, чья практическая деятельность связана с вокальной культурой Китая.

Практическая значимость диссертации заключается в наличии обширного обобщенного и проанализированного материала, который можно

привлекать для дальнейших исследований. Кроме того, работа полезна для вокалистов, использующих в своем репертуаре произведения различных национальных музыкальных школ. Рассмотренные сочинения могут быть включены в педагогическую и исполнительскую практику.

Материалы диссертации принесут пользу в учебной практике вокальных отделений ВУЗов и колледжей. Их целесообразно включать в такие дисциплины, как «История музыки стран Востока», «Музыкальный фольклор стран Востока», «Вокальное исполнительское искусство».

Достоверность выводов диссертации основывается на его методологической и теоретической обеспеченности, адекватности цели и задач работы ее содержанию, тщательном отборе и анализе музыкальных источников, практическом подтверждении исходных тезисов.

Апробация результатов исследования проходила на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Материалы работы были представлены на различных международных научно-практических конференциях. Отдельные положения опубликованы в виде статей.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы.

Объем диссертации – 184 с.

Глава 1.

МЕСТО ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ

Развитие китайской вокальной музыки тесно связано с древними культурными традициями Китая, с другой стороны – определяется социально-политическими, социокультурными процессами, происходящими в стране в турбулентном XX веке.

Эти два момента в вокальном творчестве китайских композиторов отразились намного ярче, чем в других жанрах. Вокальная культура Китая является наиболее древней, она неразрывно связана с развитием китайской философии, которая в свою очередь служила основой и музыкальной, и поэтической культуры древнейшей цивилизации. Пройдя длительный путь развития в периоды царствования различных китайских династий, к XX веку она приобрела свои неповторимые черты и стала базой для китайского музыкального искусства в XX веке.

Важно подчеркнуть, что древняя философия и музыкально-поэтическое наследие отражают формирование менталитета китайцев, основ представлений о государственности, взаимоотношениях человека, народа и государства. Этот аспект имеет особенно важное, порой, определяющее значение в контексте сложной социально-политической истории Китая в XX веке, оказавшей непосредственное влияние на развитие искусства.

Специфику и своеобразие развития вокальной музыки композиторов Китая в XX веке невозможно понять без понимания истоков, истории традиций, корни которых уходят в глубину древнейшей культуры страны.

Это тем более важно в связи с тем, что для китайской культуры на протяжении ее многовековой истории, важным фактором являлась *преемственность*. Можно сказать, что идея преемственности – это некая мировоззренческая доминанта китайского менталитета, следование которой не теряет

актуальности и в наши дни. Об этом свидетельствует и хорошо известное китайское изречение: «Поняв истоки, поймешь суть».

1.1. Философско-эстетические традиции и развитие вокальной музыки в Китае¹

Еще не сформировав язык как способ общения, передачи информации и выражения эмоций, человечество уже начало использовать для этих целей высоту и силу голоса. В процессе совместной трудовой деятельности людей возникают особые способы взаимного обмена информацией – трудовые выкрики, а затем припевки, которые оказываются одними из самых ранних прообразов вокальной музыки. То, что в последствии станет вокальным искусством, изначально выполняло функцию социального общения, являлось результатом достижения человеческим обществом определенной степени развития.

Особая роль в осознании великой роли музыки в Китае принадлежит эпохе *Чжоу* (XI–III вв. до н. э.), которая является исходным этапом развития музыкальной культуры Китая.

Издревле основой искусства Китая была философская мысль, а отношение к различным направлениям китайской философии во многом будут определять неповторимое своеобразие и пути дальнейшего развития музыкального искусства в XX веке. Остановимся на ключевых моментах трех основных философских учений – *конфуцианство, даосизм и буддизм* – с акцентом на том, как в них отражалось понимание роли искусства.

Идея «единства Неба и человека» является объединяющей для философских учений – конфуцианства и даосизма. Она стала одной из главных констант китайского мировоззрения, философской основой представлений о музыкальном искусстве, определила эстетические черты традиционной музыки Китая.

¹ Параграф содержит материалы статьи автора данной диссертации [114].

Отношения между Небом и человеком опираются на идеи неразрывности и прочности связи между ними. Этим фундаментальным законом конфуцианской эстетики руководствовались в дальнейшем поколения китайских деятелей искусства вплоть до XX века.

Ядром музыкальной эстетики конфуцианства является понятие «гармония», указывающее на согласие, единение в музыке. Гармоничная музыка – самая совершенная и является воплощением гуманизма. Единство музыки и человеколюбия – это наивысший уровень слияния искусства и добродетели. Добродетель наполняет содержанием искусство, а искусство укрепляет силу добродетели. «Гармония» в музыкальной эстетике Конфуция соответствует понятию «золотой середины». Согласно этому, музыка должна быть сдержанной в выражении эмоций, единой по форме и содержанию, заключенные в ней эстетические переживания и выраженная художественная красота должны находиться на уровне «гармоничности», «срединности», воплощая идею «единства Неба и человека».

Философия конфуцианства придает особое значение отношениям между людьми, эмоциональным связям между ними, делает упор на нравственном воспитании и личностном самосовершенствовании. Но самосовершенствование и нравственное воспитание человека может быть выполнено только следуя закону «познания души, познания рассудка, познания Неба».

В конфуцианстве логичность и строгая структура музыки не только символизируют, но и способствуют правильному устройству государства. На протяжении китайской истории развитие музыкального искусства подтверждало мысль философа II в. до н. э. Сыма Цянь, который подчеркивал: «Музыка эпохи процветания и мира – несет людям радость и гармонию. Музыка эпохи беспорядков и упадка – несет гнев и дисгармонию. Музыка находится в связи с образом правления» [цит. по: 129, с. 53].

В конфуцианстве музыка рассматривается как важнейшее средство нравственного воспитания личности, оптимизации идеалов, норм и принципов поведения людей: «Ничто не может так успокоить высшего по чину

и управлять людьми, как уместность (правильность), и ничто не может изменить манеры и обычаи более эффективно, чем музыка» [86].

Законы даосизма демонстрируют склонность к естественному гуманизму, уделяют больше внимания взаимодействию духа человека и природы с одной стороны, и концепции «единства Неба и человека» – с другой. Китайский философ IV века до н. э. Чжуан-цзы утверждал, что «прекраснее всего звук, который не слышен» [69] и в момент созерцания прекрасного важно достичь такого бесстрастного, свободного состояния духа, в котором мирские желания будут развеяны, собственное «я» прекратит свое существование. Даосы противопоставляли красоту уродству.

Любое вокальное искусство – это неразрывная связь музыкального и поэтического начал. Особенно ярко и тонко это прослеживается в китайском вокальном искусстве. Истоки этого синтеза имеют глубокие корни. Советский и российский синолог И. С. Смирнов позиционирует китайскую поэзию «феноменом, возраст которого несопоставим с каким-то иным <...> ни в какой другой культуре мира» [79].

Уникальным подтверждением этого является памятник древней китайской культуры «*Шицзин*» – сборник из 305 песен, создание которого относится к периоду с XII по VI век до нашей эры.

Его появлению предшествовала огромная работа по собиранию народных песен в эпоху Чжоу, получившая название «чайфэн». Чан Лиин пишет: «Во всех княжествах ввели должность “синжэнь” – собирателя народных песен. Ежегодно, весной и летом, синжэнь проводили своеобразные “фольклорные” экспедиции – они несли колокол с деревянным языком, и люди, услышав его звук, приносили свои стихи и песни. Собранный материал отправляли к императорскому двору, где его не только обрабатывали и систематизировали, но и составляли мнение об умонастроениях, нравах и обычаях населения» [109, с. 28].

Появившийся в результате этой деятельности уникальный памятник является важнейшим источником информации о древней китайской культуре.

«Важно отметить, – пишет Н. Макуни, – что “Шицзин” – изначально книга именно песен, а не стихов. Поэзия Древнего Китая пелась под аккомпанемент, и некогда у каждого из текстов “Книги песен” была своя мелодия, утерянная ныне в веках. Некоторые из текстов даже становились частью синкретического единства музыки, танца и текста. Эти обрядовые корни легко угадывались по особой стройности ритма и характерным для ритуальных песнопений повторам» [69].

«Шицзин» разделен на 4 неравные части. В первой 160 народных лирических стихотворений из 15 различных древних княжеств Китая. Благодаря этому уникальному сборнику мы получили представление о разнообразии музыкально-поэтических жанров того времени. Наряду с любовными, трудовыми, обрядовыми, военными песнями китайского народа в Ши цзин содержатся образцы придворной поэзии – оды, говорящие о долге, радости дружбы, любви к труду, жажде справедливости, затрагивается социальная тематика. Наиболее древними образцами являются гимны, в которых повествуется о жизни правящего дома Чжоу. Тексты жанра «сун» исполнялись в храмах в качестве торжественных песнопений, выражали религиозные чувства, отличались от народных песен более «мягким» и «текучим» звучанием [69].

Тесная связь древних стихов с мелодией обусловила их особую музыкальность. Исполнение стихов ассоциировалось с пением, в современном понимании напоминающим мелодекламацию. В свою очередь тональная основа звучания стихов проявилась в неповторимой красоте вокальных мелодий, поэтические ритмы обусловили метро–ритмическое разнообразие и принципы формообразования вокальной музыки. Таким образом музыка и поэзия, как сообщающиеся сосуды взаимно обогащали друг друга, формируя неповторимое своеобразие вокально-поэтической культуры Китая.

Существовало различие между фольклорной и профессиональной поэзией. Фольклорные произведения пели сказители [79].

Уже в те далекие времена изучение «Книги песен» стало важным элементом классического образования, показателем хорошего эстетического

воспитания. В связи с этим вполне понятно утверждение филолога И. С. Смирнова, который считает, что поэзия «Шицзин», являвшаяся неотъемлемой частью классического китайского образования «закончилась <...> в 1911 г., когда в Китае произошла революция, в числе прочих достижений “славная” тем, что отменила классическое образование» [79].

Однако песенное наследие, собранное в сборнике «Шицзин» и в XX веке продолжало вдохновлять китайских композиторов. Интерес к древним поэтическим текстам особенно отчетливо возродится в «период открытости».

В период после династий *Хань* и *Вэй* поэзия постепенно стала отделяться от музыки. Музыка становится самостоятельным видом, получившим название «*иньюэ*» («искусство звуков»). Но несмотря на это, обе формы сохранили между собой внутренние связи, обусловленные схожей природой.

Вокальное исполнительство достигло широкого распространения в эпоху правления династии *Хань* (206 до н. э. — 220 н. э.), по праву считающейся периодом расцвета музыкальной жизни в Китае. Выдающуюся роль для развития музыкальной культуры Китая в ханьскую эпоху сыграло основание государственного учреждения – особой Музыкальной Палаты под названием «*юэфу*». По указу императора У-ди (140–87 гг. до н. э.) она должна была осуществлять контроль за музыкальной практикой на государственном уровне. У Ген-Ир пишет: «Палата систематизировала правила и порядок проведения дворцовых церемоний и ритуальных обрядов, провела самую раннюю классификацию музыки по родам (классическая *яюэ* и народная *суюэ*), положила начало собиранию народных песен. Деятельность Палаты оказала огромное влияние на развитие песенной поэзии, подготовив мощный расцвет китайской поэзии в танскую эпоху (618–907)» [95, с. 33].

По названию Музыкальной палаты стали называться народно-песенные жанры – *юэфу*, для которых было характерно нерасторжимое единство музыки и стиха. Позднее, когда поэзия отделилась от музыки, этим термином стали называться и песни, и независимые поэтические произведения. Таким

образом, песня становится областью, на основе которой развиваются другие виды искусства.

В исторические периоды династий Суй (581–618), Тан (618–907) и в Эпоху Пяти Династий (907–960) наступает время общего расцвета искусства. Песенные жанры тесно взаимодействуют с поэзией, драмой.

«Золотым веком» считается эпоха династии *Тан* (618–907). Широкое распространение получают *песни-сказы*, в процессе которых чередовались исторические рассказы и песни. В это же время появляются *городские песни*: для отдыха и труда, жанровые песни с плясками.

Эпоха династии Тан оставила богатейшее поэтическое наследие (около 50 тысяч стихов, более 2300 поэтов). О его поразительном разнообразии пишет Лю И: «Творчество танских поэтов отличалось ясным, живым и откровенным стилем. Оно состоит из лирических сюжетов, описаний природы и философских рассуждений, непременно подчеркивающих спокойствие, рассудительность, созерцательность буддизма, также освещались социальные и этические вопросы, такие как: личные дела, семейный уют, бесконечная любовь к человечеству» [65, с. 232].

К музыкальному и поэтическому наследию эпохи Тан как к источнику вдохновения будут обращаться композиторы XX–XXI веков.

В эпоху династии Юань большого развития достигает музыкально-драматическое и театральное искусство.

К середине эпохи Цин относится появление известной на весь мир *Пекинской оперы*. В китайскую вокальную культуру начинают проникать элементы традиционного театра. Об этом пишет Чан Лиин: «Расцвет музыкальной драмы и Пекинской оперы обусловили широкое распространение в народном музыкальном творчестве синтетических жанров <...> янгэ (народные танцы с пением), лянжэньчжуань и лянжэньтай (пьесы-диалоги), хуагу (театрализованный сплав песни и танца), хуадэн (традиционные песни и сценки под музыку), найма (тибетский танец с речитативом). Все большее распространение получают песни-сказы, основой которых нередко становится выражение

классовых и национальных противоречий, героико-патриотическая сюжетика, протест против национального угнетения» [109, с. 113].

Музыкально-поэтическое наследие, впитавшее в себя основы китайской философии, отражающее жизнь общества, национальный менталитет, в XX веке станет материалом, позволяющим сохранять национальное своеобразие новому композиторскому творчеству.

В числе вокальных произведений, связанных с претворением древних философских, культурных традиций, такие знаковые сочинения, как «Мулань идет в армию» Ван Чжисиня, «Застольная песня», «Заиграть на ручном барабанчике и запеть песню» Ши Гуаннаня, «Я люблю тебя, Китай» Чжэн Цюфэна, «Моя лодочка» и «Это я» Гу Цзяньфэня, а также «В месте, где распускаются цветы персика» Те Юаня, «Родина, ласковая матушка» Лу Цайи, «Напрасные переживания» Ван Липина, «Я люблю тебя, снег в Монголии» Лу Сичжана и многие другие.

1.2. Народная песня как основа вокального творчества китайских композиторов в XX веке (обработки, адаптации)²

Тезис о том, что музыка не имеет государственных границ справедлив, когда мы говорим об открытости современной музыкальной культуры, как способа общения между народами разных стран. Наряду с этим, отрицание национальных границ, приведение культуры к некоему унифицированному стандарту, в котором «растворена» культурная идентичность, бесспорно, ведет к потере многонационального спектра мировой культуры и делает ее беднее. Неслучайно, наряду с процессами культурной интеграции, которыми был отмечен XX век, во многих странах наметилась тенденция к возрождению национальных традиций в сфере искусства.

² В данном параграфе развивается материал статьи автора диссертации «Этапы развития китайской вокальной музыки в XX веке» [117].

Развитие китайской музыки в XX веке происходило в русле активного взаимодействия западной и восточной культур, европейского и китайского музыкального искусства, поисков синтеза традиций и новаторства. Это был непростой путь, полный противоречий, порой радикальных поворотов. Лучшие китайские музыканты, усваивая новый музыкальный язык, технологию западноевропейского композиторского творчества, стремились соединить новые знания и опыт, полученный во время обучения в Европе, с традициями самобытной китайской культуры. Как бы ни был привлекателен путь заимствования, любая национальная культура стремится к сохранению своей неповторимости, позволяющей ей ярко презентовать себя в условиях культурной глобализации.

В подобные периоды развития музыкальной культуры стремительно возрастает значение *народной песни*. Суть ее прекрасно охарактеризовал Чжан Лин, назвав народную песню «художественной ДНК» культуры, зашифрованной в звуках: «Народная песня по праву является главным репрезентантом национальной музыкальной традиции практически во всех музыкальных культурах мира. С одной стороны, в ее словесных текстах запечатлены характерные для культуры традиционные ценности, представления о мире, этика и мораль, эстетические взгляды, отраженные в художественных образах. С другой стороны, в ее музыке зафиксированы интонации (в том числе и речевые), которые являются своеобразным интонационным словарем данной культуры и ее языка, эмоционально окрашенным и несущим исторически “откалиброванные” смыслы» [110, с. 190].

Выдающийся китайский композитор и мыслитель Хэ Лутин говорил: «Китай представляет собой безбрежное море народной музыки». Эту мысль развивает Чан Лиин: «Народная песня по праву считается настоящей сокровищницей культуры Китая. В народно-песенном творчестве как в зеркале отразилась история страны, думы и чаяния людей, из него во все времена черпали темы и сюжеты профессиональные композиторы, мастера поэтического и театрально-драматического искусства» [109, с. 4].

Особенно она верна относительно китайского музыкального искусства в XX веке. В целях сохранения своей художественной идентичности и в поисках «китайского стиля» композиторы используют народную песню. Практически вся история китайской музыки XX века связана с процессом адаптации народной песенной культуры в рамках профессионального композиторского творчества.

День Кай Юань пишет: ««Становление национальной стилистики в китайской камерно-вокальной музыке тесно связано с фольклором и, прежде всего, с песенным жанром» [29, с. 58].

Однако, несмотря на огромный опыт и материал, ни изучение песенного наследия, ни осмысление методов работы китайских композиторов с фольклорным материалом не получили должного рассмотрения в музыковедческой литературе. Об этом говорят многие исследователи.

В работе «Народная песня, как феномен культуры» Чан Лиин отмечает, что, несмотря на множество сборников национального фольклора и научных трудов, посвященных ему, «проблема целостного исследования народных песен в настоящее время еще не получила должного освещения» [109, с. 4]. Преимущественно изучаются вопросы истории возникновения и формирования отдельных жанров народной песни. Как утверждает День Кай Юань, «Несмотря на наличие отдельных научных работ и статей, китайская камерно-вокальная музыка практически не включается в комплексные исследования, связанные с характеристикой ее жанров и авторских стилей в аспекте национальной стилистики» [29, с. 58].

Еще сложнее в китайском музыковедении обстоит дело с осмыслением проблемы «композитор и фольклор» с точки зрения технологии работы композитора с песенным материалом.

Более разработаны эти вопросы в российском музыковедении. Это связано, конечно и с тем, что процессы адаптации фольклора в русской профессиональной музыке начались раньше, чем в Китае. Так, первая волна активного интереса к русскому песенному наследию приходится на XIX век.

Собиранию народных песен в различных российских регионах, их гармонизации, изданию сборников обработок народных песен уделяют внимание представители «новой русской» школы – М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков, а также П. Чайковский. Песня становится основой многих произведений русских композиторов. Можно составить целую энциклопедию из примеров цитируемых народных песен в операх М. Глинки, А. Даргомыжского, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, симфонических произведениях М. Балакирева, П. Чайковского, А. Глазунова, А. Лядова и др.

В конце XIX века большой вклад в собирание и обработку народных песен был внесен такими композиторами, как А. Лядов, С. Ляпунов и др.

Всплеск интереса к фольклору в России мы наблюдаем в начале XX века, когда складывается направление, получившее название «неофольклоризм». Для этого периода характерен «категорический отход от стереотипов фольклорной модели», принципов работы, выработанных в композиторской практике XIX столетия [26, с. 50].

Расширяются границы интереса к многонациональному фольклору Российской империи. Интерес к культуре других стран, к реставрации древних напевов Китая, Индии, Египта, Греции, Иудеи и т. д. проявляет А. Кастальский. Колоссальный интерес к фольклору и его использованию в композиторском творчестве происходит в период 1950-х – первой половины 70-х годов XX века. «Вслед за Стравинским, а также и Бартоком, – пишет Н. Ю. Жоссан – композиторы “новой фольклорной волны” <...> расширяют ареал фольклорных жанров, раздвигая хронологические рамки от древнейших пластов до современности. Авторы изучают народное музыкально-поэтическое творчество в фольклорных экспедициях и проявляют огромный интерес к фольклорной исполнительской манере» [32, с. 106].

Анализируя процесс адаптации народной песни в китайскую профессиональную музыку XX века, мы можем увидеть аналогии с этапами развития русской музыки.

Ярким призывом к сохранению традиционной культуры в ситуации хаоса 30-х годов стало высказывание талантливого китайского композитора Хуан Цзы. В статье «Как я могу создавать национальную музыку в нашей стране?» он говорит о том, что «китайские традиции потеряли свою привлекательность, а западная музыка наводнила Китай огромным потоком, угрожая национальной идентичности» [151, с. 32]. Развивая мысль о ценности родной культуры, Хуан Цзы пишет: «Некоторые ошибочно полагают, что старая (традиционная) музыка, как гнилое дерево, которое не годится для резьбы, подлежит полному отвержению и замене на западную. Ошибка этих людей заключается в том, что каждое великое произведение искусства всегда представляет собой точное изображение нации и общества. Характерные особенности, проявляющиеся в народных песенках в нашей традиционной музыке, тоже являются отражением наших национальных черт» [151, с. 34].

Подобно русским «кучкистам», важность изучения народной песни и ее внедрения в современное творчество обосновывали в своих трудах классики китайской музыки XX века. Хе Лутин, Не Эр, Си Синхай, Люй Цзы, Люй Сюань и др. занимались изучением фольклора, собирали песни, систематизировали характерные черты различных песенных жанров, создавали сборники народных песен и танцевальных мелодий.

В начале 40-х годов появляются важные программные высказывания выдающихся китайских музыкантов, обращенные к современным композиторам. Так в статье «Народные песни и новая музыка», опубликованной в 1941 году, Си Синхай указывал: «Если говорить о рождении нового стиля в творчестве китайских композиторов, то речь может идти только о претворении всего необозримого богатства нашей народной музыки в новых формах, рождаемых в борьбе за новое прогрессивное содержание, в борьбе за новую культуру» [145, с. 13].

Основным жанром на том этапе была *обработка* народной песни, в которой фольклорный образец составляет интонационное ядро композиции. Используя материал традиционных песен, композиторы старались, с одной

стороны, сохранить особенности стиля народных песен, с другой – ввести в них «свежую кровь» эпохи, через использование новых современных техник композиции. Благодаря этому появилось большое количество вокальных произведений на основе обработки народных песен.

Многообразие региональных разновидностей китайских народных песен нашло отражение в вокальном творчестве композиторов XX века. Приведем наиболее яркие примеры. Это обработки Ван Чжи Синя народных песен «Персиковый цвет красный, абрикосовый цвет белый» и «Цветок орхидеи», «Мэн Цзян-ньюй» на основе народной песни Цзянсу, «Чжаоцзюнь покидает пределы Родины» на основе песни Хэтао; обработки Ван Луо Бинь на основе казахских народных песен «Подними свое покрывало», «Девушка из Дабаньчэн», «В том далеком краю»; песни Ли Цзюй Чуань на основе уйгурской народной песни «Созрел турфанский виноград» и казахской народной песни «Пересекаю степь верхом на коне»; песни Сян Инь на основе народной песни Шэньбэя «Увидимся в феврале», Лэй Чжень Бана на основе таджикской песни «Почему цветы такие красные» и песни народности бай «У источника Худе»; обработки Лю Чи узбекской народной песни «Синцзян прекрасен», Ли Ин Хай «Под красной луной» на основе татарской народной песни. Порой, песни на основе народных мелодий создавались несколькими авторами. Так, известность получили обработки Го Сун и Ван Юнь нанайской народной песни «Матросская песня Шихо», адаптированной из народной песни Шаньси «Хочу поцеловать, хочу быть в сердце» на слова Жуань Чжан Цзин, а также песня Ху Сун Хуа «Хвалебная песня» на основе монгольской народной песни.

Позднее народные песни становятся материалом и крупных сценических произведений. Ван Цзу Цзе и Чжань Чжуо использовали материалы народной песни Хэбея в современной народной опере «Древний город, лесной пожар и весенний ветерок», а оперетта «Станция нефритовой птицы» основывается на тибетских, байских, насийских и других песнях юго-западного Китая.

В обработке народные песни становятся более близкими современному слушателю. В настоящее время благодаря современным технологиям

они получают широкое распространение. Отличающиеся от традиционных, эти «новые народные песни» снискали любовь слушателей.

Вслед за многими западноевропейскими и русскими композиторами китайские композиторы создают не только вокальные, но инструментальные сочинения на основе народной музыки. Цзянь Гуан И, Ван Чжи Вэй написали сольную пьесу для флейты «Новая пастушья песня» на основе монгольских мелодий; Ван Хуэй Жань сочинил соло для пипы «Танец народности И» на основе материалов песен народности И; Чжао Цзи Лин создал произведение для гобоя и оркестра «Три зарисовки южного Шэньси» на основе народных песен Шэньси. Ярким примером претворения народных традиций являются: фортепианная сюита «Семь народных песен Внутренней Монголии» на основе монгольских народных песен Сан Туна; фортепианная сюита «Пять народных песен Юньнани» на основе народных песен со всей провинции Ван Цзянь Чжуна. Бао Юань Кай использует двадцать четыре мелодии песен шести провинций Китая, такие как «Капустка», «Жасмин» и «Течет маленькая речка», для создания знаменитой инструментальной сюиты «Виды и звуки Китая».

После основания Китайской Народной Республики (1949), а также в связи с появлением большого количества исполнителей-вокалистов, потребность в произведениях, основанных на материале народных песен различных национальностей Китая, стремительно возрастает. Появляется большое количество песен на основе народных песен, которые активно собирались, сортировались, обрабатывались и адаптировались китайскими композиторами в современную музыку.

Большую популярность получили аранжировки и обработки следующих песен: «Когда цветет Хуайхуа» (народная песня Сычуани, аранжировка Дин Шаньдэ), «Майра» (казахская народная песня, аранжировка Дин Шаньдэ), «Пять братьев пасут овец» (Юйлинь Сяоцю, Сунь Юньянь), «Гуритай» (казахская народная песня, Ли Инхай), «Жаворонок, ты замечательный певец» (казахская народная песня, Ли Инхай), «В серебряном лунном свете» (народная татарская песня, Ча Инхай), «Пастырская песня» (народная песня Внутренней

Монголии, аранжировка Цюй Сисяня), «Ян По Ли держит дрова и знает своего брата» (мелодия Внутренней Монголии), «Солнце выходит и сияет» (народная песня Сычуани, адаптированная Ли Инхай), «Песня о любви лугов» (народная песня Цинхая, адаптированная Ван Луобинь), «Песня о любви Кан Дин» (народная песня Сычуани, адаптированная Цзян Динсянь), «Тридцать липу» (народная песня Северного Шэньси, аранжировка Сюй Чжэньминя) и т. д.

До сих пор эти произведения живут и исполняются певцами на сцене. В процессе работы с песенным материалом композиторы сумели сохранить его содержание, оригинальную стилистику, особую эстетическую красоту.

Над обработками народных песен в этот период активно трудятся Дин Шаньдэ, Хуо Сисянь, Ли Инхай и Си Инхай, являющиеся выдающимися китайскими композиторами и музыкальными педагогами второй половины XX века.

Примером художественной песни на основе народной песни является «Пастырская песня» Цюй Сясянь³. В ней использована монгольская мелодия, популярная в восточной части Внутренней Монголии. В обработке народная песня не только сохраняет свое оригинальное звучание, но обогащается новыми эмоциональными красками, художественной выразительностью. Протяженность, широта мелодического звучания народной песни, ее свободный ритм словно рисуют красивый, привольный пейзаж, созерцая который человек выражает радостные эмоции, любовь к жизни и жажду свободы.

Интересно творчество на основе народных песен и другого китайского композитора – Дин Шаньдэ⁴. Местом происхождения рода Дин Шаньдэ

³ Цюй Сясянь (1919–2008), уроженец Шанхая, композитор. В 1940 году поступил на факультет фортепиано Национальной консерватории Чунцина, вернулся в Шанхай в 1941 году, поступил на факультет английской литературы Университета Святого Иоанна и окончил его в 1944 году. В 1948 году Шанхайскую консерваторию по композиции. Изучал фортепиано, гармонию и контрапункт у профессоров Ли Вэйнинга, Ма Джонса, Фрэнка, Тан Сяолина и других. После основания Китайской Народной Республики долгое время работал в музыкальной труппе Центральной консерватории и в творческой группе Центрального оркестра. Занимал должности директора Ассоциации китайских музыкантов, консультанта Китайского общества кинематографической музыки и почетного президента Детского музыкального общества Ассоциации китайских музыкантов.

⁴ Дин Шаньдэ (1911–1995) – выдающийся композитор, пианист и преподаватель музыки. В 1928 году Дин Шаньдэ поступил в Шанхайскую государственную консерваторию. Его

являются северные склоны гор Шаосиншань в провинции Чжэцзян. Родившись в крестьянской семье, он с детства соприкоснулся с народной песней. Но дальнейшее хорошее академическое образование в китайский и европейских вузах, у выдающихся педагогов по композиции, позволили ему достигать высоких результатов в жанре художественной песни, синтезируя народные песни и европейскую технику сочинения.

Творчество Дин Шаньдэ разнообразно. Известными его вокальными обработками народных песен являются «Милая роза», «Майра», «Когда цветет цветок саранчи» и др.

Обработка «Когда цветет цветок саранчи» основана на народной песне, которая широко распространена в Ибинь, провинции Сычуань. Среди народных песен Сычуани ее часто называют «песня Бога». Еще в эпоху династии Цин ее текст был включен в сборник «Сычуаньская народная песня», составленный анонимным автором. Песня лирическая, лаконичная по форме, но утонченно поэтичная. В ней говорится о том, что влюбленная девушка с тревогой, тайком от своей матери, ожидает встречи со своим возлюбленным. Содержание песни выражено ясным языком; продуманна и искусно выполнена форма произведения. Простой мелодический язык, свободный ритм, строгое мелодическое развитие, построенное на подъеме, достижении кульминации и возвращении в первоначальное состояние. Красивая мелодия, с плавным, как бы сказали китайцы, «гладким» движением.

наставниками были: Чжу Синцин, Янь Цзы, Ли Энькэ, Борис Захаров. В 1935 году он дал концерты в Шанхае, Пекине и Тяньцзине. Это были первые сольные фортепианные концерты в Китае, организованные молодым музыкантом. Преподавал на факультете музыки в женском педагогическом институте провинции Хэбэй. В 1937 году, после короткого участия в войне против японских захватчиков, он вернулся в родной университет и занялся преподавательской деятельностью. В 1942 году обучался композиции у Вольфганга Френкеля из Германии. В 1946 году он стал профессором Нанкинской государственной консерватории. В 1947 году отправился обучаться во Францию на факультет композиторского искусства в Парижской консерватории, где учился у Ноэля Галлона, Нади Буланже, Тони Обэна и посещал лекции А. Онеггера. В сентябре 1949 года вернулся в Китай, после чего стал преподавать в Шанхайской консерватории. Дин Шаньдэ был членом жюри Международного конкурса пианистов им. Шумана в 1956 году, Международного конкурса пианистов им. Шопена в 1960 году и Международного конкурса пианистов им. королевы Елизаветы в 1964 году.

Связь с народной песенной культурой ощущается и в его инструментальных сочинениях: «Вариации китайской народной песни», детская сюита «Счастливый фестиваль», «Синьцзянская танцевальная музыка № 1» и др. [141].

Яркие и популярные обработки народных песен создал У Цзунцзян (1927). Композитор родом из Цзянсу, простой семьи, которая не могла дать ему возможность получить хорошее образование, но зато будущий музыкант рано познакомился с народными песнями своего родного края. В 1947 году он поступил на факультет теории музыки и композиции в консерваторию города Нанкина, в 1950 году переводится в Центральную консерваторию (Пекин), а в 1953 году отправляется в Советский Союз и поступает в Московскую консерваторию. Там он создает свои первые аранжировки народных песен – «Простой цветок риса» для женского голоса и фортепиано (1953) и обработку казахской народной песни для женского голоса и фортепиано «Ласточка» (1954).

Несмотря на столь важное значение народной песни в вокальном творчестве китайских композиторов XX века, вопросы терминологии, форм работы композиторов с фольклорными первоисточниками, а также динамики их изменения к настоящему времени практически не раскрыты в исследовательской литературе.

Эти вопросы не являются предметом исследования в нашей работе. Тем не менее, кратко остановимся на этой проблеме.

В отношении использования народной песни в произведениях китайских композиторов часто встречаются три определения: *адаптация*, *обработка*, *аранжировка*.

Слово *адаптация* (приспособление) часто используется в переводах китайских работ. Девятов В. С. по этому поводу пишет: «Таким образом, трансформация народно-песенной традиции (независимо от способа, которым она осуществляется) – это, по сути, есть обновление и преобразование, *адаптация*

жанров и форм к современным социокультурным условиям с целью сохранения основных этнических ценностей для их будущего существования» [25].

Однако в китайской специальной литературе понятия «адаптация» и «обработка» довольно часто оказываются взаимозаменяемыми.

Понятно, что оба термина обозначают два самых распространенных способа, привлекаемых для работы с песенным материалом. Каждый способ имеет свой собственный уровень модификации материала, в этом, по существу, заключаются их различия. Аранжировка является более деликатной формой преобразования аутентичной темы, а обработка зачастую выглядит как свободная интерпретация фольклора.

Г.И. Бекирова обобщает свои наблюдения о разных значениях понятия обработки, представленных в трудах музыковедов: «Обработка в широком истолковании обозначает способ создания произведения путем использования любой “чужой” темы, тем или иным образом преобразуемой композитором <...> В узком значении слово служит жанровым наименованием сочинения, в основе которого лежит первоисточник, подвергающийся трансформациям». Также автор отмечает два основных принципа работы композиторов с фольклорным первоисточником: «Первый основывается на *сохранении ключевых параметров структурной модели оригинала*, второй – на *изменении некоторых ее признаков*» [9, с. 59].

К первому типу (придерживающемуся сохранения основных параметров песни) относятся ранние образцы обработок русских композиторов, являющиеся гармонизациями, где меньше всего меняется мелодия. Большинство перечисленных выше обработок народных песен китайских композиторов, ставших популярными вокальными произведениями, по сути являются тоже гармонизациями.

Более сложные методы работы с песенным материалом китайские композиторы использовали в жанре художественной песни, о чем речь пойдет в параграфе, посвященном этому жанру.

«В отличие от обработок, – пишет День Кай Юань – в авторских песнях композиторы не цитируют фольклорный материал, но зачастую постигают народную музыку так глубоко, что она становится их “родной речью”, образом мышления. При этом неизбежно происходит синтез фольклорных элементов и средств современного композиторского письма, расширение жанровой сферы музыки» [29, с. 64].

Еще более сложный подход к фольклорным источникам, песенному наследию мы увидим в «период открытости», когда стремительное познание нового в западной музыке, скрытое в период Культурной революции, будет соединяться с материалом, позволяющим выразить композиторам свою национальную идентичность. Материалом для этого станут не только разнообразные песенные жанры, но и поэзия, инструментальная музыка, театральное искусство, философские идеи.

Творчество китайских композиторов рубежа XX–XXI веков стремительно оторвется от стереотипов работы с народной песней. Этот период сопоставим с русской «новой фольклорной волной».

В отличие от китайского музыкознания, теме «композитор и фольклор» в российской музыкальной науке посвящено немало исследований, в которых отражается эволюция взаимодействия народного и композиторского творчества. Разрабатываются терминологически дифференцированные системы, жанровые классификации, позволяющие понять многообразие приемов превращения фольклорных жанров в современном китайском композиторском творчестве. Н. Жоссан выдвигает понятие жанрово-типологического комплекса и предлагает следующую классификацию: *«воссоздание фольклорного жанра, жанровый синтез (его вариантами являются жанровая переменность и жанровая модуляция), жанровое сопоставление, жанровое переосмысление, жанровая деформация, взаимодействие и синтез фольклорного и нефольклорного»* [32, с. 107; курсив наш. – Ч. Ц.].

Возвращаясь к проблеме обработки, приведем тонкое высказывание Чжан Лина, который пишет: «Композиторская обработка на некоторых

исторических этапах с целью введения народных песен в обиход профессионального музыкального искусства с помощью гармонизации, коррекции мелодических интонаций и метроритмической основы могла исказить первоначальный облик народной песни, но национальный интонационный стержень практически всегда оставался узнаваем слухом» [110, с. 191].

Это важное замечание подтверждается жизнью. Сделанные некогда на заре китайской вокальной музыки XX века обработки народных песен сложились в жанр «новая народная песня». По сей день именно эти обработки, содержат в себе, как точно сформулировал Чжан Лин, «два музыкальных “гена” – народный и академический» [110, с. 189], остаются наиболее популярными и любимыми у массового китайского слушателя.

Глава 2.

ВОПРОСЫ ПЕРИОДИЗАЦИИ И ОСНОВНЫЕ ЖАНРЫ КИТАЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В XX ВЕКЕ

На сегодняшний момент вопросы периодизации китайской вокальной музыки нельзя в полной мере считать решенными в существующей музыковедческой литературе. В обсуждении проблемы последователя несколько подходов. Так, Ван Хонтао на основании изучения эволюции художественной песни приходит к выводу, что этапы становления камерного вокального творчества в Китае в основном соответствуют периодизации китайской музыки XX столетия. Исследователь разделяет концепцию ряда современных китайских исследователей (Сунь Вэй-бо, Не На, Сун Джуан, Фэн Лэй), предлагающих следующий вариант:

- *«Первый этап: 1919–1949 гг. – период от начала «Движения 4 мая» до провозглашения КНР (включая период национально-освободительной войны 1937–1949 гг.).*
- *Второй этап: 1950–1976 гг. – от начала послевоенного периода до окончания т. н. «культурной революции» (1966–1976 гг.).*
- *Третий этап: 1977–2000 гг. – период подъема художественной культуры в последней трети XX столетия после окончания культурной революции» [15, с. 3].*

Другие периодизации приводит Чэнь Шуюнь в диссертации «Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления» [125]. В частности, он упоминает одну из первых периодизаций, представленную в работе Бянь Мэн «Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры» (1996), которая дифференцирует шесть этапов:

- «первый – истоки и зарождение;
- второй – создание первых государственных музыкальных учреждений по европейской системе (1919–1937);

- третий – военные годы (1937–1949);
- четвертый – в Китайской Народной Республике (1949–1966);
- пятый – период Культурной революции (1966–1976);
- шестой – новые пути (с 1976 г.)» [125, с. 10].

Автор приводит и другие, близкие к этой, варианты членения музыкально-исторического процесса, предложенные в монографиях Ли Хуаньчжи «Современная китайская музыка» и Ян Хунбина «Китайское фортепианное музыкальное искусство», тоже состоящие из шести периодов:

- «первый – зарождение фортепианной музыки Китая (до 1910-х годов);
- второй – поиски «китайского стиля» (20–30-е годы XX века);
- третий – развитие в военное время (1937–1949);
- четвертый – период расцвета (1949–1966);
- пятый – период Культурной революции (1966–1976);
- шестой – всестороннее развитие фортепианной музыки Китая (1976–1996 до настоящего времени) – музыкальное образование, творчество и др.» [125, с. 11–12].

Применить данные системы периодизации к вокальной музыке невозможно в связи с тем, что нижняя граница первого периода не определена и описание его «глубины» отсутствует. Это объяснимо в отношении фортепианной музыки, которая в Китае в XIX веке отсутствовала, но неприемлемо в отношении древнейшего вокального искусства, различные формы которого существовали.

Чэнь Шуюнь развивает идею *энтелехии культуры* Г. С. Кнабе: «Смысл концепции можно интерпретировать не только как взаимодействие *между различными национальными культурами*, но и между явлениями разных исторических эпох *внутри одной культуры*» [125, с. 14]. Анализируя фортепианное искусство на разных этапах, автор говорит о том, что оно подпитывается, с одной стороны, внешними, инокультурными (западными) влияниями, с другой – внутренними, национальными ресурсами родной культуры.

Забегая вперед, заметим, что *главным ресурсом «родной культуры»* для фортепианного творчества китайских композиторов выступает именно китайская вокальная музыка, в частности ее основной жанр – песня. Будучи наиболее древним носителем художественных традиций китайской музыкальной культуры, песня является ресурсом для развития других жанров инструментальной музыки, а также оперы.

Отметим еще один подход к вопросу периодизации в работе Дай Юй «Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке “периода открытости”» [24], который уже не ограничен одним музыкальным жанром.

Напоминая о термине «новая китайская музыка», который был введен в 1904 году Цзэн Чжиминем, автор пишет: «Выяснилось, что сочинения изучаемого периода с 1840 года до сего дня обозначались в китайском и западном музыковедении – музыкой “новой эпохи”, “современной”, “новой”, “новой волны”, “авангардной”, что показывает ассоциацию с линейным временем, с эпохой, со свойствами новизны и экспериментальности» [24, с. 9]. Дай Юй акцентирует главную тенденцию развития музыкального искусства Китая в XX веке – влияние европейской музыки на формирование национальной, но отличной от традиционной [24, с. 9].

Как видим, Дай Юй нижнюю границу первого периода обозначает 1840 годом, когда начинается активная «разгерметизация» китайского искусства и его взаимодействие с западными традициями. В целом используемая автором периодизация выглядит следующим образом:

Первый период «ученичества» (1840–1949). В нем, применительно к XX столетию, Дай Юй выделяет следующие подэтапы:

- с 1919-го по 1937-й г. – период самостоятельного сочинительства, связанный с появлением первых китайских опер (детские оперы-балеты Ли Цзиньхуэя).
- период 30–40-х годов – активная работа композиторов (Цзян Вэнье, Ма Сыцуна, Сянь Синхая, Сан Туна и др.) в жанрах камерной и симфонической музыки с опорой на элементы традиционной культуры; появление

на основе усвоения европейского опыта опер на национальные сюжеты о революции;

Второй период – «*Локальное развитие. Эпоха реализма*» (1949–1976) охватывает начальные десятилетия КНР. В это время создаются значимые эпические и лирические оперы на китайские сюжеты, так называемые, «красные оперы». Кроме того, продолжается освоение жанра симфонии, проводится реорганизация профессионального музыкального образования.

Внутри этого периода Дай Юй тоже выделяет подэтапы:

1957–1965 годы – расцвет инструментальной музыки в Китае, композиционные приемы которой заимствованы из произведений народной, европейской романтической и советской музыки;

1966–1976 – годы Культурной революции.

Третий период «открытости» (с 1976 по настоящее время) отмечен активизацией контактов с композиторами и музыкантами Запада, развитием инструментальной камерной и симфонической музыки, а также других жанров, в рамках которых апробируются новые техники композиции: политональность и атональность, додекафония, пуантилизм, минимализм, конкретная музыка, техники коллажа, перформанса и др. [24, с. 11-12].

Во всех представленных периодизациях авторы мало учитывают развитие вокального искусства, но и не могут его обойти. На что указывают важные акценты, касающиеся вокальной музыки.

Повсеместно отмечается, что именно народная песня становится основой развивающегося китайского искусства в XX веке. В первой китайской опере «Седая девушка» (как в последствии и во многих других операх), напоминает Дай Юй, национальное своеобразие было достигнуто «путем введения синтезированного национального материала в виде хэбэйских народных песен и традиционной оперы, северной музыкальной драмы Циньцян и шаньсийского янгэ, тембров народных инструментов» [24, с. 11].

В отношении первого периода (*период «ученичества»* (1840–1949) Дай Юй пишет: «Путь Новой музыки начинался с вокальных жанров

[выделено нами. – *Ч. Ц.*] – церковных гимнов с китайскими текстами, школьных и революционных песен, хоровых миниатюр и опер с чертами романтизма и традиционности <...> Традиционная культура проявляется в Новой музыке в виде китайских мелодий или их стилизаций» [24, с. 10].

Заметим, что автор не отражает в описании содержание периода «ученичества» с упомянутой даты 1840 год.

Разные жанры вокальной музыки, в том числе появившиеся в XX веке, впоследствии становились интонационно-содержательной основой, определяющей своеобразный национальный колорит произведений других жанров. На это указывает Го Хао, говоря о развитии инструментального концерта в 30–40-е годы. Он замечает, что хоровые формы музицирования появились раньше всех, а для романса, «песенной лирики европейского образца начало XX века, особенно 1920–40-е годы – это ключевой период развития» [20, с. 15].

Говоря о периоде 70-х годов и фортепианном концерте Чу Ванхуа (написанном совместно с Чэнь Пэйсюнем), Го Хао пишет: «В основу Концерта также положен широко известный песенный материал, но революционно-гражданственного содержания. По существу, здесь получает виртуозное трансформирование популярный тематизм массовых патриотических песен <...> обработки, парафразы и транскрипции китайских песен становятся к тому времени одним из направлений в фортепианном творчестве Чу Ванхуа» [20, с. 19]. Обращение к массовым песням китайских композиторов, музыкально-поэтическому фольклору, как основе инструментальных транскрипций, является одной из ведущих тенденцией китайской музыки XX века.

Здесь можно провести параллель с русскими «кучкистами», которые в XIX веке в момент становления национальной музыки использовали народную песню, романс, как жанровый и интонационный национальный маркер.

Таким образом, уже по периодизациям китайской музыки XX века в целом и ее отдельных видов, мы видим, что вокальная музыка является и более «старшим» видом искусства, и базовым для развития других жанров. Однако этапы ее развития в исследованиях не оформлены в особую периодизацию.

Возвратимся к работе Ван Хонтао о художественной песне, где автор предлагает выделить следующие периоды:

- *«Первый этап (20–40-е гг. XX ст.)* – период активного овладения основами европейской композиционной техники, когда преимущественно использовались художественные приемы позднего европейского романтизма.
- *Второй этап (40-е гг. XX ст.)* определяется событиями национально-освободительной войны 1937–1949 гг., которые вывели на первый план жанры сольной и массовой (хоровой) песни патриотического содержания.
- *Третий этап (80-е гг. XX ст.)* характеризуется новым подъемом в развитии камерных вокальных жанров и новациями в области композиционной техники» [15, с. 5].

На первый взгляд, она действительно близка, как указывает автор, к периодизациям, связанным с развитием фортепианной музыки, жанра концерта. Убедительным аргументом служит тот факт, что и художественная песня, и фортепианная музыка, возникли в 20-е годы XX века как результат влияния европейской музыки.

Особенности судьбы и исторического развития китайской художественной песни обуславливают наличие в периодизации Ван Хонтао «мертвой зоны» между вторым и третьим этапами (1950–1980-е годы). Это объясняется тем, что в 1940–1950-е годы развитие художественной песни на фоне доминирования массовой патриотической песни замедлилось, а в 1960–1970-е годы, в «период Культурной революции, когда следование европейским традициям в композиторском творчестве не поощрялось» [15, с. 18], она практически уходит из композиторской практики.

Возрождение жанра начнется после Культурной революции.

Однако, составляя периодизацию вокальной музыки, нужно учитывать, что жанром художественной песни китайская вокальная музыка XX века не исчерпывается, а следовательно периодизация Ван Хонтао требует расширения с учетом жанрового спектра вокального творчества китайских композиторов.

В процессе работы над периодизацией мы рассматривали вокальную музыку XX века в двух аспектах:

- как сложившуюся систему вокальных жанров,
- как основу, базис, ресурс для развития других жанров музыкального искусства в Китае.

В описании основных периодов мы учитывали не только социально-политические события, но и развитие китайской поэзии, ярко отразившей тенденции времени и оказавшей существенное влияние на вокальную музыку в XX веке.

Заметим, что в существующих музыковедческих исследованиях, посвященных вокальной музыке, не предпринималась попытка «свести» в единый процесс развитие вокального и поэтического искусства в Китае в XX веке. В существующих работах, пожалуй, наиболее подробно с этой точки зрения рассмотрен «период открытости».

В системе жанров вокальной музыки XX века мы выделяем следующие:

- народные песни (фольклор) и их обработки,
- художественная песня,
- патриотическая массовая песня.

Как особую область вокального искусства мы затрагиваем и жанр оперы, имеющий глубокие традиции в китайской культуре, тесно связанный с народными песенно-танцевальными жанрами. Впоследствии сама китайская драма разных регионов станет частью богатого резервуара национальной музыки, который будет питать китайское профессиональное музыкальное искусство.

2.1. Первый, переходно-подготовительный период (1840–1920)

Определение первого периода как переходно-подготовительного связано с тем, что уже в середине XIX века со стороны определенных кругов китайской интеллигенции все больше подвергается критике «политика духовной самоизоляции» Китая.

Данный период становится этапом борьбы западно-ориентированных и национально-ориентированных тенденций.

В XIX веке общество еще крепко держится за консервативные ценности и традиционное искусство. Народная песня продолжает оставаться основным жанром китайской вокальной музыки, чутко реагирующим на изменения в жизни.

Этот противоречивый этап особенно ярко отражается в развитии китайской поэзии.

В XIX веке в ней сохраняется консервативное направление, основанное на приверженности традициям предыдущих эпох. Разные поэтические школы выбирали себе в качестве образцов для подражания поэзию эпохи Сун (X–XIII вв.), Тан (VII–IX вв.).

Для представителей *чанчжоуской школы* характерен повышенный лирический тонус, виртуозное владение сложными техническими сплетениями искусства стихосложения *цы*. Чанчжоуские мастера уделяют большое внимание пейзажной лирике, изобразительности, буддийским мотивам, созерцательному началу.

Наиболее известный поэт школы Чанчжоу Чжэн Тин-чжо (1856–1918) вдохновлялся конфуцианскими идеями. Мастер полагал, что «без “погруженности и сосредоточенности” <...> “не обнаруживаются глубина и емкость смысла”, и поэтическое произведение получается поверхностным и банальным» [цит. по: 49, с. 13].

Но и в эту поэзию проникают социально-политические мотивы.

Патриотическая тема возникает в связи с событиями Второй опиумной войны, которая находит отражение в творчестве поэтов.

На рубеже XIX–XX вв. известные деятели культуры Хуан Цзуньсянь, Тань Сытунь, Ся Цзэнью и др. провозглашают идею, получающую название «революция в поэзии» [49, с. 26].

Обращение к фольклору, сознательное отношение к народному творчеству прослеживается в поэзии Хуан Цзуньсяня (1848–1905). В его сочинениях

современность и традиционность интересно переплетаются. Помимо патриотической, иностранной темы, навеянной знакомством автора с Японией, Кубой, Перу, США, в циклах «Горные песни» и «Походные песни» получают своеобразное преломление формы и мелос народных песнопений, распространенных в регионах Южного Китая.

В творчестве поэтов организованного в 1909 году *Южного общества* (Су Маньшу, Лю Яцзы, Гао Сюй, Чэнь Цюйбин, Ма Цзюнью и др.) ярко отражено стремление воскресить патриотические идеалы прошлых столетий, когда на юге страны шла борьба коренного населения против иноземцев»: «Надо возродить южные напевы, чтобы не забыть корней» [49, с. 31].

В целом тенденцию этого времени выразил В. В. Петров: «На фоне медленного, подчас трудного, но все же неотвратимого проникновения западного влияния в китайскую жизнь особенно громко, а для многих и убедительно звучали призывы к сохранению “чистоты национального духа”. Конечно, при всей заманчивости таких призывов, приходилось делать оговорки в духе времени, выдвигая идею обновления общества при сохранении его извечных конфуцианских основ» [77].

Эти же проблемы находят отражение в музыкальной культуре, вокальном творчестве. Главным вопросом была и остается проблема синтеза западной и традиционной китайской музыки. Мнения деятелей культуры концентрируются вокруг трех точек зрения:

- отрицание западного контента и возрождение традиционной китайской музыки⁵.
- полный переход к западным традициям, отказ от «пережитков прошлого»⁶.
- синтез китайской и западной музыкальных культур [60, с. 537].

⁵ Сторонником этой точки зрения выступает Лианши. В работе «Легенды о древних музыкантах» (1883) он призывает возродить в музыке идеи конфуцианской философии [60, с. 537].

⁶ Данная позиция представлена в книге Фэйши «Теория совершенствования китайской музыки» (1903). Автор резко критикует традиционную китайскую музыку за ее элитарность и неспособность объединять китайский народ [60, с. 537].

Важным этапом в развитии китайской вокальной музыки стало начало XX века, когда в китайской культуре в целом возникает широкое просветительское движение, происходит проникновение, в том числе, русских революционных песен, которые оказываются доступными по музыкальному языку и близкими по духу народу.

Многие молодые музыканты уезжают получать музыкальное образование за границу – в Японию, Европу и США. Китайские музыканты, даже прекрасно усваивая западную профессиональную музыку, все равно оставались под влиянием традиционной китайской музыки. По возвращении на родину они способствовали распространению знаний о европейской музыке. В 1904 году начинается новая эпоха в системе школьного образования: в реформированной школе появляются обязательные уроки пения. Повсеместно внедряется практика *школьных песен*, привлеченных для ознакомления и изучения молодежью европейского музыкального языка в его элементарном виде.

Более активное движение к синтезу китайской и западной музыки датируется свержением династии Цинь и революцией 1911 года, когда расширяются возможности знакомства с композиторским творчеством, музыкальными инструментами.

Предчувствие перемен наиболее ярко отразилось в китайской драме. Н. А. Спешнев писал: «Через все тревожные века китайский народ пронес неистребимую страсть к своему театру – “параду национальной культуры”, органическому синтезу слова, музыки, пения, танца и пантомимы. На театральных сценах Китая существуют различные жанры, отражающие устойчивость культурных традиций, а также пестроту и многоструктурность современной общественно-политической системы страны: от классической драмы “сицной”, уходящей корнями в народный театр древности, до пришедшей в начале века с Запада разговорной драмы “хуацзюй” и современного авангардистского театра» [86].

В целом для данного периода характерно очевидное противостояние новой и старой культуры, которое наиболее ярко проявилось в эстетической мысли, поэзии. В это время готовилось рождение новых форм и содержания в вокальном искусстве.

2.2. Второй период (1920–1949): усвоение инокультурного опыта

2.2.1. 1920–1930-е годы. Отражение

западноевропейской вокальной культуры: художественная песня

Этот период отмечен ускорением общественно-политической жизни, на которую оказали влияние события 4 мая 1919 года. В области культуры нарастает стремление к интенсивному освоению научного, образовательного и художественного потенциала стран Запада. Правительство способствует тому, чтобы молодые музыканты, могли получить образование за рубежом, в университетах Японии, Европы, американских вузах. Новые знания и традиции, привозимые ими в Китай, в скором времени отразятся на развитии китайской музыки академической направленности.

В Китае появляется большое количество переводной западной литературы, которая служит образцом для отечественных литераторов, осваивающих «новую манеру». На смену старому языку *вэньянь*, далеко отстоявшему от живой устной речи китайцев, приходит новый литературный язык, разработанный на основе *байхуа*, языка, бывшего в общенародном пользовании. Это сразу повышает доступность для простых людей книг, газет, журналов. Печать и литература превращаются в мощное средство массовой коммуникации и идейного воздействия.

Данное время – период острых дискуссий на темы отношения искусства к современной действительности, понимания задач искусства.

Группа сторонников «искусства для жизни» сближалась с русскими реалистами. Приверженцами этой идеологии являлись члены возникшего

в 1921 году объединения «Общество изучения литературы». Деятели общества большое внимание уделяли просвещению китайских читателей, они стремились познакомить народ с прогрессивной мировой литературой. Важным направлением этой работы была популяризация литературного творчества писателей России и Советского Союза.

Группа «чистого искусства» ассоциировалась с различными западноевропейскими течениями. Так, для литературного объединения «Творчество», созданного в июле 1921 года, был характерен революционный романтизм. «Оторванные от родины и увлеченные идеями западных романтиков, молодые писатели восприняли происходившие в Китае события лишь как романтический бунт личности – единственно приемлемую для них форму борьбы с несправедливостью» [49, с. 58].

Новая поэзия «4 мая» противопоставлялась свойственной национальной культуре ограниченности. Поэзия приобретала высокий уровень общественного накала, отражая необходимость переустройства общества. Наиболее характерным качеством ее содержания становится *гражданственность*. И все-таки даже поэты, настроенные на постижение нового, тяготели к старыми принципам и эстетике.

Своеобразно тенденции «перевода» нашли отражение в музыкальном искусстве в так называемых «школьных песнях».

«Школьная песня (сюэтан юэйгэ), – пишет Чэнь Ин, – возникшая в первые десятилетия XX века как учебная дисциплина, впоследствии сформировалась в новый песенный жанр, породивший социально-просветительское движение первой трети XX века» [124, с. 10].

Китайские студенты, прошедшие обучение в Японии, вернулись в Китай и осуществили перевод на китайский язык текстов к мелодиям японских и западных песен, что и положило начало развитию «школьных песен», которые в этот период сыграли огромную роль в адаптации европейской культуры к китайской почве, переформатировали слух местных жителей к восприятию европейской музыки.

Первоначально «школьные песни» писались на японские напевы, но в скором времени все чаще они стали сочиняться на известные европейские, американские, китайские и даже русские мелодии.

Значение «школьных песен» многообразно не только для развития китайского вокального искусства. Они сыграли важную роль в становлении массового музыкального образования. Особенно велика их роль в патриотическом воспитании. Этот аспект «школьных песен» рассматривает Лю Цзэ применительно к патриотическому воспитанию молодежи. Она говорит об использовании учителями с детства любимых китайцами произведений в жанре наиболее популярных *сюэтан юэ-гэ* (школьная песня) и *юэ-гэ* (массовая песня). «В этом жанре работали очень известные музыканты первой половины XX века: Ли Шутун, Цзэнь Чжиньминь. Тематика песен затрагивала близкие каждому китайцу темы: любви к родному краю, красоты родной природы, уважения к своей семье, стремления совершить подвиг во имя своего народа» [67, с. 82].

Традиции *народной песни* в этот период сохраняются в «новой опере», возникшей после «Движения 4 мая», в которой заимствованные из западной оперы композиционные приемы соединяются с характерными чертами китайского народного мелоса.

Первыми успешными образцами новой китайской оперы стали оперы для детского музыкального театра Ли Цзиньхуэя (1891–1967). Благодаря изучению традиций китайского театра, фольклора, освоению игры на национальных инструментах, Ли Цзиньхуэй сумел найти в своих произведениях гармоничный синтез европейской и китайской традиций.

Творчество Ли Цзиньхуэя отразило важную тенденцию этого времени – стремление к *демократичности* искусства. Именно с его именем связано развитие в Китае не только детских песен и опер, но и *развлекательной, популярной* вокальной музыки. В сборнике лирических песен, выпущенных композитором, вошли популярные в конце 1920-х годов песни, наполненные светлыми человеческими чувствами, которые были понятны людям любого возраста.

По сравнению со «школьными песнями» и популярной музыкой Ли Цзиньхуэя, жанр *художественной песни* стал первым наиболее серьезным академическим вокальным жанром, возникшим в творчестве китайских композиторов как результат усвоения европейского опыта и прямое отражение тенденции времени.

Сегодня художественная песня – наиболее исследуемый в китайском музыковедении жанр.

Касаясь данного жанра, необходимо затронуть вопросы терминологии, в которых у китайских музыковедов пока нет полного единства. Вокальные произведения первой четверти XX века, отразившие западноориентированную тенденцию композиторского творчества, называли художественной песней. Предшественниками ее считаются «школьные песни».

Генезис художественной песни обнаруживается в традициях европейской романтической *Kunstlied*, от которой и произошло китайское название⁷. Это особенно отчетливо проявляется в самых ранних художественных песнях китайских композиторов.

Признаком жанра выступает поэтическая основа произведений. Как правило, художественные песни писались на стихи древнекитайских поэтов. Высоко художественная китайская поэзия была источником образного разнообразия, глубины философского отношения к жизни.

Еще одним важным моментом, отличающим художественную песню от других жанров китайской вокальной музыки, является выразительный дуэт голоса и фортепиано. Именно этот инструмент служил маркером европейской культуры. Если в вокальной партии наиболее отчетливо прослеживалось национальное начало, связанное окрашенностью китайскими ладами, с тональной природой языка, воспроизведением в мелодике исполнительских особенностей китайской вокальной музыки (импровизационность, мелизматика, колоратуры, распевы, нерегулярная ритмика «сань-бань»), то в партии фортепиано

⁷ В некоторых переводных китайских работах художественная песня озвучивается как *академическая песня*.

очевидно проявлялась связь с европейскими камерно-вокальными жанрами. Момент подражания был неизбежен, так как сам инструмент европейского происхождения и первоначальные исполнительские приемы композиторы черпали из европейской и русской камерно-вокальной и фортепианной музыки.

Это очень хорошо видно на примере одной из самых первых вокальных миниатюр – «*Великая река течет на восток*» (1920) композитора Цин Чжу⁸, которую Дунсюань У называет романсом, отмечая в нем присутствие черт баллады, монолога, даже оперной арии с речитативом [30, с. 108]. Автор очень точно подмечает: «Партия фортепиано, по сути, является *подстрочником*: различными приемами звукоподражания музыка передает изображение битвы, плеск волн, быстрое течение реки» [30, с. 109].

«Художественные песни» Цин Чжу являются ярким примером «китайского романтизма». Говоря о песне «Я живу у истоков реки Янцзы», Н. Н. Брагина и Ван Цзе справедливо замечают: «Всю эту песню можно воспринимать как реплику, оммаж по отношению к “Прекрасной мельничихе” Ф. Шуберта» [12].

Эту связь можно усмотреть в тексте песни. Образ и «звучание» реки являются природным фоном для переживаний героя по поводу разлуки со своей возлюбленной и мечтами о встрече:

Я живу у истоков реки Янцзы
 Я живу у истоков реки Янцзы,
 вы живете в устье реки Янцзы.
 Я тоскую о вас ежедневно,
 потому что не могу встретиться с вами.
 Мы оба пьем воды реки Янцзы.
 Когда остановится эта река?
 Когда ненавистная разлука закончится?

⁸ Интересна сама личность композитора. Он напоминает русский тип композиторов-«кучкистов» XIX века. Подобно химику А. Бородину, морскому офицеру Н. Римскому-Корсакову, Цин Чжу (1893–1959) по основной профессии был юристом, правоведом и композитором-любителем. В 1912–1920 годах он учился в Берлинском университете, но будучи страстным любителем музыки изучал европейское искусство, историю музыки, брал уроки композиции, игры на фортепиано, скрипке, флейте.

Только надеюсь, что вы, как я,
храните мысль о нашем вечном союзе,
Я никогда не изменю вам.

Но наиболее ярко музыкальные ассоциации с Шубертом вызывает партия фортепиано, которая у Цин Чжу изображает образ реки (пример 1), а у Шуберта образ ручья (пример 2). Вслед за Шубертом китайский композитор использует фигурации шестнадцатых, прихотливость рисунка которых тесно связана с настроением главного героя.

Пример 1.

Цин Чжу. «Я живу у истоков реки Янцзы»

The musical score for Example 1 consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment in G major, 8/8 time, with a *legato* marking. The second system shows the vocal line with Chinese lyrics: 心, 此 个 只 怕 恐 恐. The piano accompaniment includes a *ff rit.* section and an *a tempo* section.

Пример 2.

Ф. Шуберт. «Куда?»

The musical score for Example 2 consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment in G major, 4/4 time, with a *Mäßig [Умеренно]* marking. The second system shows the vocal line with Russian and German lyrics: Я слы - шал, как ка - Ich hört' ein Bäck - lein. The piano accompaniment includes a *pp* marking and a *simile* marking.

В статьях и диссертациях некоторых исследователей художественные песни называют *романсами*. Это определение используется в работах Чжао Жунжун [118], Дунсюань У [30].

Однако жанровые определения «романс» и «художественная песня» не являются синонимами в полной мере. И хотя, согласно общепринятой точке зрения, рождение художественной песни связано с подражанием европейским романтическим миниатюрам, не меньшее влияние на китайскую вокальную музыку оказало и творчество русских композиторов. На это справедливо указывает Хань Ин: «Произведения М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, М. А. Балакирева, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова воспринимались китайскими композиторами как вершина искусства передачи психологических нюансов» [101, с. 57]. И далее тот же автор констатирует: «Наибольший интерес к этому жанру пришелся на период, связанный с вынужденной эмиграцией русских аристократов, уходивших через Китай от революционных событий в России после Октябрьской революции 1917 г. Многие из них остались в Китае надолго. Вместе с ними в Китай пришла русская музыкальная культура, в том числе и романс» [101, с. 57].

Русское влияние Хань Ин отмечает в вокальном творчестве Хуан Цзы⁹ и его современников Сяо Юмэя, Чжао Юаньжэня, Цинчжу, которые органично синтезировали «традиционные китайские стихотворения с русской и европейской композиторской техникой, изменяя национальные методы одногласной системы и линейного мышления» [101, с. 57].

Чжоу Лян, перечисляя наиболее известные вокальные произведения Хуан Цзы, относит их к разным жанрам: *песня* («Теплая кровь», «Восемнадцатого сентября»), *романс* («Три желания розы», «Тоска по родине», «Гадание на счетах», «Касаясь алых губ», «Песня о весеннем настроении», «Песня о законах неба»), *вокальная миниатюра на стихи китайских поэтов* («Хотел

⁹ Хуан Цзы (1904–1938). С 1916 года в университет Цинхуа изучал основы западноевропейской композиции, пел в хоре, играл в оркестре как кларнетист, обучался игре на фортепиано. С 1924 года изучал психологию в США, в Оберлинском колледже (штат Огайо). Спустя четыре года в Йельском университете продолжил изучение теории музыки и композиции. В 1929 году Хуан Цзы возвращается в Китай, работает в должности профессора в нескольких учебных заведениях, преподает гармонию, полифонию, основы оркестровки, историю зарубежной музыки в Шанхайском университете.

бы знать свое будущее», «Цветы – не цветы», «Ода восхождения на вершину») [153, с. 32].

Своеобразие художественных песен кроется в их поэтической основе. В отличие от обработок народных песен, которые занимают большое место в творчестве китайских композиторов, в авторских песнях¹⁰ композиторы не цитируют фольклорный материал, но постигают народную музыку так глубоко, что она становится их «родной речью», образом мышления.

Во всех определениях делается акцент на том, что художественные песни создавались на стихи древнекитайских поэтов. Так, Ван Хонтао пишет: «Стихотворная форма *цы*, зародившаяся в эпоху династии Сун (960–1279), это один из основных поэтических источников художественных песен первой половины XX века <...> Стихи *цы* не только хорошо ложатся на мелодию, но и в полной мере отвечают требованиям лирической направленности поэтики, положенной в основу художественной песни. В этих песнях нашло отражение не только единство ритма, темпа, интонационного рисунка слов и мелодики, но и взаимное проникновение художественного начала и образности двух видов искусств – музыки и поэзии» [15, с. 11].

Но наряду с этим, давая определение, Ван Хонтао расширяет исторические границы используемой поэзии: «Художественная песня – это камерное вокальное произведение, написанное композитором с использованием древних или *современных* поэтических текстов и предназначенное для исполнения соло, как правило, в сопровождении фортепиано» [15, с. 3].

Следует подчеркнуть, что именно в художественной песне более, чем в каком-либо другом жанре китайской музыки этого периода, композиторы совершали смелые прорывы в области музыкального языка. В частности, несмотря на осуждение, обвинения в «формальности» и «музыкальных заблуждениях» ряд композиторов, получивших европейское образование и познакомившихся с новыми технологиями сочинения (в частности, методом

¹⁰ Еще одно название, применяемое к художественной песне.

Шёнберга «сочинения двенадцатью лишь между собой соотнесенными тонами»), использовали элементы додекафонии в художественных песнях. Одним из первых был Сянь Синхай, который в 30-е годы, находясь в Париже, познакомился со структурой додекафонии и использовал эту технику при написании художественных песен «Строфа», «Старый конь» и других [53, с. 143].

Жанр художественной песни развивался неровно и в период 60–70-х годов был вытеснен патриотическими песнями. Но его новый расцвет связан с «эпохой открытости», где он будет переживать настоящий взлет. Тогда разнообразные композиторские техники XX века найдут интересное применение в камерно-вокальной музыке. Приведем один из любопытных и показательных примеров темы романса, сочетающей в себе черты двенадцатитоновой серии и пентатоники (пример 3):

Пример 3. Ло Чжунжун. Романс «Перейти реку за лотосом»

серия из 12 звуков

элементы пентатоники

涉 江 采 芙 蓉 兰 泽 多 芳 草
she jiang cai fu rong lan ze duo fang cao

2.2.2. 1930–1949 год – период освободительных войн.

Патриотическая тема в вокальном творчестве

Необходимость выделить в отдельный подэтап развитие вокальной музыки в 1930–1940-е годы связана с тем, что в это время проходят ряд войн («Инцидент 18 сентября» 1931; японское вторжение в Китай с 1931 г.; Антияпонская война 1937–1945; Освободительная война 1946–1949), которые не могли не отразиться в творчестве. Даже в фортепианном искусстве можно

увидеть отсвет этих событий: драматические чувства отражены в таких сочинениях, как «Траурная прелюдия» (1916) Сяо Юмэя, «Слух о смерти Сунь Ис-янь» (1926) Тан Сюэюна. В циклах «Вань Хуа Бейдзин» (1938) Цзян Вэнье, «Барабан» (1946) Цюй Вэя заметны отзвуки военной тематики.

В этот период усиливается влияние советской литературы. В 1930 году основоположник китайской литературы XX столетия Лу Синь организует *Лигу Левых писателей Китая* – так назвали объединение китайских пролетарских литераторов с секцией Международного единства революционных писателей (МОРЕП). В Лигу вошли свыше 50 писателей (Мао Дунь, Фэн Сюэфэн, Тянь Хань, Ся Янь и др.). Деятельность организации была направлена против империализма и национализма. Кроме того, члены Лиги целенаправленно знакомили китайского читателя с великим наследием русских и советских писателей [49, с. 68].

Происходит стремительная политизация литературы и музыки. Патриотическая тематика, проблемы социальной, классовой борьбы становятся все более отчетливым вектором развития искусства. Это способствовало повышению гражданской ответственности писателей, развитию самосознания нации. Вопросы уровня художественного воплощения актуальных тем решались не всегда однозначно.

Современные патриотические темы проникают и в жанр художественной песни. Но как жанр она «оттесняется» сольной и массовой (хоровой) песней патриотического содержания. «Это было время переосмысления, – пишет День Кай Юань, – которое в корне изменило как курс развития китайской национальной культуры в целом, так и ее музыки в частности. В вихре антияпонской борьбы в среде музыкантов возникает новое патриотическое движение, связанное с написанием и распространением патриотических песен и музыки» [29, с. 64]. Как замечает автор, в период с 1931 по 1945 годы были созданы актуальные произведения почти во всех музыкальных сферах. Но самый «богатый урожай» – песни [29, с. 64].

Поэзия и вокальная музыка постепенно становятся главным идеологическим оружием.

Патриотическая тема всегда занимала большое место в творчестве китайских композиторов. Напомним роль «школьных песен» в патриотическом воспитании. В 1920–1930-х годах популярными были такие песни патриотического содержания, как «Горячая кровь» Хуан Цзы; «Я живу у берегов длинной реки», «Пылающий как огонь», «Кто нас воспитал» Цинь Чжу; «18-е сентября» Сянь Синхая¹¹.

Чжао Жунжун пишет: «Социальные потрясения стимулировали выдвижение политической тематики, которая последовательно воплощалась в песнях, в том числе массовых. Это новое направление в области камерно-вокальной музыки отличалось от романсов не только тематикой, но и музыкальным языком, как правило, более простым и типизированным» [118, с. 185].

Стилистика патриотических массовых песен (*юэ-гэ*) заметно выделялась преобладанием маршевой основы, ритма, подчеркивающего чеканный шаг. Выражение национального духа поддерживалось народным мелосом, в котором отчетливо проступали черты традиционного китайского стихосложения *цы*, имеющего глубокие корни в народном песенном творчестве.

Тему развития жанра патриотической песни юэ-гэ подробно раскрывает Лю Цзэ: «Война с Японией в 1937 г. положила начало новому этапу развития жанра – *цзю- ван инь-юэ*, или *музыки спасения* (救亡音乐). Китайские авторы песен посвящают свое творчество теме освободительной борьбы за родину, поддержания боевого духа, героизма и бесстрашия китайского народа в годы борьбы и лишений, связанных с японской оккупацией» [67, с. 83]. Песни

¹¹ Эта песня связана с трагическим событием 18 сентября 1931 г. – японской диверсией около Мукдена и последующим стремительным захватом японцами Манчжурии. Событие вошло в историю Китая XX столетия как предвестие Второй мировой войны на Дальнем Востоке.

в жанре *цзюван инь-юэ* в конце 1930-х годов создают многие известные композиторы. В качестве показательных примеров приведем сочинения Хуан Цзы «Отпор врагу», «Флаг развевается», Си Синхая «Песня о спасении», Лю Сюэан «Отъезд», «Песня войны», «Защитим великий Шанхай», Чэнь Тянь Хэ «Уличная боевая песня», «Защита Шанхая», Хэ Лутин «Партизанская песня» и др. [подробнее см.: 67, с. 82].

Ярким представителем этого направления в вокальной музыке является Хэ Лутин. Показательно социальное происхождение музыканта. Он родился 20 июля 1903 года в городе Шаоян провинции Хэнань (ныне Шаньдунь) в семье бедных фермеров. После окончания школы преподавал музыку и рисование в начальной школе. В 1923 году он поступил в Школу искусств Юэ Иунь в городе Чшан Ша, где изучал живопись и музыку. По окончании ее в 1924 году становится учителем музыки в этой школе. Только в 1931 году он поступил в недавно открытую Шанхайскую государственную консерваторию (1927), осваивал игру на фортепиано, изучал гармонию. Успех пришел к Хэ Лутину, когда он завоевал первое и второе места за пьесы «Малая флейта пастушка» и «Колыбельная песня» в конкурсе фортепианных произведений в китайском стиле, который в 1934 году организовал русский композитор Александр Черепнин.

Творчество композитора отличалось демократической направленностью. Неслучайно он много работал в кино, для которого написал песни, известные даже за пределами Китая: «Весна», «Разлука», «Ностальгия», «Любовная песня», «Чистые женские глаза».

Патриотическая тема вошла в творчество композитора естественно через исторические события в Китае и его личное участие в них, когда он в начале Японо-Китайской войны (1937–1945) присоединился к Шанхайской антияпонской концертной бригаде, которая выступала перед народом, солдатами.

В самое трудное для страны время Хэ Лутин пишет обработки народных песен, а также патриотические массовые хоровые песни («Всеобщая война

против Японии», «Братья, взяли друг друга за руки», «Передовой отряд против врага», «Партизанская песня», «Артиллерийская песня», «На поле боя», «Победный марш» (1938), «Вспахивать весеннюю глину», «Возврат своих земель», «Победный марш № 2», «Вступление в новый век» (другое название – «Начало 1942 года»), каждая из которых связана с конкретными военными событиями и участием в них композитора.

Ярким примером революционной песни является «Флаг веет по ветру» Хуан Цзы (1904–1938). Следует также назвать Не Эра (1912–1935), объединившего вокруг себя группу музыкантов, задачей которой было создание патристических массовых песен. Его перу принадлежит «Марш добровольцев», который в период с 1949 по 1978 годы был государственным гимном Китайской Народной Республики (КНР)¹².

Песенное творчество опирается на народные истоки. Так, Г. Шнеерсон пишет: «С огромным подъемом, изучая и осваивая положительный опыт своего “старшего брата”, как в Китае называют сейчас советский народ, китайские музыканты строят свою новую культуру. Они с величайшей любовью и уважением относятся к народной музыке, глубоко сознавая, что опора на лучшие, передовые традиции древнего искусства своего народа даст им настоящие силы для дальнейшего развития отечественной музыки. Сейчас в Китае ведется большая работа по собиранию и изучению народно-песенного творчества. В эту работу вовлечена вся основная масса музыкантов, в том числе самые крупные композиторы» [129, с. 7].

Также автор в 1931 году познакомился со сборником из 35 песен, изданных в Китае. Интересно, что это были преимущественно русские песни времен гражданской войны: «Смело, товарищи в ногу», «Мы – кузнецы», «Вы жертвою пали» и другие. Исследователь обнаружил, что китайских песен в сборнике было всего 9 из 35. Но, как утверждает Шнеерсон, «две из них представляли бесспорную художественную ценность – «Песня рабочих и крестьян»

¹² Подробнее см. в статье автора диссертации «Этапы развития китайской вокальной музыки в XX веке» [117].

и «Прощание партизана». Обе песни были переведены на русский язык и изданы в Москве в обработке советских композиторов. Это говорит о большом влиянии русских революционных песен на развитие китайской патриотической песни 30-х годов [129].

Одним из основоположников китайской профессиональной музыки является Си Синьхай (1905–1945). Будучи студентом Шанхайской консерватории, он создал ряд ярких песен, посвященных недавним историческим событиям. По причине репрессий со стороны реакционной профессуры он был отчислен из консерватории. Благодаря поддержке Ма Сычуна, Си Синхай, преодолевая многочисленные трудности, отправился на учебу в Париж, где обучался по композиции у Поля Дюка и по скрипке у Поля Обредорфера. Там же он сочинил ряд инструментальных и вокальных произведений и работал над симфонией «Национальное освобождение». Весной 1935 года Си Синхай успешно окончил Парижскую консерваторию и вернулся на родину.

В Шанхае он руководил рабочими и студенческими хоровыми кружками, в 1935–1936 годы создал около 40 песен, в том числе популярнейшие «Марш спасения Родины», «Походный марш молодежи», «Решимость патриота», «Я буду сопротивляться», «Песня о шахтере», «Восход солнца», «Мальчик без родины», «Бур», «Памяти писателя Лу Синя», «Песня сопротивления», «Марш китайских женщин» и другие. Г. Шнеерсон отметил: «Мелодии Си Синхая просты и легко доступны для запоминания. Они продолжают и развивают плодотворные художественные традиции, сложившиеся в китайской музыке в период революции» [129].

В 1937 году Си Синхай создал «Песню Максима Горького» на стихи поэта Гуан Вэйжэня. Это сочинение было исполнено впервые в день годовщины со дня смерти выдающегося советского писателя.

Когда в июле 1937 года Китай подвергся нападению японских империалистов, которые захватили Пекин, Шанхай и Нанкин, Си Синхай вынужденно перебрался в Ханькоу, где создал репертуар для фронтовых агитбригад: «Солдатская песня», «Марш против агрессии», «Боритесь! Победа придет!»,

«Рабочие, вставайте на битву с врагом», «Сыны Родины», «Новый Китай», «Оборона Ухани» и многое другое.

Таким образом, во втором периоде два жанра – художественная песня и патриотическая песня – отражают две тенденции, сложившиеся в вокальном творчестве китайских композиторов. Нетрудно заметить, что условия творческого становления, образование композиторов были во многом определяющими факторами направленности их творчества. Как правило, жанр художественной песни представлен у композиторов, получивших образование за рубежом, серьезно изучавших европейскую культуру. Патриотическая тема нашла отражение и в их творчестве, но больше все-таки в творчестве композиторов, более тесно связанных с событиями политической истории Китая. Они в значительной степени ориентировались на традиционные песенные жанры, а также опыт массовых революционных песен в других странах, в том числе СССР. Советская песня становится ориентиром на короткий, но емкий по творческой наполненности и художественной содержательности период. Активность, динамизм, устремленность вперед – таков вектор вокального творчества композиторов патриотической направленности. Эти качества композиторам удастся сохранить в пришедшую скоро эпоху застоя. Патриотическая тема, в отличие от других содержательных линий, не изымалась из списка тем, соответствующих задачам наступающей Культурной революции.

2.3. Третий период (1949–1966). Время расцвета.

Влияние советской культуры¹³

В периоде, началом которого стало рождение Китайской Народной Республики в 1949 году, заметны свои внутренние исторические вехи, разграничивающие выделенный в заголовок отрезок на два подэтапа.

¹³ В параграфе используется материал статьи автора диссертации «Этапы развития китайской вокальной музыки в XX веке» [117].

«Первые семь лет Нового Китая (1949–1956), – пишет День Кай Юань, – были периодом блестящего развития в сфере китайской профессиональной музыкальной культуры. В каждой области музыки, в том числе и в камерно-вокальном творчестве, были достигнуты значительные успехи. Подтверждением этому стала плеяда таких талантливых композиторов, создававших вокальные сочинения, как Дин Шаньдэ, Ли Инхай, Люй Чжуан, Хуан Хубей, Ду Цянь, Ван Пэйюань, Цзян Цусинь, Сан Тонг, Ван Лишань и др.» [29, с. 65].

Развитие вокальной музыки, по мнению О. Тугуловой, «тесно связано с развитием китайской поэзии. Период с 1949 г. по 1957 г. стал самым плодотворным для литературы “эпохи Мао”» [94]. На передний план в поэзии и музыке выдвигаются *гимны и хвалебные песни*, содержанием которых становится прославление родины, партии и ее руководителей.

Автор пишет: «Гимны, как одна из эстетических норм, получили беспрецедентное развитие. Практически все аспекты жизни находили поэтическое воплощение в форме панегирика. В определенной степени эта форма была исторически обусловленной и принесла свои плоды. Однако почти сразу же обнаружили и явные недостатки, многие произведения были лишены конфликта и противоречий, останавливаясь лишь на воспевании достижений, имели исключительно победную развязку» [94].

Отражаются в поэзии темы экономического строительства в промышленности и сельском хозяйстве. Наряду с этим поэзия еще не лишена поэтической лирики. Но исследователь замечает, что лирический герой претерпевает изменения: «Образ авторского “я” отличен от поэзии 1920–1930-х годов. Усиливающаяся тенденция восприятия поэзии как стоящей на службе у политики и внимания лишь к ее общественно-политической функции привела к тому, что создание лирического героя через подобное слияние “собственного я” и “великого я” вытеснило творческую индивидуальность, превратило поэзию в иллюстрацию событий действительности, рупор эпохи» [94].

До наступления Культурной революции наблюдается заметное оживление поэзии и музыки, стимулированное курсом «пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ».

Чэнь Шуюнь пишет: «Политика Мао Цзэдуна была нацелена на служение идеям китайской революции, отсюда пропаганда установок, противоположных политике 1910–1930-х годов. Современное западное искусство как продукт “духовного загрязнения общества” попало под цензурные ограничения» [125, с. 16].

В этой связи в Китае активизируется работа по изучению национальной музыки, которая становится возможностью избежать открытого преследования. Начинается масштабный сбор произведений народного музыкального и литературного творчества. Обобщением собранных материалов занимается созданный в 1954 году Институт национальной музыки при Центральной консерватории. О работе этой организации пишут Инь Фалу и Ян Инъю: «В мае 1956 года группа работников Института национальной музыки прибыла в Хунань и образовала с местными музыкальными деятелями смешанную выездную бригаду в составе 18 человек <...> За 50 дней бригада посетила более 40 уездов, собрав около 300 произведений различных жанров <...> Раньше музыковеды, изучая национальную музыку Китая, классифицировали ее произведения по 5 разделам: песни, песенно-танцевальные формы, музыкальные сказы, музыкальные пьесы, инструментальные вариации. Бригада нашла в провинции Хунань многочисленные произведения других форм музыкального творчества <...> бытового, обрядового, религиозного содержания» [137, с. 11].

Эта же тенденция прослеживается и в поэзии. В русле «борьбы с правыми элементами» начинается литературное движение, целью которого становится сочинение «в народном духе». Поэтические произведения, основанные на прямом подражании народным песням, «достоверно отражающие нелегкую жизнь китайского крестьянства, борьбу жителей деревень с природными бедствиями, их надежды и чаяния на улучшение жизни, были свежи по содержанию и отточены по форме» [94]. Но в скором времени большинство

подобным образом созданных стихов теряют свою художественную ценность, «грубые и непоэтичные, они были наполнены лихорадочным восторгом, бахвальством, пустозвонством» [94].

Все больше, по мере приближения к Культурной революции, поэзия и вокальное искусство соответствовали призывам Мао Цзэдуна в конце 1962 года: «ни в коем случае не забывать о классовой борьбе».

Необычайная патриотичность была свойственна китайскому народу на протяжении всей истории Поднебесной. Военные и революционные песни этого периода пронизаны духом патриотизма. Им присуща особая пафосность, которая выражается с помощью определенных поэтических приемов. В частности *тропов*. Так, в песнях того времени часто применяется сравнение компартии с солнцем, излучающим свет. Часто используется прием *гиперболы* для придания «большей значимости, силы, размера какого-либо действия, явления или предмета» [47, с. 108]. Этот прием в текстах песен передает отношение к своему государству, культуре, народу и истории. Особую роль в песнях начинает занимать образ великого председателя Мао и его роль в жизни страны и народа.

В немалой степени подъему развития китайского музыкального искусства способствовали контакты с СССР. В последние годы тема русско-советского культурного сотрудничества вполне обоснованно все больше привлекает исследователей. В нашей работе мы последовательно прибегаем к параллелям с русско-советской музыкой, осознавая исторически сложившиеся глубокие связи двух стран.

В своей книге «Музыкальная культура Китая» Г. Шнеерсон пишет: «На раннем этапе Великой Китайской революции в Китае было еще очень мало композиторов, отдававших свое творчество народу и его борьбе. Революционный китайский пролетариат и крестьянство, испытывая острую нужду в боевой, мобилизующей музыке, охотно брали на вооружение русские революционные песни, песни советских композиторов. Сборник “Голос революции” являлся красноречивым свидетельством того, как органично и глубоко

входила в революционный обиход китайского народа наша массовая песня» [129, с. 119].

Роль СССР в развитии культуры Китая, профессионального музыкального искусства в 1950–1960-е годы была беспрецедентной и многообразной. Напомним, что победа в Октябрьской революции 1917 года привлекла внимание радикально настроенных участников «Движения 4 мая». Один из его лидеров, Ли Дачжао, призывал китайский народ последовать примеру русских¹⁴.

Помощь дореволюционных русских музыкантов была ощутима в становлении музыкального образования в Китае, обучении китайских музыкантов, популяризации европейской культуры. Но, начиная с 1930–1940-х годов начинает сказываться беспрецедентно мощное влияние коммунистической идеологии советского государства. После свершения революции в Китае и провозглашения КНР, опыт советской России в культурном строительстве был горячо подхвачен лидерами КПК и широко применялся.

На идеологическое влияние советской оперы справедливо указывает Сунь Лу: «Явным идейным прообразом китайских народных опер “семнадцати золотых лет” (1949–1966) стали советские героико-патриотические оперы 1935–1957 годов <...> На уровне музыкальной драматургии <...> происходит резкое разделение интонационных сфер “своих” и “врагов”, их параллельное развитие приводит к столкновению в кульминации – сцене подвига героя. Обязателен и завершающий хор народа» [89, с. 28].

Подписанный 14 февраля 1950 года в Москве Договор о дружбе и взаимопомощи между КНР и СССР становится новой вехой в отношениях стран. Начинается широкомасштабное сотрудничество в области культуры и искусства, которое продолжалось вплоть до 1966 года.

¹⁴ В победе советской республики в борьбе с интервенцией стран Антанты они увидели путь решения собственных проблем, пример движения к социальным преобразованиям, антиколониальной внешней политике. Мао Цзэдун говорил, что марксизм привлек китайцев именно в результате применения его русскими. Китаичам оказалась близка идея ленинизма тем, что прервав процесс естественно-исторического развития, можно построить справедливое социалистическое общество путем революционного развития.

Огромному подъему в развитии профессиональной китайской музыкальной культуры способствовало бурное развитие системы профессионального музыкального образования (в 1950-х годах открываются консерватории в Пекине и Шанхае).

Система образования, на которую опирались музыкальные вузы Китая, была заимствована у СССР. В конце 1950-х годов из СССР в Китай массово стали приезжать специалисты, а многие китайские студенты уезжали учиться в СССР. Достаточно назвать таких известных выпускников, получивших образование в советских консерваториях, как китайские пианисты Лю Шикунь, Фу Цун, Инь Чэньцун, которые стали лауреатами международных конкурсов.

Благодаря педагогам из России, в Китае складывается своя вокальная школа. Ее воспитанники, овладевшие европейской манерой пения, начинают достойно представлять свое искусство на международном уровне.

У Советского Союза была заимствована и практика создания профессиональных союзов. Так, в первые годы после образования КНР в Пекине была создана Всекитайская ассоциация литературы и искусства (23 июля 1949), а 25 сентября 1953 из нее выделился Союз китайских музыкантов, председателем которого стал композитор Лю Цзи (1909–2002)¹⁵. Но еще до этого, в 1949 году он был назначен вице-президентом Центральной консерватории. В статье «Китайская новая музыка» 1936 года он изложил свою философию революционной музыки, называя ее оружием для освобождения масс, средством отражения чувства, мысли и жизни народа, говорил о чувстве ответственности композитора за пробуждение революционного сознания, организацию народа на выполнение своей миссии в революционной борьбе. Эти идеи нашли отражение в его собственных сочинениях – песнях «Богиня свободы», «Новая мелодия 18 сентября», «Школьная песня контр-японского военно-политического

¹⁵ Лю Цзи родился в Сянтань, Хунань в 1909 году и заинтересовался музыкой с раннего возраста, научившись играть на нескольких традиционных инструментах. Он изучал музыку в Шанхайской музыкальной школе (ныне Шанхайская консерватория). В 1931 или 1932 году присоединился клевой драматической лиге в Шанхае, в 1935 году вступил в Коммунистическую партию Китая.

университета», «На передовую после окончания учебы», «Песня железнодорожников», хоровом произведении «Нирвана Феникса».

Именно СССР во многом помогал создавать ту музыкальную среду, которая формировала молодых композиторов. И говоря об особенностях стиля их произведений, наряду с национальными истоками, необходимо отметить влияние русской и советской музыки.

Интереснейшим источником информации для понимания плодотворности культурных контактов СССР и Китая является «Отчет главного дирижера Государственного симфонического оркестра СССР Н. П. Аносова о гастрольной поездке оркестра в КНР» в 1958 году: «Как я уже говорил выше, контакты эти установились с первого момента нашего прибытия и не прекращались, и развивались в течение всего пребывания в Китае. Они вылились в различные формы. Самые широкие размеры приобрел стихийно возникший обмен опытом, естественно принявший характер импровизированных консультаций советских музыкантов китайским, на первой же репетиции нашего оркестра, в которой принял участие Центральный духовой оркестр Китайской Народной Армии, занятый в исполнении увертюры Чайковского “1812 год”, заключавшей программу нашего первого концерта в Китае. Консультации эти проходили в антрактах, в помещениях для отдыха артистов <...> во всех залах, в которых нам пришлось выступать. К такого рода консультациям присоединились и те студенты и педагоги музыкальных учебных учреждений, которые обычно присутствовали на репетициях»¹⁶.

Концертные программы включали сочинения М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, А. Глазунова, А. Гедике, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, Т. Хренникова, Д. Кабалевского.

¹⁶ См.: Китайская Народная Республика в 1950-е годы: сборник документов: в 2 т. Т. 2. Друг и союзник нового Китая / сост. Е. Р. Курапова, В. С. Мясников, А. А. Чернобаев. Москва: Памятники исторической мысли, 2010. С. 421–431.

Воздействие советских музыкантов было настолько сильным, что вскоре влияние европейской музыки отошло на второй план. Изменилось и звучание китайской музыки, уровень работы оркестров.

СССР и Китай на этом этапе совпали в понимании идеологического назначения искусства. Считалось, что музыка должна служить «великой цели», искусство нельзя отделить от политики, жизни общества. Это своеобразно наложило на традиционные взгляды китайцев, сформированные древнекитайской философией. В частности, в понимании связи между музыкой и государством, о которых говорилось в первой главе.

По примеру СССР по всему Китаю стали возникать полупрофессиональные оркестры на базе производственных объединений, участниками которых становились рабочие заводов и фабрик. В больших городах создавались и профессиональные симфонические оркестры.

В 1940–1950-е годы советские специалисты много сделали для популяризации оперного и балетного искусства в Китае, развития вокального исполнительства, подготовки оперных артистов. Советская опера революционной тематики «перекликалась» с героическими операми китайских композиторов, отражающих революционную борьбу китайского народа.

С момента образования КНР тематика китайских опер идеологически ограничивалась, приветствовалось соответствие идеям строительства социализма. В 1940–1950-е годы наметилась активизация развития китайской оперы. Появляются «новые оперы в стиле яньгэ» – музыкальные постановки, основанные на народных песнях. Героями спектаклей становятся рабочие, крестьяне, бойцы Народно-освободительной армии, студенты. Тесная связь с национальной культурой проявлялась в том, что музыкальной основой этих оперных произведений, как правило, являлись песни и танцы различных регионов Китая, что способствовало их большой популярности у китайских слушателей.

Важно подчеркнуть коллективный метод создания сочинений несколькими авторами, который долгое время будет традиционным для китайской музыки и в сфере оперного искусства, и в некоторых жанрах инструментальной

музыки. Так, первая китайская опера – «Седая девушка» (1945), ставшая классической, создана в Академии им. Лу Синя коллективом китайских авторов – композиторов Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Хуань Чжи, Сян Оу, Чень Цзы, Лю Цзы, Лю Чи, либреттистов Хэ Цзинчжи и Дин И. Этот пятиактный музыкальный спектакль стал результатом усвоения опыта западноевропейской оперы.

Эта особенность китайской оперы является уникальной и не встречается в традициях других стран. Ее истоки коренятся в истории китайской драмы, Пекинской оперы, где главным был не композитор, а актер.

Интересной тенденцией, которая возникла не без влияния советской культуры, является практика создания в 1950-е годы многочисленных ансамблей песни и пляски, оперных коллективов в разных провинциях, городах, войсковых частях. Труппы театров активно пополнялись талантливыми певцами из самодеятельных коллективов.

В содержательном плане китайская опера была еще довольно ограниченной, направлена преимущественно на воплощение революционных социалистических идей. Как правило, центральным персонажем опер был герой, совершающий подвиг во имя высокой гражданской идеи. К числу наиболее значительных опер этого периода стоит отнести «Красногвардейцы на озере Хунху» (Хань Ин и Цзянцзе) и «Сестра Цзян» (Цзянцзе). Показательно, что чаще всего главными героями опер являются женщины. Доминирование «женщин-героев» на оперной сцене Китая продолжалось около 20 лет, начиная с «Седой девушки». Можно предположить, что несмотря на то, что женские образы отвечали всем требованиям героя, преданного революционной борьбе, подсознательно они восполняли отсутствие лирического начала в этих операх. Оперные героини были кумирами массовой китайской публики, самые популярные в народе арии из китайских опер были женскими.

Однако расширить содержательный диапазон китайской оперы не удалось. Все наработки в этом жанре были перечеркнуты Культурной революцией.

2.4. Четвертый период (1966–1976). Культурная революция

Ученый А. Н. Сохор подчеркивает: «Будучи частью всей культуры общества, музыкальная культура социальна по своему происхождению, идеологической сущности, структуре, способам и формам функционирования... В классовом обществе музыкальная культура носит классовый характер» [85, с. 62].

По-своему эту мысль выражает Т. Адорно: «Кто, слушая Бетховена, не чувствует в его музыке ни буржуазной революционности, ни отголоска революционных лозунгов, ни тех мук, с которыми они воплощались в действительности, ни претензий на тональность, в которой будто бы залог разума и свободы, тот понимает его так же мало, как и тот, кто не способен следить за чисто музыкальным содержанием его сочинений, за внутренними перипетиями их тем» [3, с. 60–61].

В эпохи усиления зависимости искусства от политических событий, государственной идеологии, социологический подход к изучению явлений культуры выходит на первый план, оттесняя анализ художественных, стилистических особенностей, которые находятся в жесткой зависимости от социально-политической жизни общества, идеологических установок правящих сил.

Это особенно ярко проявляется в истории культурных революций, которыми сопровождались революционные изменения в разные исторические периоды, в разных странах.

Во всех без исключения исследованиях китайской музыки XX века период Великой пролетарской культурной революции в Китае 1966–1976 (далее Культурная революция)¹⁷ отмечается как время, безнадежно затормозившее развитие китайской культуры и, в частности, музыкального искусства.

¹⁷ Напомним, что идейно-политической кампанией «Великая пролетарская культурная революция» в Китае 1966–1976 годов руководил лично Председатель Мао Цзэдун. Главной ее причиной был раскол в КПК; предлогом – противление опасности «реставрации капитализма» в КНР и «борьба с внутренним и внешним ревизионизмом»; целью – разгром политической оппозиции и укрепление власти Мао Цзэдуна. Помимо внутренних были

Кажется, что болезненность последствий Культурной революции была так велика, что даже сегодня заставляет китайских исследователей поверхностно «проскакивать» этот период, переходя к более светлым страницам музыкальной истории, которые открываются в конце 1970-х годов. В результате этого в китайских музыковедческих исследованиях наибольшее количество работ посвящено древним истокам музыкальной культуры Китая, более или менее подробно освещены тенденции развития китайской музыки в начале XX века и активно, подробно, с большим интересом изучается музыкальное искусство конца XX – начала XXI столетия.

Что касается музыки в эпоху Культурной революции, то работы современных исследователей, чаще всего, ограничиваются вариациями констатаций нескольких общеизвестных положений, таких как:

- Культурная революция является драматическим периодом в истории китайского искусства;
- политика правительства во главе с Мао Цзэдуном была основана на культе националистических идей и полном отвержении западной культуры, что приводило к изоляционизму в общественной и культурной жизни;
- интеллигенция, в том числе, музыканты подвергались гонениям, преследованиям, репрессиям;
- были расформированы исполнительские музыкальные коллективы, закрывались филармонические площадки и театры;
- полностью изменилась репертуарная политика, творчество зарубежных композиторов попадало под полный запрет; произведения китайских композиторов, созданные до 1966 года, изымались из репертуара. К исполнению были рекомендованы только «образцовые» произведения – «переложенные

и внешние причины, способствовавшие особенно ожесточенной борьбе. Точкой разлада между Китаем и его долгим союзником СССР стал XX съезд КПСС, на котором был разоблачен культ личности Сталина и взят курс на либерализацию экономики и мирное сосуществование, что было расценено Мао Цзэдуном как предательство коммунистической идеологии и угроза его влиянию.

на музыку “Цитаты Председателя Мао Цзэдуна” и революционные песни, развитие новой музыки было приостановлено» [24, с. 12];

- «были отменены всекитайские государственные вступительные экзамены в вузы гаокао, дававшие возможность одаренным любителям музыки поступать в ведущие консерватории страны» [125, с. 25–26].

- жесткий идеологический прессинг в это время свел творческую деятельность к обслуживанию партийных политических интересов, «облик музыки в этот период во многом определялся границами, заданными действующим политическим строем» [125, с. 26].

Авторы отмечают, что окончание Культурной революции ознаменовалось осуждением политики партии, культа личности Мао Цзэдуна в области культуры и искусства и стало началом нового этапа, «эпохи открытости».

Однако, учитывая диалектическую гибкость любого исторического процесса, данный подход не позволяет создать полную и объективную картину развития того или иного жанра китайского музыкального искусства.

На сегодняшний момент остаются не проясненными следующие вопросы:

- удалось ли сохраниться в «мясорубке» китайской культурной революции «здоровым» достижениям, наметившимся в китайском профессиональном музыкальном искусстве 1940–1950-х годов;

- были ли композиторы, которым удалось «устоять» легально или нелегально в ситуации политического давления, найти некий художественный компромисс между необходимостью «выжить» в условиях мощного идеологического прессинга и потребностью создавать произведения не только по идеологическим лекалам, но и в соответствии с художественными критериями (как это было в эпоху советской культурной революции в творчестве таких композиторов, как Шостакович, Прокофьев, Хачатурян, Свиридов, Дунаевский и мн. др.);

- как отразилось время Культурной революции в творчестве поколения композиторов, формирование которого совпало с периодом 1940–1950-х годов и годами Культурной революции после ее окончания;

Исследований, посвященных развитию вокальной музыки в период Культурной революции, крайне мало. Тем не менее последние годы они стали появляться. В некоторых из них помимо оценки периода Культурной революции в Китае как кризисного и тяжелого для развития профессионального музыкального искусства, звучат утверждения о необходимости более детального изучения произведений этого периода. Так, Ден Кай Юань пишет: «В китайском музыковедении до сих пор отсутствуют исследования, дающие объективную оценку достижениям национального музыкального искусства в 1960–1970-е годы. Тем не менее, несмотря на все трудности, многие музыкальные сочинения, написанные в этот период, отмечены самобытностью, яркостью. Поэтому в корне неверно рассматривать 1960–1970-е годы и Культурную революцию как тупиковую ветвь на пути Китая к современному прогрессу, лучше всего понимать их как часть этого процесса» [29, с. 65–66].

Эту мысль поддерживает и У Дунсюань: «Однако среди произведений той поры немало прекрасной музыки, в которой китайское национальное начало является доминирующим. На сегодняшний день эти вокальные опусы являются памятником трагедии китайского народа, но, безусловно, заслуживают отдельного детального исследования» [30, с. 111].

Стремясь создать объективную и полную картину развития вокального искусства в контексте истории развития китайской музыки в XX веке, представляется необходимым остановиться на судьбе вокальных жанров в период Культурной революции. Это важно в том числе для того, чтобы понять пролонгированное действие тенденций, сложившихся в период 1950–1960-х годов и Культурной революции, в творчестве китайских композиторов после ее окончания и в настоящий момент. В частности, в творчестве композиторов консервативного направления.

Учитывая то, что СССР был своеобразным куратором КНР в построении социализма, влияние его отразилось во многих сферах жизни, в том числе в области культуры, о чем говорилось в предыдущей главе. В 1950-е годы советская Россия делилась опытом своей культурной революции в ее лучших

проявлениях. Сравнительный анализ китайской Культурной революции с культурной революцией в СССР представляется принципиально важным, так как позволяет более рельефно понять специфику, сходство и различие процессов и результатов культурных революций СССР и Китая. Это важно и с научной точки зрения, так как в музыковедческой литературе подобная попытка еще не осуществлялась.

Правомерность такого подхода обусловлена еще и тем, что одной из триггерных точек Культурной революции в Китае стало обострение отношений между КНР и СССР, которое отразило идеологические, политические расхождения Мао Цзэдуна и нового руководителя СССР Н. С. Хрущева. Конфликт привел к длительному охлаждению и даже враждебности отношений между руководствами стран.

2.4.1. Сравнительный анализ развития музыкального искусства в период культурных революций в СССР и Китае

Культурные революции в СССР и Китае отделяют приблизительно 30 лет. В СССР она разворачивалась в 1920–1930-е годы, в Китае – с 1966 по 1976 год. Эта приблизительная историческая дистанция выражает «отставание» Китая во всех внутренних социально-политических изменениях. Почти столько же – 32 года – отделяют Великую Октябрьскую социалистическую революцию в России (1917) от образования КНР (1949).

Культурное сотрудничество в области музыкального искусства, которое успешно развивалось в первой половине XX века с выходцами из дореволюционной России, а в 1950-е годы с советскими специалистами (о чем говорилось в предыдущей главе), было плодотворно, но в период Культурной революции полностью прекратилось. В музыкальной жизни это проявилось в том, что из репертуара оставшихся китайских коллективов была изъята не только западноевропейская музыка, но и русско-советская. Эта тенденция была характерна в отношении всех видов искусства. Судьбы литературного

творчества и литературного просвещения в Китае периода Культурной революции были особенно драматическими: под запретом оказалась вся западная литература, из обихода изъяты произведения советских авторов. Из китайских авторов был «допущен» лишь классик национальной литературы первой половины XX века – Лу Синь, любимый самим Мао Цзэдуном.

Понятие «культурная революция» появляется в России в начале XX века в «Манифесте анархизма» братьев Гординых (май 1917 года). В самом понятии присутствует внутреннее противоречие, соединяющее в себе созидательное и разрушительное начала. Если слово культура означает «возделывание», то революция это всегда переворот, ломающий устои прежней духовной жизни общества. Отсюда две тенденции его истолкования – негативная и позитивная. На это указывал русский философ Н. Бердяев, подчеркивая свое негативное отношение к этому явлению. По его мнению, революционный дух изначально враждебен культуре, т. к. ломает свойственные ей иерархическую преемственность и качественное неравенство, подчиняет ее утилитарным целям (прежде всего политическим).

Культурные революции сопровождали социально-политические изменения на протяжении всей истории человечества. По мнению Н. Бердяева, культурным, творческим типом революции была эпоха Возрождения. В отличие от нее Реформация вела к разрушению религиозно-нравственных и культурных традиций. Также он высоко оценивал роль Византии, благодаря которой варвары и скифы обрели связь с греческой культурой [10].

Доказательством негативного, разрушительного начала культурных революций являются примеры откровенной жестокости, варварства в отношении культурного наследия и носителей предыдущей и чуждой новому строю культуры.

Так, в эпоху английской революции XVII в. и Протектората пуританами искусство отрицалось, считалось греховным излишеством, театр представлялся «храмом дьявола», уничтожались музыкальные инструменты, ноты; инструментальная музыка и сложная полифония были «изгнаны» из церкви.

По словам В. Конен: «Преследование музыкантов носило характер массовых погромов, вселявших ужас в души всех, кто помышлял о музыке» [42, с. 56].

Противоречия культурной революции ярко проявились и в СССР. Уже в первые послереволюционные годы интеллигенция столкнулась с варварским отношением к культуре прошлого. Дмитриевские Е. и В. пишут об отношении к революции великого русского певца Ф. И. Шаляпина: «Идеи революционного переустройства ему были безусловно близки, но пути и методы их конкретного воплощения, с которыми столкнулся Шаляпин в реальной жизни, оказались чужды. Он увидел в них неоправданную жестокость, произвол, насилие над личностью, ограничение необходимой художнику свободы, недоверие и пренебрежение к таланту» [81, с. 63].

Первоначально Шаляпин встретил с надеждой Февральскую, а затем Октябрьскую революции, но впоследствии не мог принять сопутствующие им бесчинство и вседозволенность: «Я видел, как солдаты злобно срывали со стен какие-то афиши, которые упорно наклеивали другие “граждане”, и как из-за этого в разномыслящей уличной толпе возникали кровавые драки. Я видел, как жестоко и грубо обижали на улицах офицеров <...> Разгул революционных страстей вызвал в культурной интеллигенции Петербурга основательное опасение за целостность памятников, имеющих историческое значение как художественную ценность. Образовался Комитет по охране памятников искусства. Между прочими в этот комитет вступил и я. В качестве члена этого комитета мне пришлось столкнуться с тогдашними настроениями и порядками» [81, с. 63].

Ленин был увлечен идеалами и культурными формами Французской революции. Не было у него и категорического, воинственного отторжения опыта культуры прошлого. Более того, сам был любителем классической музыки. Достаточно вспомнить его любовь к музыке Бетховена.

«Культурная революция» была объявлена в СССР в 1923 году и в 1920–1930-е годы проявились ее как положительные, так и отрицательные стороны. А. А. Фролов пишет: «Магистральная линия “культурной революции” – непосредственное приобщение массы трудящихся к управлению хозяйственной,

государственной и общественной жизнью, к социальному творчеству. Это фундаментальная основа рождения новой культуры, воспитания “нового человека”» [100].

К числу бесспорных завоеваний советской культурной революции можно отнести ликвидацию массовой безграмотности, впервые созданную в России систему государственных бесплатных школ, вузов, внешкольных и дошкольных учреждений, культурно-просветительских учреждений, библиотек, музеев, медицинских учреждений, здравниц, домов отдыха, парков культуры и отдыха. А. Ю. Голбин пишет: «Не случайно в 1930-е годы Парк Горького называли “городом в городе” – на его территории размещались лектории и кинотеатры, спортивные и театральные площадки, художественные и фотомастерские, военный городок и городки однодневного отдыха, собственная типография (где издавалась еженедельная газета), радиоузел, пожарные и отделение милиции <...> они удовлетворяли запросы фактически всех групп населения, независимо от их культурного и образовательного уровня <...> здесь можно было посмотреть спектакль с участием артистов Большого театра или постирать белье, посетить лекцию по физике или научиться читать и писать, разучить классический танец или пройти медицинское обследование и сделать прививки» [21, с. 31–32].

Открытие повсеместно домов и дворцов культуры, домов народного творчества, сети народных театров, клубов привело к массовому расцвету «художественной самодеятельности», которая впоследствии стала средой для появления в дальнейшем выдающихся деятелей советского искусства. Обновление содержания и средств художественной литературы, публицистики, музыки, театра, живописи, архитектуры, скульптуры привело к созданию советского художественного стиля эпохи, проникнутого идеями героического созидания, во имя лучшего мира, общего блага, воспитания “нового человека”» [100].

Подчеркнем, что всеми этими позитивными достижениями культурной революции СССР щедро делилась с Китаем, и следы этого отчетливо

обнаруживаются в музыкальной жизни 1950-х годов, о чем говорилось в предыдущей главе.

Негативная сторона культурной революции особенно ярко и трагично проявилась в сфере идеологической «перековки» интеллигенции. Деятельность в сфере искусства была поставлена под строгий контроль, сильно ограничивавший свободу творческих исканий социальным, идеологическим заказом. В результате начинается настоящий антиинтеллигентский террор, сопровождаемый физическим истреблением подлинных носителей русской культуры.

К сожалению, именно эта репрессивная тенденция была подхвачена китайской Культурной революцией. Ее деятели во главе с Мао пошли дальше, провоцируя в народе распространение жестокости и варварства по отношению к деятелям культуры. Репрессиям было подвергнуто и собственное культурное наследие.

В «Постановлении о великой пролетарской культурной революции», принятом на XI пленуме ЦК КПК 8 августа 1966 года, говорилось: «В противовес буржуазии пролетариат на любой ее вызов в области идеологии должен отвечать сокрушительным ударом и с помощью пролетарской новой идеологии, новой культуры, новых нравов и новых обычаев изменять духовный облик всего общества. Ныне мы ставим себе целью разгромить тех облеченных властью, которые идут по капиталистическому пути, раскритиковать реакционных буржуазных “авторитетов” в науке, раскритиковать идеологию буржуазии и всех других эксплуататорских классов, преобразовать просвещение, преобразовать литературу и искусство, преобразовать все области надстройки, не соответствующие экономическому базису социализма, с тем чтобы способствовать укреплению и развитию социалистического строя».

Культурная революция привела к широкомасштабным репрессиям сторонников оппозиции, гонениям на интеллигенцию.

В революционных процессах всегда велика роль молодежи. В СССР увлеченные идеями революционной романтики молодые представители

творческих организаций и учреждений поддерживали изменения, которые пришли в музыкальную культуру вместе с революцией. С симпатией относилась молодежь к политическим и культурным деятелям тех лет, являвшимся носителями высокой культуры. В их числе были Г. В. Чичерин – нарком иностранных дел, талантливый дипломат, превосходный знаток музыки Моцарта; А. В. Луначарский – высокообразованная личность, владел обширными познаниями в области философии, музыки, живописи, отстаивал непреходящую ценность для новой России классического искусства, таких культурных организаций, как театры, музеи, издательства и др. [81, с. 61–62].

Безусловно, новая идеология влияла и вызывала расхождение взглядов нового и старого поколений на проблему профессиональной подготовки музыкантов и, в частности, композиторов. Показательно в этом отношении выступление Н. Рославеца на заседании фракции красной профессуры в Московской консерватории: «в основу новой воспитательной системы должен быть положен обратный принцип – от практики к теории, торжество живого творческого начала над мертвой теорией: правила, каноны, теория выводятся из себя, из собственного творчества учащихся» [81, с. 31]. По сути, он призвал примитивизировать музыкальное образование, исключить из него «сложную систему – гармонию, фугу, контрапункт, – которую должен преодолеть начинающий композитор» [81, с. 31].

По инициативе рапмовцев¹⁸ в Московской и Ленинградской консерваториях проводились «чистки» среди студенчества, коснувшиеся судеб таких молодых, талантливых композиторов того времени, как Б. А. Арапов, А. В. Мосолов и Г. Н. Попов, имена которых сегодня известны и уважаемы.

Но идеологические перегибы молодых советских революционеров не идут ни в какое сравнение с тем террором против интеллигенции, орудием которого в период китайской Культурной революции стали хунвэйбины

¹⁸ РАПМ – Российская ассоциация пролетарских музыкантов.

(школьники и студенты) и цзаофани (молодые рабочие), которые действовали жестоко, варварски и безнаказанно.

После прозвучавшего по радио 1 июня 1966 года дацзыбао, сочиненного преподавателем Пекинского университета Не Юаньцзы, миллионы школьников и студентов организовали настоящее преследование своих преподавателей, университетского руководства и представителей городских властей, которые пытались их защищать. В ряды хунвэйбинов вошли более 50 миллионов несовершеннолетних учащихся, которые осуществляли убийства при полном бездействии судов, уголовного кодекса. Данная хунвэйбинам и цзаофаням полная свобода действий вылилась в хаос. Ими был нанесен непоправимый урон науке и культуре. Результатом их бесчинств стало уничтожение значительного числа древнекитайских исторических памятников.

Заметим, что несмотря на влияние идеологии в плане ограничения и регламентации творчества, культурная революция в СССР не привела к тотальному обеднению развития музыкального искусства.

Одна из причин кардинального отличия развития музыкального искусства в СССР и Китае в эпоху культурных революций заключается в том культурном запасе, который был накоплен странами в предшествующие этапы.

Музыкальная культура Российской империи находилась в кульминационной фазе развития. Музыка была приоритетным искусством. Период расцвета переживали композиторское творчество и область исполнительства. В России начала XX века все музыкальные институции (театры, концертные залы, музыкальные учебные заведения) были очень развиты. Это составило прочный базис строительства советской музыкальной культуры в 1920–1930-е годы, в том числе для композиторского творчества. Практически все академические жанры в своем качественном воплощении не только соответствовали уровню мировой классики, но во многом развивались с опережением, обогащенные новыми художественными идеями. Даже серьезные идеологические ограничения не сузили жанровый спектр будущей советской музыки.

К сожалению, подобного запаса прочности не было у китайской музыкальной культуры, которая только начинала искать национальное своеобразие на пути освоения и синтеза с европейским опытом. «Стимулируя творчество зарубежных коллег», музыканты из дореволюционной России немало сделали для развития китайской музыкальной культуры, способствуя приобщению китайцев к традициям европейской и русской классической музыки. Прервавшееся сотрудничество и жесткие идеологические рамки Культурной революции оставили для развития китайской музыки узкое русло в очень ограниченном жанровом спектре.

В этих условиях именно вокальной музыке суждено было сыграть важнейшую роль.

2.4.2. Вокальная музыка в годы Культурной революции

В условиях всех негативных тенденций и крайнего «сужения» жанрового и содержательного спектра китайского музыкального искусства, обусловленных объявленными в рамках Культурной революции ценностями и целями, вокальная музыка оказалась в числе основных жанров и заняла исключительное место, по сути, обеспечивала продолжение жизни китайской музыки.

Совершенно верно определяет основную тенденцию развития китайской музыки в этот период В. Ю. Батанов: «Основной идеологический лозунг “искусство принадлежит народу” обусловил магистральное направление развития китайского музыкального искусства в указанный период, связанное с расцветом массовых жанров, песни в первую очередь» [8, с. 5].

Конечно, разнообразие вокальной музыки значительно сужается по сравнению с предыдущим периодом. Совершенно исчезает жанр художественной песни, который возник в результате синтеза с европейской вокальной музыкой и символизировал недопустимую в эпоху Культурной революции связь с западным искусством.

Основными видами вокальной музыки, которые развивались в это время и «подпитывали» существование других музыкальных жанров были: народная песня, аранжировки народных песен, массовая революционная песня.

Тенденция обращения к массовым формам искусства типична для революционных эпох. Народная песня, ее обработки, революционные песни, «которые текстуально определено, музыкально доступно и технологически оперативно могли доносить до масс» [81] новое содержание в эпохи революций, требующих консолидации общества вокруг определенных ценностей действующей власти, становятся «музыкальным гегемоном эпохи», средством пропаганды, объединения общества.

Так, массовым жанром в эпоху Английской революции (1642–1660) становится пуританский хорал, который распевается повсюду – «в церкви, дома, в армии. Его телеология заключалась в утверждении пуританской картины мира, основной функцией была социально-интегрирующая» [81, с. 18].

Во времена Великой буржуазной революции во Франции получили широкое распространение масштабные массовые действия, так называемое «искусство площадей и улиц». Его основу составляли творчество народа и новая профессиональная музыка, отражающая актуальные идеи современности. Для музыки того времени характерны опора на жанр марша, лаконичные мотивы, энергия ритма, использование духовых инструментов. Гимны, хоровые песни, «военные симфонии» и увертюры «создавались целой плеядой воодушевленных новой эпохой композиторов» [81, с. 21].

Актуальной задачей и художественной проблемой культурной революции в России было внедрить в сложившуюся до революции классическую жанровую систему новое идеологическое содержание на основе соответствующего ему музыкального языка. Поиски этого языка шли прежде всего в сфере массовых жанров – песне.

Однако использование песни как особого массового идеологического оружия в культурных революциях СССР и Китая было различным.

В послереволюционное время в СССР активизируется, так называемое, «низовое песнетворчество» [81], оформляющееся при помощи агитационно-пропагандистской работы на фабриках и заводах, в сельских клубах и вузах в новое общественно-просветительское образование – музыкальную самодеятельность, которая отныне поддерживается государством. Не случайно создаваемые новые, различные по жанру песни отличаются широким диапазоном тематики, содержания и эмоций. На этой основе формируется будущий феномен советской массовой песни 1930-х годов. И именно песенный жанр становится основой для появления таких музыкально-стилистических трансформаций классических академических жанров, как «песенная опера» и «песенная симфония». Они отражали дух эпохи, но при этом, безусловно, ограничение жанровой природы этих модифицированных структур обусловило их регрессивное развитие в дальнейшем.

Советская массовая песня 1930–х годов запечатлела музыкальный стиль эпохи в броских и емких песенных обобщениях. Бурный расцвет жанра и его высокий художественный уровень был обусловлен тем, что к нему обращались высоко профессиональные композиторы: И. Дунаевский, А. Александров, В. Захаров, М. Блантер, Л. Книппер, В. Соловьев-Седой, Т. Хренников и мн. др. По всеобщему признанию, советская массовая песня по разнообразию жанров и по результату воздействия не имеет аналогов в мире. Если говорить об агитационной и художественной стороне советской песенной культуры в сталинский период, то в массовой пропаганде песня как часть «заказного искусства» оказалась достаточно эффективной в демонстрации преимуществ советского строя.

Тема восхваления величия и мудрости Мао Цзэдуна – великого кормчего становится центральной и сближает советские массовые песни 1930-х годов с песнями эпохи Культурной революции в Китае.

В целом, Культурная революция в Китае отличалась от революции советской крайним изоляционизмом и авторитаризмом. Идеологически она сознательно не опиралась на культурный базис и опыт других стран.

Вокальная музыка эпохи Культурной революции изучена мало. В одной из немногих работ, посвященных этой теме, «Жанры камерно-вокальной музыки в период Великой Культурной революции 1966–1976» Цао Шули [104], присутствуют явные недочеты. В первую очередь это проявляется в самом подходе к жанровой классификации. Исходный концептуальный тезис – «в период Великой Культурной Революции китайская вокальная музыка обогатилась новыми жанрами» – не вызывает сомнения. Однако далее автор относит к жанрам вокальной музыки и жанр юйлугэ (语录歌 – песня цитат), и театральный жанр «образцовая пьеса» (样板戏), и произведение ораториального жанра «Шацзябан», что представляется, на наш взгляд, не совсем правомерным. Достаточно поверхностно, преувеличенно оценены и художественные достоинства этих явлений.

На наш взгляд, в вокальной музыке этого периода как самостоятельные можно выделить жанры народной песни, революционной песни. Как отдельный и действительно характерный для этого времени – жанр *юйлугэ*, который Цао Шули описывает следующим образом: «Юйлугэ (语录歌 – песня цитат) – опирается на песни, сочиненные на цитаты председателя Мао, обладающие воспевающим характером и лиричностью. Она открыла скрытый смысл современной китайской истории и также выступила как беспрецедентный образец вокальной музыки. Эта особая музыкальная форма не только является песней, но, что не идет ни в какое сравнение с предыдущими жанрами, представляет мелодику “пропаганды-лозунга”, художественная ценность которой, однако, ставится под сомнение» [105, с. 41].

Как жанр, отражающий особенность эпохи, жанр юйлугэ представляет исследовательский интерес, но с точки зрения художественной ценности он остается, безусловно, ограниченным вследствие преобладания его пропагандистской направленности.

Негативные тенденции наиболее рельефно просматриваются в области поэзии на рубеже 1950–1960-х годов. О. Тугулова называет десятилетие Культурной революции разрушительным для всех областей искусства и в том числе

поэзии: «Первые пять лет поэзия пребывала в молчании. После 1972 г. появляются редкие публикации, однако большая часть из них, отличаясь однобокостью и узостью тематики, шаблонностью и трафаретностью изобразительных средств, представляла собой заказной политической продукт» [94].

Особая роль в этот период принадлежит жанру *революционной песни*. Как пишет Денг Кай Юань, «культурная революция стала периодом “грандиозных” песен, когда музыка сопровождала все торжественные мероприятия в жизни страны» [29, с. 65–66].

Развитие революционной песни было подготовлено в предыдущие этапы. Песни героического содержания, связанные с революционной историей страны, выражением патриотизма, как мы видели, занимали большое место в вокальной музыке 1930–1940-х годов. Образцами служили революционные песни в народном стиле, созданные такими композиторами, как Не Эр и Си Синхай. Одним из таких примеров служила песня «Марш добровольцев» Не Эра на слова Тянь Ханя.

Конечно, композиторы могли не чувствовать ограниченность заданной тематики для своего творчества. В произведениях, написанных по идеологическому заказу, выражалась крайняя степень растворения человека в общей массе, его обезличивание и превращение в маленькую механическую деталь «стальных пролетарских рядов», которые также механистично соединены «сознательной дисциплиной». Человек становится частью «однородной массы марширующих в одинаковом ритме людей, в едином порыве заполняющих площади и стадионы, преданных идее и вождю, стоящих выше личных привязанностей и т. п.», когда «апофеоз коллективизма (“общие даже слезы из глаз”) не позволяет разглядеть отдельного человека» [43, с. 177]. Истоки этого явления можно найти в жанре гимна, который занимал большое место в китайской поэзии с 1949 по 1957 год.

Некоторые изменения происходят в начале 1970-х годов. Заслуживает внимание факт огромной смелости со стороны композитора Чжоу Энлай, который в 1971 году раскритиковал разрушительную сущность революционных

песен, строившихся исключительно на лозунгах. Об этом пишет Денг Кай Юань: «Он призвал возвратиться к традиционным мелодиям и более “мягкой” музыке. Так, в 1972 году были изданы “Новые песни поля битвы” <...> Каждое следующее издание выходило ежегодно до конца Культурной Революции в 1976 году. Все пять томов содержат в общей сложности 556 различных песен. К сожалению, до нас дошли лишь имена популярных в то время композиторов-песенников – Ванг, Чен, Юань, Ли» [29, с. 66].

Этот факт лишний раз заставляет более пристально изучать творчество данного периода, в том числе с точки зрения анализа песен из упомянутых сборников.

Многочисленные запреты нового времени, в том числе, на исполнение европейской и русской классической музыки обернулись особым интересом к народной песне. Профессора и студенты уезжали в далекие провинции, собирали песни, которые впоследствии адаптировались в произведения. Таким образом жанр аранжировки народной песни стал одним из ведущих в китайской музыке.

Отметим, что интерес к народной песне и ее обработке был характерен для всех революционных периодов и в других странах.

Еще более важную роль вокальная музыка в ее песенных формах сыграла в качестве тематической основы для развития других музыкальных жанров. Этот прием не является изобретением китайской музыки. Песня издавна оплодотворяла развитие музыкального языка профессиональной музыки, о чем уже говорилось ранее.

Специфика взаимодействия вокальных жанров с другими музыкальными жанрами в период Культурной революции в Китае опять же наиболее рельефно просматривается в сравнении с аналогичными процессами в СССР в 1920–1930-е годы.

Жанры вокальной музыки всегда были своеобразной лабораторией, средоточием «интонационного словаря» (Б. Асафьев) для оперного жанра. Народные, революционные песни стали жанровой опорой и первых китайских опер

1930–1940-х годов. В эпоху Культурной революции это взаимодействие отличалось своеобразием, присущим времени, где идеология играла главную роль. Рассмотрим развитие китайской оперы в сравнении с развитием театра, жанра оперы в эпохи культурных революций в других странах.

В период Французской революции 1789–1799 годов, завершавшей эпоху Просвещения, в иерархии жанров театр находился на первом месте. Он рассматривался, как художественный символ нации, а интерес к нему «уравнивал» и «двор», и «город» (символ третьего сословия), и духовенство. Ж. Л. д'Аламбер рассматривал свободу в искусстве оперы, как своеобразный «предохранитель» угрозы государству: «Свобода в музыке предполагает свободу чувствовать; свобода чувствовать влечет за собой свободу мыслить, за которой следует свобода действовать, а эта последняя является гибелью государства. Поэтому давайте сохраним Оперу в том виде, в каком она существует, если мы хотим сохранить королевство» [81, с. 19].

В дореволюционной России опера была очень популярна, а в послереволюционное время обрела нового демократического слушателя. Безусловно, условия культурной революции сказались на судьбе жанра. В 1920-е годы классические оперные произведения подвергались вульгарно-социологическим пролеткультовским интерпретациям, классовый подход определял и приоритеты в оценке классического наследия. Так, из оперных классиков предпочтение отдавалось Мусоргскому как основоположнику жанра народной драмы, воспевшему народный бунт.

В 1930-е годы опера и балет, а также театральные институции переживают подъем. Идеология вносила свои коррективы в театральный репертуар. В первую очередь на сцене шла отечественная классика: «Иван Сусанин» М. Глинки, оперы «Садко», «Псковитянка», «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова, «Князь Игорь» А. Бородина. Из шедевров зарубежной оперы были популярны: «Отелло» Дж. Верди, «Кармен» Ж. Бизе, «Гугеноты» Дж. Мейербера, «Валькирия» Р. Вагнера и др. Появляются и новые, уже советские оперы,

созданные композиторами нового поколения: «Тихий Дон» И. Дзержинского, «В бурю» Т. Хренникова и др.

Активно развивался в 1930-е годы жанр балета. На основе классики осваивалась новая тематика, шедевры мировой литературы, создается новый жанр – хореодрама. Все это нашло отражение в таких разнообразных балетах, как «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Красный мак» Р. Глиэра, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева и др. Это время появления выдающейся плеяды балетных артистов: Г. Улановой, М. Семенович, Н. Дудинской, Т. Вечесловой, О. Лепешинской, В. Чабукиани, К. Сергеева и многих других.

Совершенно иначе обстояла ситуация с развитием жанра оперы и балета во время китайской Культурной революции.

Варварство хунвэйбинов проявилось в отношении национального достоинства китайской культуры – были сожжены уникальные декорации и костюмы из реквизита Пекинской оперы. Напрашивается сравнение, позволяющее понять уровень безнаказанности подобных деяний в период Культурной революции по сравнению с проявлениями послереволюционного варварства в России. В коллективной монографии «Революция и культура: сквозь призму времени» приводится следующее свидетельство резкого выступления Шаляпина «против отправки для неимущих в провинцию декораций и костюмов Мариинского театра, представляющих историческую и художественную ценность. С этим своим протестом певец дошел до самого Ленина, специально съездил в Москву и заручился его обещанием помочь, что и случилось, и декорации и костюмы “остались на месте и никто их больше не пытался трогать”» [81, с. 63]. В монографии приведены слова великого певца: «Я был счастлив. Очень мне было бы жалко, если бы эта приятная вековая театральная пыль была выбита невежественными палками, выдернутыми из обтертых метел...» [81, там же].

В рамках кампании по «революционизации» в китайских театрах должны были идти только «революционные оперы из современной жизни». Политика в области оперы определялась позицией Цзян Цин, члена бюро

ЦК КПК, жены Мао Цзэдуна. Цзян Цин критиковала прежний репертуар Пекинского театра и призывала к осовремениванию репертуара.

С одной стороны, Цзян Цин говорила, что «Пекинская музыкальная драма – это и есть опера» [143, с. 211], в то же время в утвержденных, так называемых, революционных образцовых спектаклях, созданных в духе традиционного жанра пекинской музыкальной драмы, не использовались классические сюжеты, а только революционные, которые подавались в стилистике революционного агитплаката. Число этих «образцовых спектаклей» было ограничено шестью операми («Легенда о красном фонаре», «Шацзябан», «Ловкий захват Тигровой горы», «Рейд подразделения Белого Тигра», «Ода Драконово́й реке», «В доке») и двумя балетами («Красный женский отряд», «Седая девушка» (по мотивам одноименной оперы)). В 1973 году «образцовые спектакли» стали переноситься на киноленту для широкого показа населению. На их просмотр, который считался обязательным, шли организованными колоннами.

Выработанные театральные догматы внедрялись и в инструментальную музыку, где вменялось использовать аранжировки на темы «революционных образцовых спектаклей», что сужало содержание и художественную сторону произведений. Говоря о фортепианной музыке того времени, Ли Юнь пишет: «В период Культурной революции форма образцового театрального представления не допускала никаких изменений ни в структуре, ни в мелодии. Это являлось очень сильным ограничительным условием для музыкантов того времени и приводило к тому, что композиторские приемы и техника не могли быть использованы в полной мере» [54, с. 11].

Разительно отличает эпоху культурной революции в СССР от китайской Культурной революции развитие *развлекательных жанров*. В СССР огромным успехом пользовались театры оперетты и музыкальной комедии, в которых шли классические оперетты И. Штрауса, Ж. Оффенбаха, Ф. Легара, а также произведения этого жанра советских композиторов – И. Дунаевского, Б. Александрова и др.

Развлекательное искусство было исключено Культурной революцией. Трагическая судьба создателя китайской эстрадной музыки Ли Цзиньхуэя сегодня известна всему миру. Создатель детских опер, выдающийся деятель музыкальной культуры Китая был замучен до смерти, став жертвой политического преследования в 1967 году во время пика Культурной революции.

Наибольшее число работ, написанных в инструментальных жанрах в творчестве китайских композиторов, затрагивающих в том числе и период Культурной революции, посвящены фортепианной музыке. Поразительно, что один из самых европейских инструментов не был дискриминирован в этот сложный период. «Спасительной» в судьбе фортепианной музыки, как и других жанров, оказалась опять же вокальная музыка, народная, революционная песня. Автор диссертации, посвященной выдающемуся китайскому композитору Ван Цзянчжуну, Ли Юнь пишет «По сути, именно китайская традиционная музыка и аранжировка становятся единственно возможными для музыкального, в том числе фортепианного творчества в Китае» [54, с. 9].

Идеологический крен в фортепианном искусстве начал ощущаться немного раньше, незадолго до Культурной революции. Однако Ван Ин отмечает: «Тем не менее, и в это не простое время фортепианное искусство доказывает свою жизнестойкость, благодаря рождению целого ряда прекрасных произведений, основанных на песенном и инструментальном фольклоре. Это: “Каприз” (1958) Сан Тона, фортепианный сборник на темы сказочного балета “Русалка” (1959) У Дзуцзяна и Ду Минсиня, Фантазия “Отряд красной гвардии Хонху” (1964) Цюй Вэя, сюита “Таджикский барабан” (1964) Ши Фу, “Освобожденные дни” (1964) Чу Ванхуа» [14, с. 11–12].

Кроме того, в 1960–1970-е годы популярными стали различные переложения для фортепиано известных народных и авторских патриотических песен, инструментальных пьес, музыки балетов, хоровых и вокальных произведений. Широкое распространение получает жанр транскрипции.

Ли Юнь выделяет примеры двойного цитирования песен из другого жанра. Она находит их «в фортепианных пьесах, которые тоже имели

политическую окраску: “Захват горы Тигра” Чу Ванхуа (на основе одноименной песни из пекинской драмы Лю Пэйжана и Ма Цисиня), фортепианная сюита “Красный женский отряд” Ду Минсиня (по материалам музыки из балета “Красная женская армия” У Цзюцяна, Ду Минсиня, Ван Яньцяо, Ши Ваньчуня, Дай Хонвэя), а также фортепианная аранжировка “Северный ветер” Инь Чэнцзуна по балету Хэ Цзичжи, Ма Кэ, Чжань Лу, Лю Чжи, Чэнь Цзи “Седая девушка”» [54, с. 11].

На излете Культурной революции в фортепианной музыке прорастают блестящие фортепианные аранжировки, в которых расцветает китайский песенный фольклор. В их числе такие произведения, как «Река Люян» (1972), «Луна, отраженная в реке Эрцюань» (1972) Чжу Ванхуа, «Четыре народные песни Шаньбэя», «Сто птиц воспевают Феникса», «Три раза расцветают цветы муме» (все – 1973) Ван Цзяньчжона, «Осенняя луна отражается в спокойном озере» (1973) Чэн Пэйсюня, и «Сиянсяогу» (1975) Ли Инхая. Можно заключить, что в период Культурной революции композиторы умели находить ресурсы для дальнейшей творческой разработки художественных задач национальной культуры.

2.4.3. Поэзия Мао Цзэдуна и ее претворение в музыке китайских композиторов¹⁹

По сей день личность Мао Цзэдуна продолжает привлекать к себе внимание. Причина невероятного культа Мао в определенной степени базируется на традиционных представлениях китайцев. Н. А. Спешнев пишет: «Автократия, абсолютная монархия возникла в Китае рано, во времена Шан и Чжоу (3000 лет назад): власть императора была выше религиозной власти; законодательная, судебная, административная и военная власть были сконцентрированы в одних руках. При этом в стране сохранялся патриархальный уклад,

¹⁹ Данный параграф написан на основе статьи «Поэзия Мао Цзэдуна и ее претворение в музыке китайских композиторов» автора диссертации [116].

осуществлялся строгий контроль за человеком, вводились всевозможные ограничения» [86].

Продолжая путь сравнения советской и китайской культурных революций, невольно возникает сравнение и двух лидеров – И. Сталина и Мао Цзэдуна. Оба лидера тесно взаимодействовали. Китайское революционное движение, в особенности коммунистическое, развивалось под сильным влиянием И. Сталина. Оба сына и жена Мао в 1930–1940-е годы жили в Москве.

Сложившийся культ личности этих государственных деятелей получил отражение в искусстве своих стран. Так, в СССР в 1930-е годы С. Прокофьев создал кантату «К XX-летию Октября», в которой использовал тексты К. Маркса, В. Ленина и И. Сталина. Несмотря на всю неоднозначность, композитору удалось создать уникальное в своем роде сочинение, отличающееся высоким художественным уровнем.

Личность Мао Цзэдуна противоречива. С одной стороны, возглавленная им Культурная революция – период страшной жестокости по отношению к своему народу. Интересно, что кумиром «великого кормчего» являлся древнекитайский правитель Цинь Шихуанди, который создал мощную державу и основал первую императорскую династию. Но одновременно он вошел в историю, как жестокий правитель, по приказу которого сжигались книги, расправлялись с учеными. Так, по преданиям он велел закопать живьем 460 конфуцианских ученых, которые видели в поисках бессмертия пустое суеверие и за это заплатились жизнью.

С другой стороны, Мао известен не только как признанный вождь и полководец, пользовавшийся непререкаемым авторитетом у шестисотмиллионного народа, но и образованная личность. Он писал философские трактаты, стихи. Кстати, и в древности почти каждый правитель Китая занимался поэтическим творчеством.

Ю. М. Ключников пишет: «Поэзия Мао Цзэдуна весьма высоко ценится в мире до сей поры. Впечатляет широта и разнообразие тем, затронутых в стихах, присутствие любовной и пейзажной лирики, философские раздумья,

острая политическая сатира и в то же время отсутствие плакатности в произведениях революционной тематики – обо всем Мао умел говорить нетривиально и свежо. Привлекает в творчестве поэта-политика оригинальная связка новаторства и традиционализма» [39].

Личность Мао Цзэдуна (1893–1976), одного из ведущих китайских революционеров, создателя и лидера Китайской Народной Республики, отличается особой многосторонностью. Он был не только крупнейшим государственным и политическим деятелем XX века, создателем современного китайского государства, но и выдающимся мыслителем, автором многочисленных теоретических трудов, поэтом. Создав теорию маоизма, которая легла в основу системы идеологических установок Китая, Мао Цзэдун стремился изменить вектор развития страны и способствовал обретению Китаем государственного суверенитета. Принятие социализма за основу политической доктрины послужило началом экономического роста страны. Вместе с тем, будучи крупнейшим политиком своего времени, Мао Цзэдун достиг высот и в сфере искусства. Он был выдающимся поэтом, заложившим основу для развития современной китайской поэзии.

Перу Мао Цзэдуна принадлежат более ста стихотворений на самые различные темы, включая любовную лирику, пейзажные зарисовки, философские раздумья, политическую сатиру. Произведения, посвященные революционной тематике, лишены надуманной претенциозности и привлекают свежестью поэтического языка. Необычайный жизненный опыт Мао Цзэдуна и его глубокое литературное дарование позволили ему создать яркие поэтические опусы. Коллекция стихов Мао Цзэдуна по праву читается кульминационной вехой в становлении китайской поэзии XX столетия [156].

Творчество крупнейшего политического деятеля Китая основано на синтезе новаторства и традиции. Для Мао занятие литературой было не просто развлечением, а своего рода дневником, в котором он раскрывал свои самые сокровенные мысли на протяжении всей жизни. Однако впервые эти произведения были опубликованы в поздние годы. Великолепные стихи

идеологического вождя страны установили высокий уровень литературного, художественного, философского содержания, их по праву можно считать ярким примером классического китайского стихосложения. Поэзия Мао Цзэдуна наполнена духом революционного оптимизма, воспевания борьбы, верой в величие коммунизма.

Мао Цзэдун, опираясь в своем творчестве на нормы классической поэзии, создал новый тип поэзии, отличающийся сочетанием классических приемов стихосложения с новаторскими. Так, двойная рифма в стихотворениях Мао основывается на созвучности двух последних слов, в отличие от обычной рифмы, где рифмуется последнее слово строки. Рифма «Хеже» опирается в качестве рифмы на конец предложения [158]. Рифма «Rhyming» представляет собой технику, включающую в себя редупликацию, то есть повторение двух или более слов, связанных между собой либо по значению, либо по звучанию. Перечисленные выше приемы придают стихам Мао Цзэдуна особую певучесть, что является одной из причин того, что многие композиторы избирали эти тексты в качестве поэтической основы для своих песен.

Начиная с периода японо-китайской войны 1937–1945 гг., музыканты обращаются к поэзии лидера китайской республики как к источнику вдохновения. Песни, написанные на тексты Мао Цзэдуна, сочетают высокую степень идеологического и художественного единства, в них сохраняются традиции народного музицирования. И в настоящее время, спустя более чем полувека, вокальные сочинения на стихи Мао Цзэдуна по-прежнему широко популярны. К числу наиболее известных композиторов, обращавшихся к поэзии китайского политика XX века, относятся Цзефу, Чжэн Лучэн, Тянь Фэн и другие. В сочинениях этих мастеров наиболее ярко воплотилась идея сохранения особенностей национальной мелодии, ритма, общего музыкального стиля.

Через семнадцать лет после образования Нового Китая, Мао Цзэдун провозгласил Культурную революцию, в результате которой изменениям подверглись многие сферы, включая культуру и искусство. Установленные ориентиры коснулись и музыки, ставшей провозвестником революционных идей

[132]. В этот период композиторы написали большое количество произведений на революционные стихи Мао Цзэдуна, из которых наиболее известными стали «В Память Лушуангань», «Снег», «Великий поход», «Три стихотворения по шестнадцать слов» и другие. Такие произведения, как «В память Лушуангань» и «Великий поход» демонстрируют страдания людей во время похода, сложную боевую обстановку Красной Армии. Они стали своего рода поэтическим символом китайского государства и обрели известность по всей стране и за ее пределами.

«В память Лушуангань» – знаменитое стихотворение, написанное Мао Цзэдуном после победы в битве при Лушуангане. Многие композиторы писали песни на текст этого стихотворения, ставшего одним из знаковых для своего времени поэтических произведений. Лушуангань – название местности, расположенной на севере города Зуньи между Душаншань и Бейлу, где происходили памятные военные действия. Здесь произошла знаменитая битва во время Великого похода Китайской Красной армии. После основания Китайской Народной Республики на переходе Лосянг была установлена мраморная надпись со строками из стихотворения Мао Цзэдуна «В память Лушуангань».

С 15 января по 17 января 1935 года в штаб-квартире Красной армии города Зуньи состоялось расширенное заседание Политбюро ЦК КПК, которое представляло местное руководство партии Мао Цзэдуна. 29 января Красная армия впервые пересекла реку Чишуй и была заблокирована армией Сычуань. В сложившихся обстоятельствах Мао Цзэдун и руководители Центральной военной комиссии посчитали, что нет необходимости в военных действиях и направили войска, чтобы избежать атак, избавиться от армии Сычуани и войти в район Жакси в округе Вэйсинь провинции Юньнань. 8 февраля Мао Цзэдун принял участие в расширенном заседании Центрального Политбюро. На встрече был подведен итог и выдвинута идея о возвращении на восток спересечением Чишуи и захват Зуньи. В результате армия уничтожила две дивизии и восемь полков гоминьдановской армии, захватила около 3 000 вражеских войск и одержала наибольшую победу со времен Великого похода.

В стихотворении описываются события, происшедшие во время битвы Красной Армии Лушуана под командованием председателем Мао Цзэдуна и руководящих органов, которым необходимо было пройти большой путь для решающего сражения в Лушуангань.

Музыка композитора Лу Цзу Лонга на стихи «В память Лушуангань» (пример 4) придает новые краски звучанию поэзии китайского лидера. Структура музыкальной формы строго подчиняется тексту, мелодия отличается распеваемостью и широким диапазоном. Многообразие ритмических фигур сочетается с богатой динамикой, имеющей градации от фортиссимо до трех пиано. В песне Лу Цзу Лонга представлена глубокая визуализация поэтических образов. В первом разделе произведения выделяются три сегмента, отличающихся по метроритму и синтаксису.

Пример 4.

Лу Цзу Лонг «В память Лушуангань»

14 *ff* (♩ = 48)

西 风 烈, 长 空 雁 叫

ff *mp*

17
霜 晨 月。 霜 晨 月，
17
V

Напряженная мелодия вокальной партии отражает содержание поэтического текста. Мелизмы, широкие интервальные скачки подчеркивают эмоциональную взволнованность стихов Мао Цзэдуна. На слова, описывающие наступление Красной армии, появляется величественная мелодия, в которой музыкальными средствами достигается ощущение трагической и агрессивной атмосферы.

Второй раздел (пример 5) контрастирует с первым, повествовательное начало уступает место взволнованной речитации, в фортепианной партии появляются ритмические фигуры, напоминающие скак конного войска.

Пример 5. Лу Цзу Лонг «В память Лушунгань»

25
雄 关 漫 道 真 如 铁，
25

27

而 今 迈 步 从 头 越。

27

Смена темпа, появление мелких длительностей характеризуют нарастающие напряжения. Гибкая мелодия, устремленная в верхний регистр, выражает настойчивую революционную волю:

Но лишь тех назовут смельчаками,
Кто дойдёт до Стены Великой!

Это предложение, повторяющееся три раза, сопровождается сменой музыкальных структур. Ритм становится все более прерывистым, гармонии постепенно усложняются, все средства музыкальной выразительности направлены на передачу основной поэтической мысли. Марш выступает здесь в качестве провозвестника революции – резкий и чеканный, он символизирует твердость духа воинов. Вместе с тем мелодия вокальной линии, воспевающая героизм китайского народа, достаточно певучая, широкая по дыханию.

Третий раздел (пример б) начинается с появления напевной мелодии широкого дыхания, варьирующей мелодию первого раздела; это эмоциональная кульминация произведения. В аккомпанементе дублируется основная тема, воспевающая веру в победу и торжество китайского народа.

Пример 6.

Лу Цзу Лонг «В память Лушунгань»

The image shows a musical score for a piece titled "In Memory of Lu Shungang" by Lu Zulong. The score is presented in three systems, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 40-41): The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic phrase with a slur and a trill (*tr*) on the final note. The lyrics are "苍 山 如 海,". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand, with triplets (*3*) in both hands.

System 2 (Measures 42-43): The vocal line continues with a melodic phrase that ends on a whole note. The lyrics are "残 阳 如 血。". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern and chords, including triplets (*3*) and a *dim.* (diminuendo) marking.

System 3 (Measures 44-45): The vocal line starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes a *rit.* (ritardando) marking. The lyrics are "苍 山 如 海,". The piano accompaniment features a *rit.* marking and a more complex rhythmic pattern in the right hand, including chords and moving lines.

Последний раздел (пример 7) возвращает слушателя к образам первой части. Постепенно ниспадающие плавные фразы, мерный ритм, прозрачность аккомпанемента придают особую лиричность этому фрагменту.

Рисунок 7.

Лу Цзу Лонг «В память Лушуангань»

46

残 阳 如

49

血。 残 阳 如

52

血。

pp

ppp

pp

ppp

Синтаксическая структура текста в музыке отражается статичностью фраз, создающих ощущение успокоения и умиротворения.

Органичная внутренняя связь музыкального и поэтического начал выделяют Лу Цзу Лонга среди большого количества песен, написанных на текст «В память Лушуангань» Мао Цзэдуна. Героический подвиг красноармейцев обрисован композитором при помощи ярких средств выразительности. Основываясь на гармоничном сочетании текста и музыки, песня имеет четкую структуру с делением на три крупных раздела. Смена эмоций, драматизм

и напряженность среднего раздела обрамляются умиротворенными крайними частями. Произведение отличается ясным и богатым музыкальным языком, в музыке передан героический настрой солдат Красной армии, идущих вперед с решимостью и смелостью.

В целом, поэзия Мао Цзэдуна представляет собой значительное явление национальной культуры. Согласно оценке Ю. М. Ключникова, «Переворот, произведенный Мао Цзэдуном в китайской поэзии, внушительен. Можно сказать, что он повернул поэтический календарь Поднебесной с лунного на солнечный. Это проявилось буквально в том, что китайские поэты, ранее тяготевшие к воспеванию красот лунного света в небе или на озере стали писать о солнце <...> В творчестве таких поэтов, как Сы Тун, Го Можо, Ай Цин и даже у ряда “туманных поэтов”, таких как Хай Цзы появилось множество стихов, буквально пронизанных солнечным светом, оптимизмом, обращением к дао человеческой активности, воле, целеустремленности» [39].

Поэзия Мао Цзэдуна вдохновляла не одно поколение китайских композиторов и в настоящее время продолжает являться основой для создания ярких камерно-вокальных сочинений. Многогранность содержания стихов китайского лидера позволяет создавать яркие произведения самого различного характера – от любовной лирики до революционной песни. Бесспорно, учитывая политические и социальные особенности развития китайского государства, наибольший интерес для китайского народа представляют темы, связанные с утверждением силы духа китайского народа. И в этом аспекте поэзия Мао Цзэдуна занимает особое положение, песни на его стихи обретают статус национального достояния.

Песня «В память Лушунгань» – одно из самых ярких произведений, созданных на стихи Мао Цзэдуна, она отражает специфику национального самосознания и входит в сокровищницу китайской музыкальной культуры.

Интересную и точную мысль высказывает И. С. Смирнов по поводу отношения китайцев к Мао Цзэдуну после Культурной революции: «Начавши двигаться в совершенно ином направлении, чем двигал Китай Мао Цзэдун,

(китайцы) умудрились его не разоблачить и оставить такой действующей фигурой. Это очень давняя традиция: можно было убить императора, основать новую династию, но первая обязанность династии, пришедшей к власти, была составить историю предыдущего царствования, причем историю ни в коем случае не осуждающую: она могла в каких-то частях кого-то осуждать, но стремление, во всяком случае, было к спокойному объективному описанию» [79].

2.5. Пятый – «Период открытости» (1977 – по настоящее время)²⁰

После Культурной революции наблюдается активизация интереса к более глубокому пониманию национальных традиций китайского искусства, возрождению идей древних философских учений. В вокальном творчестве композиторов они воплощаются самыми современными европейскими музыкальными техниками. Новому поколению китайских композиторов удалось достичь качественно иного синтеза современного музыкального языка и глубоко национального колорита. Ху Шуйцзин, говоря о принципах работы китайских композиторов с материалом народных песен, отмечает: «Композиторы, занимающиеся аранжировкой, постоянно анализируют основы национальной песни, изучают и развивают выразительные возможности разнообразных ладов и тональностей, музыкальных структур, в которых выражаются художественные особенности народной музыки» [149, с. 192].

Многие произведения этого периода отражают спокойную и величественную красоту природы, возрождают философскую идею единения Неба и человека, стремятся выразить сиюминутные ощущения задумчивости и благоговения, тем самым достигая в передаче красоты родного края состояния «гармонии». В интеллектуальной музыке нового времени ощущается возвращение к музыкально-эстетическим идеям, которыми питалась китайская традиционная культура – «единство Неба и человека», отрешенность от мирской

²⁰ В основу параграфа положен материал авторской статьи [114]

суеты, романтические философско-поэтические образы «чистоты», «су-мрака», «прохлады», «удаленности». Это можно услышать в следующих произведениях 90-х – начала 2000-х годов: Сюй Пэйдун «Раннее утро в лесу», Лу Цзайи «Радужные облака и свежие цветы», Инь Цин «Небесный путь» (2001), Чжан Цьен «Цинхай-тибетское нагорье» (1994), Ян Шэнь «Янцзы, текущая на восток» (1995) и др.

Рост международной деятельности способствовал возобновлению обмена опытом с европейскими государствами, китайские музыканты постепенно осваивали сочинения композиторов западных стран. Это не могло не оказать воздействия на формирование вокального стиля китайских мастеров. Композиторы используют западные техники для создания сочинений в национальном стиле. Так, «Азалия», «Песня красной звезды» и «Подземная война», «Гимн Пекину» Тянь Гуана и Фу Цзиня составили сокровищницу китайской музыки. Песни, принадлежащие перу Цюй Сисяня, в числе которых «Слушая истории матери о делах минувших дней», «Пастораль», «Хор плацдарма Красной Армии», «Гондольера в городе Шихо», «Песня о молодости» дополнили список ярких сочинений, написанных китайскими композиторами в жанре песни. Лэй Чжэньбан создал большое количество знаковых вокальных миниатюр, в числе которых «Дун Цунь-жуй», «Пять золотых цветков», «Третья сестра Лю», «Гость на ледяной горе», «Красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый», «Цветы прекрасны и луна полна», «Кэт и ее отец».

Жанр художественной песни, романса переживает расцвет и занимает, по сути, лидирующие позиции в китайской музыке. Показательным является вокальное творчество композитора нового поколения Лю Цюна²¹. Им было написано более двух десятков песен, среди которых такие популярные, как «Чайка» и «Туман Желтой горы». Но самым успешным стал романс «Любовь

²¹ Лю Цун (1956 г.р.) – композитор, педагог, профессор по композиции в консерватории Шэньяна.

к родному городу» на текст Ду Сюэчжи (1994), прославивший Лю Цуна на всю страну.

В 1997-м году он напишет еще две песни на стихи этого же автора: «Ночь тоски по дому» и «Возвращение в родной город». Сам подход к трактовке данного жанра отражает новые тенденции. Чжао Жунжун пишет: «В созданных им романсах определилась линия творчества <...>, далекая от политической тематики, долгое время господствовавшей в жанрах песни (романса) <...> Ценность этого сочинения Лю Цина заключена отнюдь не в особых технических приемах или новизне техники письма, а в особом настроении, в искренности высказывания, которое обращено к Родине в глубоко человеческом, личном ее ощущении <...> Все богатство европейского музыкального языка композитор умело соединяет с элементами китайской народной музыки, пентатоническую основу — с современными приемами сонорного письма» [118, с. 185].

Таким образом, пройдя сложный путь развития, испытав на себе влияние различных тенденций музыкального искусства XX века, современные китайские композиторы пришли к осознанию того, что наиболее впечатляющие результаты, способные ярко презентовать современное музыкальное искусство Китая в мире, достигаются только там, где сохраняется связь с художественными традициями своей национальной культуры. Данный вектор развития вокальной музыки китайских композиторов представляется наиболее актуальным и интересным для дальнейших исследований.

Глава 3.

ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭПОХИ В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЧЖЭН ЦЮЙФЭНА

Обращение к вокальному творчеству китайского композитора Чжэн Цюйфэна как примеру, иллюстрирующему тенденции развития китайской вокальной музыки в XX веке, не случайно. Судьба композитора и история создания каждого произведения несет на себе отпечаток эпохи. Обращение к биографии конкретного автора позволяет понять его жизненную позицию, мировоззрение, а, следовательно, и глубже осознать его творчество, взаимосвязь с той средой, окружением, временем, которое его формировало.

На протяжении многих лет Чжэн Цюйфэн создавал полные воодушевления музыкальные произведения, прославляющие партию, отечество и прекрасную жизнь. Многие его работы были удостоены общенациональных и областных премий, а такие произведения, как «Я люблю тебя, Китай», «Памир, как прекрасна моя родина», детская песня «Песенка смурфиков» стали классикой. Он обрел свою нишу в китайском музыкальном творчестве, благодаря своему особому, узнаваемому мелодическому стилю. Уже в 1987 году Чжэн Цюйфэн был отнесен к десяти величайшим музыкантам Китая, а 28 октября 2019 года получил почетную награду за «Пожизненные достижения в области музыки». Несмотря на столь высокое общественное признание, творчество Чжэн Цюйфэна не достаточно изучено и осмыслено.

Чжэн Цюйфэн принадлежит к поколению композиторов, личностное и творческое формирование которого происходило в 40–70-х годах XX века. В определенной степени это поколение можно назвать «обезличенным». Причиной этого являются очень узкие содержательные и стилистические рамки творчества, обозначенные историческими, социально-политическими, идеологическими особенностями эпохи, где коллективный характер творчества был принят в оперном и даже инструментальном жанре, о чем говорилось

в предыдущей главе. Проявиться индивидуальности композитора было очень сложно.

Вместе с тем в настоящее время современное музыковедение обращается к творчеству композиторов, которых О. И. Луконина назвала «белыми пятнами» в музыкальной истории, «активно изучает наследие малых “светил”, выявляя жизненно важную функцию их творчества в искусстве, осмысляя роль в общей культурной эволюции» [62, с. 5].

Такой подход является особенно актуальным для изучения китайской музыки по ряду причин. По идеологическим основаниям внимание к литературным и музыкальным явлениям «второго ряда» стало активизироваться только в конце XX – начале XXI века.

В исследовательских работах, посвященных творчеству китайских композиторов, не относящихся к эпохе «открытости», перечисляется много имен, которые недостаточно раскрыты исследователями, а изучение их индивидуального вклада в развитие того или иного жанра очень поверхностно. Только ограниченное количество композиторов стали на настоящий момент предметом более детального изучения. Это связано, в том числе, с тем, что этих композиторов вряд ли можно отнести к числу новаторов, к которым в последнее время в первую очередь было приковано внимание исследователей.

Несмотря на большой удельный вес вокальных жанров в китайской музыке первой половины XX века, страницы биографии ее создателей остаются малоизученными. Особенно это касается момента становления композиторов, формирования их стиля.

В отношении периода после Культурной революции Цао Шули, пишет: «В конце 70 – начале 1980-х годов начался пересмотр “ультралевых” идей в сфере культуры и искусства. Музыканты освобождались от бремени единого образа, присущего периоду “культурной революции”, ставили цели саморазвития в музыкальном искусстве, прорывая крайне ограниченное прежде “жизненное пространство” <...> Именно в этот период началось становление

собственного музыкального стиля композиторов в области камерной вокальной музыки» [106, с. 75].

Новые китайские композиторы «эпохи открытости» разительно отличаются от поколения Чжэн Цюйфэна. Они не только музыкально-стилистически переориентировались на запад, но и во многом приняли западные ценности, в результате чего скорректировался их национальный менталитет. Такие композиторы, как Чжэн Цюйфэн, остались верны консервативным национальным представлениям и в более первозданном виде сохранили в себе черты национального менталитета. Это нашло отражение не только в их творчестве, но и манере поведения, характере общественной деятельности, понимании социальной значимости искусства. Наконец, это способствует тому, что несмотря на бурные процессы обновления в китайской музыке, массовом искусстве, произведения этих композиторов остаются любимы огромным количеством китайцев. Главная для китайцев тема любви к Родине получила в творчестве композитора яркое воплощение.

Сравнивая с опытом русского музыковедения, где методика биографических исследований давно сложилась и продолжает развиваться, китайских монографических работ мало, а в тех, которые есть и посвящены композиторам именно этого поколения, по-прежнему слабо освещены следующие вопросы, типичные для биографического подхода:

- влияние семьи на формирование композитора;
- воздействие конкретных музыкантов (китайских и зарубежных), разных культурных традиций в годы учебы и начала творческой деятельности на формирование художественно-эстетических взглядов композитора;
- история и контекст создания наиболее значительных произведений.

Наконец, есть темы, которые представляют особый интерес применительно именно к китайской музыке XX века, но которые совершенно не раскрыты в литературе. В частности, роль в музыкальном образовании, развитии композиторского, театрального творчества, концертной деятельности, в целом китайской музыкальной культуры таких, довольно специфических,

свойственных именно китайской социалистической культуре, институций, как *ансамбли песни и пляски военных округов*.

Недостаточная проработанность внутрикитайского контекста, создает ощущение «вакуумного» развития личности художника. Безусловно, объяснение этому можно найти в культурно-исторической, социально-политической специфике истории Китая. Но и понимание этой специфики должно быть осмыслено и спроецировано на личность композитора, как фактор, позволяющий более глубоко понять особенности не только его индивидуальности, но даже культурного менталитета китайских композиторов, которые чрезвычайно существенны на фоне других композиторов XX века. И они нашли отражение в их творчестве.

Проработка именно этих вопросов в процессе изучения жизни, личности китайского композитора Чжэн Цюйфэна может позволить сделать историю китайской музыки периода 1940–1970-х годов менее обобщенной и обезличенной. «Укрупнение», детализация личной судьбы и творчества конкретного композитора позволяют уточнить понимание тенденций развития любого жанра, в том числе вокальной музыки.

В реконструкции биографии композитора мы особое внимание уделили вышеобозначенным проблемам.

3.1. Творческий путь и вокальное наследие Чжэн Цюйфэна в контексте китайской музыкальной культуры XX века

Чжэн Цюйфэн родился в 1931 году в провинция Ляонин, в древнем городе Даньдун²². В окрестностях Даньдуна находится проложенный в горах

²² Город-порт Даньдун расположен на юго-востоке провинции. Даньдун – важное место пересечения экономического кольца в Северо-восточной Азии с экономическим кольцом, который окружает залив Бохайвань. В конце XIX века Даньдун стал важным пунктом пограничной торговли с КНДР. Население города – преимущественно корейцы. Уже тогда в Даньдуне была развита текстильная промышленность, а потом машиностроение, металлургия. Мост Китайско-корейской дружбы, построенный на реке Ялуцзян, связывает город

участок Великой китайской стены. С сооруженной на вершине горы смотровой башни открывается незабываемый вид на окрестности.

Со времен эпохи Тан город назывался Аньдун, а в 1965 года постановлением Госсовета КНР был переименован в Дандун («Красный Восток»). Само название – «красный восток» – очень точно отражает время. Возможно, название города возникло, благодаря популярной революционной песне «Красный Восток», история которой свидетельствует об установлении в стране культа личности Мао Цзэдуна.

К сожалению, ни в одном из источников не удалось найти упоминания о семье Чжэн Цюйфэна. Известно только, что с 1947 года, когда ему исполнилось 16 лет, он начал участвовать в революционной работе, в 1949 году вступил в Коммунистическую партию Китая и Народно-освободительную армию, где получил пост заместителя командира полкового ансамбля песни и пляски Южно-Китайского военного округа.

В период революционной борьбы, строительства социализма и Культурной революции, констатируя степень сопровождавшего ее обезличивания общества, подавления личностного «Я», стоит вспомнить то, о чем говорит Н. А. Спешнев: «Известно, что для восточной культуры характерен коллективизм, а для западной — индивидуализм. Восточные люди, живущие в пределах коллективной культуры, придают коллективизму особое значение и относятся к нему с пониманием <...> Индивид может существовать только как член семьи, представитель нации, класса и других коллективных образований <...> Восточный человек приспособливается к обществу не для того, чтобы контролировать других, распоряжаться и управлять ими, а для того, чтобы соответствовать обществу, находиться с ним в гармонии» [86].

Роль армии в жизни китайцев, особенно того времени, была очень велика ²³. Не случайно она неоднократно воспета в песнях китайских

Дандун с Корейской республикой. Рядом с Мостом дружбы находится еще один мост (1909), частично поврежденный в годы Корейской войны (1950).

²³ День основания Народно-освободительной армии Китая (НОАК) – 1 августа 1927 года, день Наньчанского восстания. Военным советником восстания был Михаил Куманин,

композиторов. Но особенно ярко это просматривается на примере личности Чжэн Цюйфэна.

Когда к нему, как к композитору, обращаются с вопросом, в чем секрет его успеха, он всегда искренне произносит три благодарности – первая его карьере в армии, которая дала ему основу становления как человека, вторая – университетским преподавателям, которые заложили профессиональные основы, третья – жизни, которая дала ему возможность плодотворно работать. Известный поэт Чжэнь Нан говорит: «Слушая его песни, узнавая больше о нем, как о человеке, понимаешь, что Чжэнь Цюйфэн – это имя, которое говорит само за себя. Он человек с крепким фундаментом».

Командир полкового ансамбля песни и пляски Фан Тянь Син Чжэн отмечает: «Цюйфэн – один из немногих выдающихся военных композиторов Китая, получивших профессиональную подготовку. У него веселый и прямолинейный характер, он трудолюбивый и серьезный, а самое ценное – он продолжает сочинять музыку и вносит большой вклад в жизнь общества»²⁴.

Подобное отношение к армии присутствовало у многих композиторов того поколения. Чжу Фендайцзяо пишет о композиторе Чжу Цзяньэре и о том, что его песня «Мечта» создавалась в 1944 году, когда Чжу Цзяньэр был очень болен. Но песня повествует о возрождении жизни в северной провинции Цзянсу континентального Китая, проникнута оптимизмом, верой в новую жизнь «красного» Китая, освобожденного от гнета эксплуататоров. Композитор написал в рукописи своего песенника: «Во второй половине 1944 года мое состояние улучшилось, я уже могу вставать. Весной 1945 года, у меня

будущий заместитель командующего Черноморским флотом СССР. Из среды полевых командиров выдвинулись и Мао Цзэдун, и Дэн Сяопин. Демократическое движение начала 80-х, а также события на Тяньаньмэнь надолго подорвали авторитет армии. Армейский ренессанс произошел с приходом нового главы Китая – Си Цзиньпина, вся карьера которого была неразрывно связана с армией. Во время правления нового лидера в Китае началась работа по возрождению «военно-революционного духа» китайской армии, который непосредственно связан с идеологией китайского национализма, призванного заполнить «идеологический вакуум» в КПК.

²⁴ Сайт искусства провинции Гуандун, стартовая страница <Отзывы Гуандуна> Интервью с известными людьми: Чжэнь Чю Фэн “Вся моя жизнь – для создания музыки” 17.06.2004 г.

настроение веселое, в начале августа отправляюсь на север провинции Цзянсу, чтобы принять участие в жизни Четвертой Армии» [122, с. 174].

«Каждый коммунист должен усвоить ту истину, что “винтовка рождает власть”», – писал Мао Цзэдун²⁵. Но не только на этом утверждении Великого кормчего строилось отношение китайцев к армии. Оно базировалось на глубинных свойствах национального менталитета, которые ярко проявились в личности Чжэн Цюйфэна и его творчестве. Н. Спешнев пишет об «этикоцентризме»²⁶ китайцев: «В культурном воспитании главное — это вырастить цзюньцзы шэнсянь “благородного человека и мудреца”, а в военном деле — человека, искореняющего зло и поддерживающего добро. И конечно же, это постоянное стремление к самосовершенству, с тем чтобы быть преданным семье и верным стране» [86].

Именно эти качества воспитывались в Чжэ Цюйфэне в институте искусств Центральной и Южной армий Китая, куда он поступил в 1950 году и обучался игре на скрипке и композиции.

До создания КНР обучение западной музыке было доступно не всем слоям населения. Только богатые и высокопоставленные люди, представители класса «белых воротничков» имели возможность обучать музыке детей.

Таким образом, получить начальное образование Чжэн Цюйфэну помогла именно армия, которой после провозглашения КНР принадлежала огромная роль. Компартия и созданная под ее руководством Китайская народная республика, до начала реформ открытости напоминали военные структуры, которые практически полностью подчинялись военному ритму жизни. Китайская армия была слепком лучших из лучших – аристократией аграрной страны²⁷.

²⁵ Мао Цзэдун. Война и вопросы стратегии, 1938.

²⁶ Этикоцентризм как постоянное движение к поиску нравственных первооснов жизни является одной из доминантных черт русской культуры и философии. В данном случае имеется в виду «некий “культурный дух” (луньли цзиншэнь), в котором родовая (племенная) этика занимает главенствующее положение. Согласно положениям этикоцентризма, моральные суждения (критерии) должны доминировать во всем. В традиционном способе мышления подобные реальные суждения ограничивались ценностными суждениями, ядром которых была мораль. Воспитание морали — ее основной девиз» [86].

²⁷ Те военные традиции армии Китая, в которых воспитывался композитор, сохраняются и сегодня, благодаря тому что в отличие от многих партийных функционеров, Си Цзиньпин с молодых лет был связан с НОАК. Большую роль армия продолжает играть в культурной

Чжэн Цюйфэн был одним из первых композиторов после образования Нового Китая, перешедших от любительской композиторской деятельности к профессиональной. Его рост как специалиста является воплощением творческого пути большого количества подобных композиторов Китая.

Композиторское образование Чжэн Цюйфэн получил в Центральной консерватории в городе Пекин, которую закончил в 1965 году. Центральная консерватория начала строиться в 1949 году и после слияния нескольких учебных заведений переехала из Тяньцзина в Пекин в 1958 году, став одним из главных центров музыкальной жизни страны. Уже в 1950-е годы выпускники многих вновь созданных учебных заведений поехали по направлению в самые отдаленные регионы Китая, что способствовало росту уровня музыкальной культуры населения.

В 1959 году в честь 10-летия со дня основания Китайской Народной Республики Чжэн Цюйфэн получил премию «Выдающееся произведение» за балет «Пять алых облаков».

Создание каждого произведения несет на себе отпечаток эпохи. Работа над балетным спектаклем «Пять алых облаков» хорошо это демонстрирует. Молодым людям того времени было свойственно бесстрашие, рожденное отсутствием опыта, как говорят китайцы, «новорожденный теленок тигра не боится». Чжэн Цюйфэн в этот период времени занимался изучением композиции еще не систематически, его познания в сочинении музыки в основном ограничивались тем, что он мог почерпнуть из услышанной музыки, исполнительской практики и дирижирования. Смелость, с которой он решился написать такое крупномасштабное произведение, была обусловлена не только бесстрашием молодости, но и общей атмосферой, царившей тогда в стране, когда люди жили надеждами и конкретными делами, творчеством приближали будущее.

жизни страны. Достаточно сказать, что супруга Си Цзиньпина – Пэн Лиюань – руководитель ансамбля песни и пляски Народно-освободительной армии Китая в чине генерал-майора, а ГПУ принадлежат не только политические училища в Нанкине и Сиане, но и собственный институт искусств.

В созданных в первые годы Китайской народной республики инструментальных произведениях «Танец национальности Яо» Лю Те Шаня и Мао Юаня (1953), «Танец Писю» Вана И У (1954), «Повозка» Гэ Яна (1954), «Цикл китайских народных песен» Ли Вэй Цая (1955), «История желтого журавля» Ши Юн Кана (1955), «Увертюра Весеннего фестиваля» Ли Хуань Чжи (1956), «Канцзан-сюита» Лу Хуа Бо (1956), «Гада Мэрген» Синь Ху Гуана (1956), «Празднование победы» Лю Шоу И и Ян Цзи У (1956), которые теперь кажутся немного наивными, ощущался поток исходящей из них творческой энергии.

Не трудно заметить, что все произведения опираются на жанры народных песен и танцев, которые сообщали благозвучность мелодиям, имеющим яркий национальный колорит. Но особенности фактуры, гармонии, формы, способы аранжировки народных песен были уже почерпнуты из европейской классической музыки.

Музыкальный спектакль «Пять алых облаков» является одним из первых важных произведений, написанных с момента возникновения Нового Китая, наравне с созданными тогда же на празднование десятилетия образования страны музыкальной драмой «Союз малых мечей» (Шанхайский экспериментальный оперный театр, композитор Шан И), балетной постановкой «Красавица-рыбка» (Пекинское хореографическое училище, композиторы У Цзунян, Ду Минсинь), спектаклем «Ши И рубит дрова» (Тяньцзиньский театр опер и балета, композитор Цао Хуосин).

Одной из важнейших особенностей произведения является использование фольклора для материала балетной музыки. Именно это привлекло пристальное внимание к произведению. Народная песня становится источником ее национального своеобразия. Композитор заимствует основную тему алых облаков из народной песни этнической группы *ли* «Песня горы Учжишань», тема Кэ Ин, написанная с помощью ладов народности *ли*, является побочной и проходит через все произведение. В танцевальной драме присутствует большое количество музыки с национальным колоритом Хайнаня (например «Танец юбок», «Танец толченого риса»), а созданный Чжэн Цюйфэном «Танец

с кострами», ярко запечатлевший неукротимый нрав народности ли, является одним из наиболее сценичных и обладающих индивидуальностью номеров.

В подходе к созданию музыки угадываются традиции русского жанрово-бытового симфонизма XIX века – М. Глинки, А. Даргомыжского, композиторов-кучкистов, который широко применялся в то время в китайской музыке. Эти произведения строились на двух и больше песенно-танцевальных темах, контрастирующих по темпу и содержанию.

Так, одна из тем «Алых облаков» основана на пентатонике, энергичном ритме и рисует перед глазами картину ночных гуляний с кострами во время праздника в одном из провинций страны. Вторая часть имеет лирический характер, отличается выразительной мелодичностью, плавным, размеренным движением ритма. Это контрастное жанровое сопоставление характерно для народной и близко пониманию большинства простых людей.

После окончания консерватории с 1967 года Чжэн Цюйфэн работал в военном регионе Гуанчжоу, в полковом ансамбле песни и пляски военного округа провинции Гуанчжоу, где играл на скрипке, дирижировал, заведовал творческим отделом, исполнял обязанности заместителя командира полка, командира полка, главного художественного руководителя и, кроме того, занимал пост председателя Китайской ассоциации музыкантов Гуанчжоу четвертого и пятого созывов.

В 1965 году, в разгар Культурной революции Чжэн Цюйфэн написал произведение «Забава». Но исполнено оно было значительно позже. К этому же времени (1975) относится произведение «Напев Яошаня» на основе фольклорной мелодии народности яо.

Инструментальные и вокальные сочинения Чжэн Цюйфэна отражают яркую индивидуальность композитора. Даже когда он сочиняет свои мелодии, в них всех равно проявляются полные очарования лады народной музыки.

Будучи армейским композитором, проведшим большую часть времени в армии, имея практику создания произведений для военных ансамблей, он часто использует энергичные ритмы. Большая часть произведений носит

танцевальный характер. Это заставляет вспомнить отражающие силу и величие армейской жизни танцы советского Краснознаменного ансамбля песни и пляски им. А. Александрова.

Первым выдающимся произведением Чжэн Цюйфэна после окончания Культурной революции стала песня «Каменный барабан и звон», в которой ощущаются новые музыкальные веяния.

Сочинение «Рыбачка Чжухая» написано по старинной китайской легенде. Использование лидийского лада, диссонирующих гармоний, колоритное звучание медных духовых инструментов, использование симфонического оркестра и национального инструмента гаоху²⁸ – все это придало яркое, свежее звучание произведению. Соединения гаоху с западным симфоническим оркестром является одной из первых попыток подобной комбинации.

В начале 1980-х годов он создал ставшую сенсацией во всей стране песню «Я люблю тебя, Китай». Она получила первую премию Центрального министерства культуры как «выдающееся произведение» в 1981 году, а также приз «Кубок Золотого оленя» в 2000 году, как одна из десяти самых любимых зрителями песен из фильмов.

В 1999 году композитор написал свое последнее произведение, песню «Воссоединение», проникнутую национальным колоритом.

Общественное признание обрели и многие другие его сочинения. «Марш женщин-солдат Китая» в 1986 году получил премию освободительной армии в области культуры и искусства. Тогда же была учреждена награда «Выбор Чжэнь Цюйфэна в области музыки». Различными премиями отмечены более 40 песен Чжэн Цюйфэна, в их числе «Весна пришла», «Памир, как прекрасна моя родина», «Прекрасная Кончедарья», «Председатель Мао заботится о нас, горных жителях», «Я люблю сливовый сад», Гимн Шестых национальных игр «Свет Китая».

²⁸ Гаоху – смычковый струнный инструмент, создан на основе эрху в 1920-х годах Люй Вэньчэном (1898–1981), используется в музыке Гуандуна и кантонской опере.

В 1987 году Чжэн Цюйфэн был назван одним из десяти величайших композиторов Китая. С 1995 года он занял пост председателя музыкального общества провинции Гуандун. На данный момент состоит в должности председателя ассоциации музыкантов провинции Гуандун. В 2010 и 2019 году он был отмечен наградами за «вклад в достижения в области культуры и искусства» провинции Гуандун.

До сих пор Чжэн Цюйфэн активно занимается разнообразной общественной деятельностью. О великой скромности музыканта, свойственной многим людям его поколения, говорит то, что он никогда не пользовался автомобилем, всю жизнь ездил на велосипеде. В возрасте 65 лет он начал учиться водить автомобиль, чтобы иметь возможность возить своих друзей-музыкантов на различные конференции и мероприятия.

Эти детали говорят не только о скромности, но и жизнелюбии, позитивном мироощущении Чжэн Цюйфэна. Именно эти качества, свойственные музыканту, прожившему непростую жизнь, отразились в его самом лучшем произведении – вокальном цикле «Сезоны Родины».

3.2. «Сезоны родины» Чжэн Цюйфэна

сквозь призму сложения жанра вокального цикла в китайской музыке²⁹

Жанр вокального цикла сложился в Западной Европе в эпоху музыкального романтизма XIX столетия и представлен в творчестве целой плеяды композиторов (Ф. Шуберт, Р. Шуман, И. Брамс, Г. Вольф, Г. Малер и др.). Прекрасные образцы вокального цикла создали и русские композиторы (М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Мусоргский, П. Чайковский и др.)

Вокальный цикл «Сезоны родины» написан Чжэн Цюйфэном в 1979 году. До этого времени жанр вокального цикла в творчестве китайских композиторов XX века не получил серьезного развития. Хотя китайской поэзии

²⁹ Данный раздел включает в себя материал статьи «Времена года» в китайской интерпретации: вокальный цикл Чжэн Цюйфэна «Сезоны Родины» автора диссертации [112].

издревле цикличность была очень свойственна. Так, И. С. Смирнов пишет: «В Китае практически не существует такой поэтической единицы, как стихотворение <...> А вот если мы берем цикл стихов – это уже совершенно другое дело. Цикл стихов выстраивает некоторый контекст, и в нем стихотворения приобретают, если не абсолютную отчетливость, то некоторые рамки возможной интерпретации. Вот таких циклов, в предельном случае называвшихся сборниками, собраниями, антологиями, было в Китае чрезвычайно много, и роль их необыкновенно значительна в традиции» [79].

Отдельные циклы возникают в рамках развития художественной песни. Так, в 1930-е годы появляется вокальный цикл в творчестве Хуан Цзы³⁰, одного из ярчайших представителей китайской художественной песни начала XX века, получившего образование в США. Большинство романсов и песен Хуан Цзы написано на древнекитайские стихи.

Яркий примером вокального цикла в начале 1940-х годов является Цикл песен ор. 1 Чжу Цзяньэр. Разнообразная тематика песен (философские размышления о смысле жизни, тема любви к родине, бытовые зарисовки, пейзажная и любовная лирика) говорит об ориентации на романтические вокальные произведения и традиции китайской поэзии. Песня «Воспоминание» (№ 1) на стихи Чжоу Вень Сяна – рассказ пожилого человека о былых временах. «Волны омывают песок» (№ 2) – пейзажная лирика с философским подтекстом, где взволнованное эмоциональное состояние героя передается через символ волн на песке. Песня «Колыбельная» (№ 3) – лирический центр цикла. Это обращение к ребенку в жанре колыбельной полно размышлений с интонациями печали, но верой в то, что «после ночи будет расцвет». Финальная песня цикла – «Я хочу вернуться на родину» (№ 4) – затрагивает очень важную для

³⁰ Хуан Цзы (1904–1938) – китайский композитор и музыковед-теоретик. Образование он получил в США. Вернувшись в Китай, Хуан Цзы полностью посвятил себя служению музыке. За свою короткую жизнь композитор написал много художественно значительных произведений, включая камерно-вокальные, инструментальные, хоровые сочинения, оперу, обработки народных песен.

китайского искусства тему любви к родине и эмоциональное переживание перед разлукой с ней [122].

Значение этого цикла велико, так как в нем композитор развивает идею синтеза европейской музыки с элементами национального своеобразия: использование пентатоники, черты китайских народных песнопений *цюй*, особенности ритма, характерные для вокально-речитативного жанра *бянь вэнь*, имитация игры на народных инструментах в фортепианной партии (*баньху*), а в вокальной партии – характерная для китайского пения мелизматика.

В связи с тем, что само развитие художественной песни было приостановлено изменением идеологических установок в области искусства, а затем и Культурной революцией, форма вокального цикла не успела развиваться и занять серьезное место в творчестве китайских композиторов.

Единственным примером цикла, созданным в эпоху Культурной революции, является цикл «Записки красного фонаря», в который вошли 12 главных музыкальных фрагментов одноименной оперы.

Более активное развитие вокального цикла в китайской музыке начнется уже в «эпоху открытости». Это такие циклы, как «Пять стихов Ли Чинзао» Ван Цзяньчжона (1933–2016), «Три стихотворения поэзии династии Тан» Ли Инхайя (1927–2007), «Dianxi Poem Colloction» (Сборник стихотворений Дианси) Дин Шандэ (1911–1995), вокальные баллады по мотивам эпических сочинений Лу Синя композитора Шан Деи.

Особый интерес представляет вокальный цикл в сопровождении оркестра смешанного типа «Восемь песен на поэзию династии Тан» (2011) Чжао Цзипина³¹, форму которого Ван Дуангуй интерпретирует как «вокальную поэму» [13]. В его условном сюжете намечена «пунктиром» судьба Поэта, находящегося в изгнании. В музыке отражаются личные переживания, природные явления, картины социальной жизни. В содержании частей нетрудно заметить мотивы из цикла «Времена года» Чжэн Цюйфэна –

³¹ Чжао Цзипин (1945) — китайский композитор, общественный деятель.

переживания героя зачастую передаются через образы меняющейся по временам года природы.

Так, в № 1 «Старый Город» (стихи Ван Вэя) поется о весеннем состоянии души странствующего героя, наблюдающего за цветением ивы. В песне № 5 «Лунная песня» (стихи Ли Бо) описывается осенний пейзаж («Осенью полумесяц висит на горе Эмей. Тень луны отражается в реке. Ночной поток бежит в Три ущелья. Я не вижу тебя и могу лишь найти вдоль реки»).

Одной из основных тем цикла является тема переживаний за судьбу родины и разлуки с ней. В песне № 2 «Башня желтого журавля» речь идет о политическом изгнании друга, который «...в прекрасный месяц март отправился в Янчжоу. В небе виден одинокий парус; воды Янцзы текут до края неба!». В № 4 «Я тоскую по любимым» выражена тоска по родине («Всякий раз, когда наступает сезон отпусков, я скучаю по родным. Знаю, что они празднуют вдали от меня. Я же в одиночестве тоскую по ним»), а в № 6 – переживание за ее судьбу («Страна разрушена и дикий дым повсюду... Пусто во дворе, только листья эвкалипта. Мятежники отмечают победу праздничным оркестром»).

О смысле песни № 8 «Думы лунной ночью» на знаменитое стихотворение Ли Бо, которая в общей драматургии цикла представляет собой эпилог, «слово от Автора», Ван Дуангуй пишет: «Герой одинок в чужом краю; он ищет утешения в своих думах, в мечтах о возможности счастья на родине, чтобы обрести желанный мир и покой. В заключительной песне цикла звукообразный концепт Поэта заменяется на голос народа – поет камерный хор. Сквозной мотив классической древнекитайской поэзии – соборное единение человека с судьбой своего народом – побуждает композитора сделать модуляцию из лирической в эпическую сферу драматургии» [13, с. 60].

Очень интересно развивается жанр вокального цикла в творчестве современного композитора Чен И, проживающей в настоящее время в США, и являющейся одним из ярких музыкантов современности. Как и большинство

композиторов нового времени, Чен И свою камерно-вокальную музыку создает на стихи древних китайских поэтов эпох Тан и Сун. Очень тонкое претворение национального характерно мы видим в ее вокальном цикле «Медитация», состоящем из двух песен. Первая песня написана на стихи Мэн Хаорэна (689–740), который всегда ставил во главу угла смысл человеческой жизни. Автор второго стихотворения – Чэнь Цзыан (661–702), создатель, так называемого, стиля символизм в поэтической литературе Тан.

Подчеркнем, что в отличие от актуальной поэзии цикла «Сезоны родины» Чжэн Цюйфэна, «символисты» не удовлетворялись описанием событий текущего времени, считая их недостойными внимания, и сосредотачивались на событиях далекой древности, превознося их значимость и всячески отстраняясь от описываемых событий.

В вокальной партии этого произведения встречаются интонации, характерные для пекинской оперы: «полупение» (или «полуречитатив»), используются «носовые» тоны для пения высоких нот и быстро взлетающих пассажей; вокальная мелодия часто резко уходит вверх и тут же нисходит до первоначального тона, которой не должен измениться в конце музыкальной фразы.

На примере Чен И мы видим, что современные композиторы стремятся к древнекитайской поэзии и наиболее точному воспроизведению национальной манеры пения. В частности, композитор, воспитываясь уже в другое время, с детства освоила национальную манеру пения традиционных песен, что помогло ей более точно «воспринять базовые философские и духовные понятия, такие как «созерцательное мышление» или «устремленность в будущее» [65, с. 240].

Китайский композитор Цзо Чженьгуань (род. 1945, Шанхай) получил образование в России и остался в ней работать. В его авторском стиле сочетаются национальные и европейские музыкальные традиции. В своих вокальных циклах, написанных в конце XX века, он тоже обращается к древнекитайской поэзии. Это циклы: «Три романса на стихи древних китайских поэтов»,

Три песни на стихи из сборника «Ши цзин» (1975), Три стихотворения Ли Бо (1987) [о стилевых чертах циклах см: 68].

На этом фоне «Сезоны родины» Чжэн Цюйфэна выглядит очень солидным и значимым циклическим произведением.

3.2.1. Специфика отражения темы Родины и поэтического переживания времен года в вокальном цикле «Сезоны родины»

Обращение к теме времен года для китайского композитора вполне логично. Начиная с древности, природа, времена года являлись частью философского, эстетического миропонимания китайцев, неотъемлемым компонентом китайской поэзии.

Однако как некая концепционная «рамка» для большого циклического произведения она не использовалась в творчестве китайских композиторов. И в этом смысле цикл «Сезоны родины» Чжэн Цюйфэна уникален.

Круговорот времен года принадлежит к одной из «вечных» тем философии, искусства, народного творчества. Ему посвящены произведения мировой литературы и искусства разных времен. Многие произведения стали шедеврами художественного творчества.

Одним из самых известных произведений является знаменитый цикл барочных концертов «Времена года» А. Вивальди. Напомним, что в этом инструментальном произведении композитор использует поэтические комментарии (сонеты), что раздвигает рамки цикла, обозначая тесную связь с поэтическим творчеством, в котором образы природы в разные времена года являются неотъемлемым компонентом. В этом можно усмотреть и «предсказания» будущих вокальных циклов.

В знаменитой оратории «Времена года» композитора эпохи классицизма Й. Гайдна передается философски многогранное отражение человеческого бытия: природа как объективная данность; труд крестьянина, тесно связанный

и с развитием природного цикла, и с его благополучием; восприятие времен года как метафор разных этапов жизни человека.

Романтическая трактовка темы времен года представлена в произведениях XIX века. Так, в вокальном цикле Ф. Шуберта «Зимний путь» тема времен года не заявлена напрямую, но тем не менее сезонные изменения в природе становятся фоном, перекликающимся с психологическим состоянием и жизненными обстоятельствами героя.

Одно из самых выдающихся и популярных сочинений, фортепианный цикл «Времена года» П. Чайковского – это цепь миниатюр, где окружающая природа показана с точки зрения лирического восприятия человека. Изменения в природе, бытовые, жанровые сцены отражаются во внутреннем мире героя, чутко реагирующего на окружающую его жизнь.

Одноактный балет «Времена года» А. Глазунова отражает эстетику модерна. Четыре музыкально-хореографические картины – сказочно-аллегорическое воплощение природного круговорота.

В музыке XX века происходит качественное переосмысление темы времен года. Уже в начале столетия (1909) она по-новому предстает в вокальной симфонии для тенора и альты с оркестром «Песня о земле» Г. Малера. Примечательно, что для этого произведения композитор обратился к стихам китайских поэтов эпохи Тан (VIII в.): Ли Бо, Чжан Цзи, Ван Вэя и Мэн Хаожаня из сборника «Китайская флейта».

Китайская поэзия привлекла Малера необычайной глубиной рефлексии о проблемах бытия. Круговорот времен года преподносится в философском ключе. Первая часть сосредоточена на противопоставлении кратковременности человеческой жизни и вечности природы («Застольная песня о горестях земли» на стихи Ли Бо), вторая посвящена теме одиночества («Одинокой осенью» на стихи Чжан Цзи), в третьей, четвертой и пятой дается противопоставление старости, как осени, зимы – юности и весне (на стихи Ли Бо – «О юности» («Фарфоровый домик»), «О Красоте» («На берегу»), «Пьяный зимой».

В шестой части – тема прощания с жизнью («Прощание», на стихи двух поэтов Мэн Хаожаня «В ожидании друга» и Ван Вэя «Прощание с другом»).

Интересно, что пессимистически звучащий финальный текст Ван Вэя («земля одинакова повсюду, и вечно, вечно существуют белые облака»), Малер дополняет своими строками: «Я уйду на родину, в мое убежище! / Мое сердце тихо ждет своего часа. / Милая земля расцветает повсюду весной и вновь зеленеет! / Повсюду, повсюду и вечно светло синеют дали / Вечно...». Возвращение к образу весны является символом «скорбного утешения и примирения с судьбой».

Темы Родины и примирения не являются главными для Малера, однако очень точно попадают в суть китайского менталитета, для которого являются ключевыми.

Среди перечисленных ранее произведений «Песня о земле» – это первое подобие вокального цикла, но не камерного, а усиленного масштабным симфоническим звучанием и развитием. О. Девятова пишет: «Называя свое сочинение “Симфония в песнях” и уделяя большое внимание голосу, вокальному началу, Малер, по-своему развил в ней традиции такого жанра, как романтическая Lied, а также песенного симфонизма XIX века. Песенность придает всей музыке особо задушевный, проникновенный, лирический тон высказывания» [27].

Еще более интересным в перспективе для сравнительного анализа является собственно вокальный цикл Валерия Гаврилина «Времена года», где тема подается сквозь призму неофольклоризма.

Цикличность заложена в самой идее природного цикла и это объясняет то обстоятельство, что художественное воплощение круговорота времен года связано с разнообразными циклическими жанрами.

Остановимся на теме времен года в китайской музыке.

Напомним и подчеркнем, что тема времен года занимают важное место в системе древнекитайской философии. Связанные с ней музыкально-эстетические вопросы затрагиваются в трактатах даосизма и конфуцианства. Даже

в древнекитайской теории музыки музыкальные тона сопоставляются не только с небесными планетами, частями света, различными цветами, но и явлениями природы, временами года. Пять нот 5-ступенного звукоряда соответствуют четырем сезонам и центру. Тон *зун* помещен в центре и соответствует желтому цвету, символизирующему землю; остальные соответствия тонов следующие: весна – зеленое, лето – красное, осень – белое, зима – черное.

В Китае во все времена внимание исследователей фокусировалось на двух понятиях – цзыжань «природа, естество» и фа «правило, закон». Н. Спешнев пишет: «Для древних мыслителей фа означало больше, чем закон, придуманный людьми. Это был и закон космоса, космического порядка, и закон, или метод, в поэзии и искусстве. Чередование четырех сезонов, как и существование дня и ночи, тени и света с сиянием солнца и луны — это есть закон фа» [86].

Тема природы и времен года занимает огромное место в китайской поэзии и народных песнях. Через поэзию это нашло отражение и в жанре художественной песни. Но до Чжэн Цюйфэна времена года не становились самостоятельной художественной концепцией для отражения большой, волнующей темы в рамках крупной формы.

Очень интересно тема времен года отражена в романтическом ключе в художественной песне композитором Ван Чжи Синем на основе народной песни Цзянсу «Мэн Цзян-нью».

По возрасту Ван Чжи Синь близок к поколению Чжэн Цюйфэна. Он родился в сентябре 1942 году в города Лаотин, Хэбэй, является композитором, дирижером и преподавателем по народному вокалу. Многие десятилетия его вокальные произведения, представляющие собой обработки (адаптации) народных песен, очень популярны и часто используются в качестве репертуара для концертных выступлений и конкурсов многими профессиональными певцами, включены в учебники высших художественных учебных заведений. В его произведениях привлекает баланс национальной

самобытности, идейности и оригинальности, что снискало ему широкое общественное признание.

Расцвет его творчества приходится на 80-е годы XX века. В это время вместе с писателем Лю Линем он, окунувшись в гущу народной жизни, повсеместно собирал народные песни, которые стали основой большого количества его вокальных произведений. Ван Чжи Синь не только глубоко анализировал фольклор, но и смело экспериментировал, перенимая западные техники композиции и, однако, следуя при этом традициям китайской художественной песни.

Принцип работы с материалом народных песен и соединении его с традициями европейской вокальной музыки продолжает опыт китайских композиторов начала XX века.

Художественная песня «Мэн Цзян-ньюй» – трогательное вокальное произведение, рассказывающее о девушке Циньской эпохи Мэн Цзян-ньюй, которая отправляется в дальнее путешествие на поиски мужа, чтобы передать ему теплую одежду.

Сама народная песня Цзянсу «Мэн Цзян-ньюй» сравнительно короткая, в традиционной куплетной форме. Куплет состоит четырех фраз, каждая фраза состоит из четырех тактов. Эта структура совпадает с содержанием текста, в котором описывается трагическая история поисков Мэн Цзян-Ньюй мужа в далеких краях, которая происходит на фоне четырех сезонов – лето, весна, осень, зима.

В процессе адаптации структура песни была заметно расширена Ва Чжи Синем до развернутой формы со вступлением и заключением, которые обрамляют четыре части, каждая из которых передает состояние героини в определенный сезон года. Именно развитие повествования на фоне четырех времен года превратило песню в развернутую музыкальную композицию большой экспрессии.

Первое построение А (такты 6–13) повествует о том, как в период Нового года, когда семьи собираются вместе, Мэн Цзян-Ньюй переживает

о том, что не может быть со своим мужем. Здесь композитор в основном сохраняет мелодию народной песни, добавляя к ней лишь некоторую орнаментику в качестве украшения. Мелодия движется плавно, а затем переходит в средний регистр, приобретая несколько неустойчивый характер. Небольшие контрасты развития подчеркивают оттенки мелодии, глубину образа (пример 8).

Пример 8.

Ван Чжи Синь «Мэн Цзян-ньюй»

正月个里 来 是 新 春, 家家啊那个户 户

Раздел A¹ (т. 18–27) – это вариационное изменение материала первого проведения темы, усиливающее чувство тоски Мэн Цзян-ньюй по своему суженому. В конце раздела добавляются два такта, усиливающее печальное звучание мелодии, грусть и обиду Мэн Цзян-ньюй, с нетерпением ожидающей встречи со своим мужем (пример 9).

Пример 9.

Ван Чжи Синь «Мэн Цзян-ньюй»

稍流动

夏夜里银河飞流星, 那是牛郎会织女

В части A^2 (т. 58–89) Ва Чжи Синь использует темп традиционной китайской музыкальной драмы *яобань*, передающий волнение и нетерпение (пример 10). Яобань усиливает контраст между мелодией и аккомпанементом песни, добавляет драматичности музыке.

Пример 10.

Ван Чжи Синь «Мэн Цзян-ньюй»

大雪 纷飞

北 风 疾,

Третий раздел В (т. 31–47) – период ветров и листопада, когда Мэн Цзян-ной шьет теплую одежду для своего любимого. В мелодии повторяются интонации кварты и квинты, она приобретает неустойчивый характер, становится еще более печальной и горестной, отражая глубокую тоску Мэн Цзян-ной по своему мужу (пример 11).

Пример 11.

Ван Чжи Синь «Мэн Цзян-ной»

九月里来九重阳

菊花煮酒空相望, 空相望, 落叶飘

Выразительна фортепианная партия. Аккордовые ритмические акценты, взволнованные арпеджио и бурная кульминация, подчеркнутая уплотнением фактуры, усилением динамики, передают драматизм истории (пример 12).

Пример 12.

Ван Чжи Синь «Мэн Цзян-ньюй»

稍自由

密密缝。 再把心口一丝热， 絮进寒衣伴君行。

絮进寒衣伴君行。

快板 $\text{♩} = 152$

f *rit.* *mp* *f* (风声)

В четвертой части В² (т. 58–89) передается отчаяние и боль, которую испытывает Мэн Цзян-ньюй в разлуке с мужем. Эти чувства усиливаются непогодой, пронизывающим зимним ветром. Здесь используется метроритм китайской музыкальной драмы *дуобань*, ритмическая четкость которого хорошо подходит для декламации (пример 13).

Пример 13.

Ван Чжи Синь «Мэн Цзян-ньюй»

慢一倍 自由地

里？ 声声血泪声声唤， 天色昏来地也暗。

f *rit.*

На его фоне короткие, лаконичные фразы рельефно выражают осуждение и укор героини. В мелодии появляется «всхлипывающие» интонации, демонстрирующее глубокие душевные страдания и разочарование Мэн Цзян-ньюй. Во второй половине раздела начинается ритмическое ускорение, ведущее к кульминации (пример 14).

Пример 14.

Ван Чжи Синь «Мэн Цзян-ньюй»

渐快 有力

哭倒长城八百里, 只见白骨漫青山, 哭倒长城八百里, 只见白骨漫青山。

ff 宽广、激情地 $\text{♩} = 52$

哭倒长城明八百里,

只见白骨漫青山, 漫青山!

Усиливающееся волнение музыки вызывает в слушателе эмоциональный отклик, заставляя его погрузиться в размышления. В последнем предложении – «лишь увидела покрытую костями гору Циншань» – в вокальной партии появляются болезненно–отчаянные интонации, почти кричащая манера исполнения, передающая беспомощное отчаяние и боль Мэн Цзян-ньюй (пример 15).

Пример 15.

Ван Чжи Синь «Мэн Цзян-ньюй»

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is a vocal line in treble clef, with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with a fermata over the final note, and a dynamic marking of 'f'. Below the vocal line are two staves for piano accompaniment, also in treble and bass clefs. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes and a dynamic marking of 'f'. The score is labeled '2.' at the beginning of the vocal line.

В народной песне «Мэн Цзян-ньюй» в качестве аккомпанемента используется саньсянь, традиционный китайский струнный щипковый инструмент из аккомпанирующего состава китайской оперы. Имитация грубого, глухого звука саньсяня хорошо оттеняет беспомощность и боль Мэн Цзян-ньюй (пример 16). Поэтому использование этого инструмента в народной песне Цзянсу «Мэн Цзян-ньюй» очень органично.

Пример 16.

Ван Чжи Синь «Мэн Цзян-ной»

聚进寒衣伴君行。

快板 $\text{♩} = 152$

rit. *f* *mp* *f* (风声)

rit. *ff* *rit.*

В художественной песне «Мэн Цзян-ной» традиции европейской вокальной музыки особенно ярко просматриваются в партии фортепиано, самого популярного европейского инструмента эпохи романтизма. В партии аккомпанемента используются разные приемы, чутко отражающие состояние героини. В первой части ломанные арпеджио передают спокойную, тихую

и безмятежную атмосферу. По мере нарастания напряжений в повествовании героини в фортепианном сопровождении появляются «угрожающие» тремоло, нисходящие октавы, словно имитирующие порывы снега и ветра. Во второй части (т. 58–89) в аккомпанементе появляются быстрые, стремительные шестнадцатые в правой руке, и мощные аккорды в низком регистре, создавая контраст надрывной, эмоционально страстной вокальной партии Мэн Цзян-ньюй на фоне пронзительного холодного ветра и снегопада.

В конце произведения отчаяние Мэн Цзян-ньюй достигает кульминации, два раза она издает потрясающий душу крик («Плач разносится на все восемьсот ли Великой китайской стены, лишь видно покрытую костями гору Циншань»). Мелодия обрывается рельефной многозначительной паузой, после «беззвучия» которой заключение произведения вызывает сильный эмоциональный отклик в сердце слушателя.

Душевная открытость героини, переданная композитором, была созвучна веяниям времени, чувствам современного человека.

Народная песня Цзянсу «Мэн Цзян-ньюй» и академическая песня «Мэн Цзян-ньюй» – это своеобразный диалог поколений и воплощение художественной, творческой преемственности народной и профессиональной культур.

Ли Чжэн Цзе пишет: «Адаптация произведения «Мэн Цзян-ньюй» из народной песни в академическую демонстрирует, что со временем эстетические потребности людей меняются, но композиторы всегда с большим энтузиазмом охватывают эпоху, наблюдают за действительностью и создают шедевры, соответствующие тенденциям времени. Можно сказать, что академическая песня «Мэн Цзян-ньюй» переняла и развила традиционную китайскую культуру народной песни, но и, в определенной степени, сыграла ведущую и стимулирующую роль в развитии китайского вокального искусства» [138, с. 187].

В художественной песне Ва Чжи Синя состояние природы, изменяющееся по временам года, напоминает вокальный цикл Шуберта «Зимний путь»,

где природа является фоном душевного состояния героя. Природа щедро проиллюстрирована в богатой фактуре песни, но центр ее – душа «персонажа».

3.2.2. Анализ цикла «Сезоны родины»

Цикл «Сезоны родины» написан Чжэн Цюйфэном на стихи его современника, поэта-лирика Цюй Цуна³².

Обращение к творчеству этого поэта имеет принципиальное значение. Композитор не прибегает к старинной поэзии, как большинство авторов, писавших художественные песни, в том числе и «эпохи открытости». Но он не использует и стихи подчеркнута идеологического содержания, которые были распространены в недавнем времени, в эпоху культа личности Мао Цзэдуна. Современная лирическая поэзия дает совершенно новое звучание теме любви к родине и сообщает ей глубоко актуальный и созвучный многим китайцам того времени смысл.

Композитор и поэт относятся к одному поколению, имеют общую судьбу и общее понимание важных для личности и гражданина тем.

В одной из немногих статей на русском языке, посвященных Чжэн Цюйфэну, авторы А. А. Утробин и Сун Чи пишут: «Вокальный цикл «Времена

³² Цюй Цун родился 5 июля 1944 года в Гуаньян, провинция Сычуань. В 1962 году он окончил Уханьский Университет, аспирантуру на факультете китайского языка и поступил на работу в Китайскую Народно-освободительную армию. В разное время он был командиром полкового ансамбля песни и пляски политического управления военного округа Гуанчжоу, командиром полкового ансамбля песни и пляски центральной администрации, командующим симфоническим оркестром Народно-освободительной армии Китая, ректором института искусств освободительной армии, членом экспертной комиссии всеармейских высших художественных учебных заведений. Начиная с 90-х годов он вел огромную общественную работу: был членом жюри премии «Пять проектов» отдела пропаганды ЦК КПК (1995), членом жюри всекитайской музыкальной премии министерства культуры Госсовета КНР (2005), членом жюри Шестого (1996) и Девятого (2000) Всекитайского телевизионного конкурса молодых певцов и т. д. Им изданы сборники стихов, рассказов, очерков, романы, произведения для детей, работы по драматургии, теории искусства и литературы, а также биографическое произведение «Генри Фок» и другие. В целом опубликовано более 40 работ. В 2000-е годы вышло «Собрание сочинений Цюй Цуна» в 12 томах, а также фильмы «Мое сердце, словно песня» и «Истинная вода не имеет запаха». Им написано много текстов для песен, которые популярны в Китае.

года»³³ <...> музыкальное произведение, признанное шедевром своего времени, оказало большое влияние на развитие вокальной музыки в Китае в 1980-х и 1990-х годах <...> Цикл явился истинным отражением социальной реальности Китая в период после разгрома Культурной революции; для своего времени это было инновационное явление, сразу ставшее частью истории музыки Нового Китая» [99, с. 62].

О большом значении цикла для развития китайской вокальной музыки свидетельствуют и исследования, посвященные произведению [138, 140, 144, 154, 155]. Отметим, однако, что в большинстве из них содержится несложный анализ и затрагиваются вопросы исполнительской интерпретации певцами. На наш взгляд, в данных исследованиях есть общий недостаток – цикл не рассматривается в контексте истории китайской вокальной музыки XX века, что не позволяет в полной мере осознать его историческую ценность. Именно с этим связано желание обратиться к данному произведению в рамках данной работы.

Предшествующее исследование развития вокальной музыки XX века позволяет утверждать, что это произведение является рубежным в развитии всех вокальных жанров – песни, художественной песни, патриотической песни, вокального цикла. В определенной степени композитору удалось подвести итоги пройденного китайской вокальной музыкой пути до периода окончания Культурной революции и стать отправной точкой для начала новой эпохи в развитии китайского музыкального искусства.

Отметим, что произведение появляется в очень важный для китайского музыкального искусства момент. В 1976 году заканчивается Культурная революция, оставившая болезненный след в мироощущении китайцев. Цикл написан в 1979 году, как результат осмысления произошедшего и как надежда на будущие изменения в стране.

³³ Существуют разные переводы названия цикла: «Времена года», «Сезоны родины». В нашей работе мы используем название «Сезоны родины», которое точнее отражает содержание произведения.

Важно и то, что композитор размышляет о судьбе родины в рамках крупной вокальной формы – цикла, который до него не нашел широкого развития в творчестве китайских композиторов.

В контексте анализа творческого пути Чжэн Цюйфэна, условий формирования его, как композитора, можно предположить, что он вряд ли был знаком с существующими разнообразными трактовками темы времен года в творчестве других композиторов, вряд ли мог опираться на обширный опыт претворения этой темы европейскими и русскими композиторами.

Пожалуй, единственным художественным ориентиром для него служила древняя китайская культура и поэзия, в которых тема времен года издавна была частью философского мировоззрения китайцев.

Времена года – универсальная «рамка», в которую вписывается отдельная человеческая жизнь, жизнь народа, общества. Масштаб «рамки» может меняться, но универсальность природных законов, закономерностей сохраняется.

По сути, символикой времен года пронизано все творчество композиторов мира. Особенно ярко это отразилось в мировом вокальном творчестве, связанном с поэзией, словом. В любом литературном и музыкальном сочинении существует пейзажный фон, меняющийся в зависимости от времени года, который резонирует с человеческой жизнью, переживаниями личности. Достаточно вспомнить творчество западноевропейских романтиков (Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Вольфа и др.), русских композиторов (М. Мусоргского, П. Чайковского, С. Рахманинова, Г. Свиридова, В. Гаврилина и др.).

Нетрудно заметить, что к сверхпопулярным, наиболее исполняемым произведениям мировой классики относятся именно «Времена года» – А. Вивальди (цикл скрипичных концертов), П. Чайковского (фортепианный цикл), А. Пьяцоллы (четыре композиции танго).

Времена года – это образный код, который понятен каждому человеку. Не случайно и цикл «Сезоны Родины» Чжэн Цюйфэна принадлежит к наиболее любимым произведениям китайского народа.

Чжэн Цюйфэну удалось создать абсолютно оригинальное художественное воплощение темы времен года, еще не встречавшееся в мировой практике, несмотря на разнообразие подходов к ее отражению в плане жанровых и музыкально-стилевых решений.

Цикл «Сезоны Родины» – это образ времени, вобравший в себя и судьбу Родины, и судьбу отдельного человека, художника.

Огромное значение имеет позитивное отражение довольно драматичного периода в жизни Китая. Композитор Чжэн Цюйфэн, как личность, является образцом устойчивого менталитета китайского народа. Отметим ряд характерных и позитивных черт этого менталитета, которые нашли отражение в жизнеутверждающей интонации вокального цикла.

Глубокий знаток Китая и китайского менталитета Н. Спешнев отмечает: «В красоте пейзажа китаец видит не красоту статических пропорций, а красоту движения. Изгиб ему нравится не потому, что это просто изгиб, а потому, что в нем есть движение. Гипербола всегда более предпочтительна, чем замкнутый круг. Для китайцев горы и реки являются живыми <...> Это и есть китайский пантеизм <...> основой этого суеверия является пантеистическая любовь к природе, которая обостряет зрение и помогает ощутить красоту» [86].

Также автор говорит: «Китайцам свойственно качество фаньсин, которое можно перевести как “критичное отношение к своим ошибкам”. Абсолютно все исследователи психологии китайцев отмечают, что они способны ограничиться малым <...> счастье всегда следует за горем и страданием. Счастливый китаец всегда должен понимать законы природы, а страдание — это тоже закон природы, где существует процесс чередования» [86]. Природа – часть гармонического мироустройства. И жизнь человека, народа – тоже ее часть.

Вокальный цикл состоит из четырех частей. Единство циклу придает преобладание мажорного лада, согласующееся с общим позитивным настроением музыки произведения.

Для песен «Весна на родине» и «Лето» характерно доминантовое соотношение (*F-dur*, *C-dur*). Песня «Осень» написана в одноименной минорной тональности (*c-moll*). Песня «Зима» написана в *C-dur*, доминантовой тональности от тональности *F-dur* первой песни. Таким образом во всем цикле прослеживается ладовая и тональная логика.

1. «Весна на родине»

И-а! И-а!

Весна пришла! Весна пришла! Снег и лед растаяли!

Проснулась земля! Как вовремя, проснулась земля!

У цветов персика завязались бутоны, вернулись ласточки!

Динг донг, динг донг, динг донг, поет горный ручей;

Ку-ку, ку-ку, ку-ку, кричит кукушка.

А! Весна пришла! А! Весна пришла!

А! А! А!

Смеется весенний ветер, шумит весна,

чирикают сотни птицы, распускаются сотни цветов.

Красное солнце освещает горы и реки,

весенний пейзаж родины несказанно прекрасен!

И-а ! А! А!

В годовом круге весна – особое время года: «Весна в мирозерцании китайцев является основным временем года: это символ обновления, жизни и красоты; время наибольшего сближения земного и космического – Божественного. Такое пантеистическое мировосприятие природы, особенно весенней, пронизывает весь строй китайской духовной жизни и культуры: религию, мифологию, литературу, живопись» [20, с. 32].

Именно эта песня выражает основную идею цикла. Текст, полный поэтических описаний прекрасной оживающей природы, на самом деле является аллегорией и символизирует наступление нового «времени года» в жизни страны. Изменилось политическое время в Китае, закончилась Культурная революция. Весна – олицетворение обновления в жизни страны, наступления времени надежд.

Весенний ветер – ветер новой политики открытости и реформ: «Весна пришла! Весна пришла!». Эта строчка выражает восторг, воодушевленное настроение людей того времени.

Многозначен образ возвращающихся птиц («вернулись ласточки»), который ассоциируется с возвращением людей. Люди «оттаивают», просыпаются их надежды, расцветающие, как цветы («Снег и лед растаяли! Проснулась земля! У цветов персика завязались бутоны»).

Поэт дает живописное описание родной природы («Смеется весенний ветер, шумит весна, чирикают сотни птицы, распускаются сотни цветов. Красное солнце освещает горы и реки, весенний пейзаж родины несказанно прекрасен!») в лучших традициях китайской поэзии. Чувство восторженного любования ею передается через звукоподражание в вокальной и фортепианной партиях – звучанию ручья, крикам птиц. Эмоциональные восклицательные возгласы, междометия очень характерны для китайской поэзии и являются источником музыкальной семантики, которая традиционно очень сильна в китайской музыке.

Песня «Весна на Родине» имеет свободную простую трехчастную форму. Размер 4/4 придает элемент повествовательности, мажорный лад светлое настроение.

Раздел А (т. 1–42) включает в себя большую фортепианную прелюдию-вступление (22-такта) и 6-тактный вокальный, несколько импровизационный распев, словно передающий любование расстилающимися перед взором просторами прекрасной страны (пример 17). Вокальная партия в этой песне, ее колоратуры имеют сильный народный колорит этнической группы *мяо*.

Пример 17.

Чжэн Цюйфэн «Весна на Родине»

春——祖国的春天
声乐组曲《祖国四季》之一

瞿 琮 作词
郑秋枫 作曲

1 = F $\frac{4}{4}$

$\text{♩} = 72$

Черты рапсодийности в фортепианной фактуре напоминают первые части фортепианных концертов «Река Хуанхэ» и «Красота весны» «прежде всего в развернутых вступительных разделах импровизационного типа с характерными виртуозными пассажами» [20, с. 49].

Национальный колорит придает пентатоника. Возникающий в 27 такте звук ля бемоль проникает из одноименного *f-moll*, внося небольшую щемящую ноту воспоминания.

Несмотря на то, что распев идет без текста, а просто используются восклицания, исполнитель без слов передает страстное ожидание человеком прихода весны. Долго длящийся звук, словно создает ощущение томительного чувства чаяния, надежды (пример 18).

Пример 18.

Чжэн Цюйфэн «Весна на Родине»

The musical score consists of three systems. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a characteristic arpeggiated figure in the right hand, often spanning several octaves. The vocal line is melodic and expressive, with some passages marked with dynamics like *mp* and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Переданное в музыке состояние весеннего восторга невольно заставляет вспомнить романс С. Рахманинова «Весенние воды», написанный во второй половине 90-х годов XIX века, в пору нарастания революционного движения в России, который многими современниками воспринимался как символ общественного пробуждения. В вокальной партии романса песенно-лирическое начало сочетается с призывно-гимническими интонациями, кличами, зовами. Этот образ подкрепляется бурлящими пассажами в партии фортепиано (пример 19).

Пример 19.

С. Рахманинов «Весенние воды»

Meno mosso

Вес - на и - дёт!

Вес - на и - дёт!

rit. *p* И

Andante

ти - хих, тёп - лых май - ских дней ру -

Следует добавить, что музыка С. Рахманинова была образцом для фортепианных произведений китайских композиторов, в которых очевидно продолжение традиций европейского концерта. «Причем наиболее животворными <...>, – пишет Го Хао, – являются традиции русских классических концертов конца XIX – первой трети XX века, прежде всего С. В. Рахманинова и А. К. Глазунова <...> Поэтому полноту эмоционального высказывания

сообщает сочинениям красота и приоритетность мелодического мышления в сочетании с фактурной изобретательностью» [20, с. 125–126].

Именно признаки рахманиновской фактуры неоднократно будут обнаружены в фортепианной партии цикла.

Четырехтактная связка приводит к разделу В (т. 43–63). Мелодия приобретает спокойный, упорядоченный характер на фоне арпеджированной фактуры сопровождения, которая отражает образы поэтического текста, описывающего пейзажи наступившей весны и журчание ручья («поет горный ручей; пример 20).

Пример 20.

Чжэн Цюйфэн «Весна на Родине»

The image shows two systems of a musical score. The first system includes a tempo marking of quarter note = 76 and a dynamic marking of piano (p). The score is written for voice and piano. The piano part features a consistent eighth-note arpeggiated accompaniment in the left hand. The vocal line in the right hand consists of simple, rhythmic phrases. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The page number '80' is centered at the bottom of the first system.

5 5 3 2 | 1 - - - | 5 1 5 | 0 5 3 1 3 - |
大 地 苏 醒 了！ 啊

2 1 1 3 2 | 1 - - - | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |
大 地 苏 醒 了！

В вокальной партии много звукоизобразительности, связанной с передачей текста – «поет горный ручей», «поет кукушка». Передавая лирическое состояние, голос одновременно подражает журчанию ручья, голосу кукушки, вызывая у слушателя ощущения присутствия (пример 21).

Пример 21.

Чжэн Цюйфэн «Весна на Родине»

5 6 5 5 - | 3 5 3 3 - | 0 1 6 6 3 6 3 | 3 1 2 5 3 - |
小燕子 回来了， “叮咚，叮咚，叮咚”……山泉在唱！

0 2 7 7 5 5 2 | 2 7 5 7 2 | 3 4 5 6 7 | 1 - - | 1 1 | 6 - 6 | 2 3 4 5 6 |
“叮叮咚咚”……有我在叫…… 啊 春天来了！ 啊

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line has lyrics in Chinese characters: '春', '天', '美', '好!'. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a more rhythmic line in the left hand. The second system continues the piece with similar notation, including a 'p' dynamic marking and various fingerings.

Раздел С (т. 64–78) состоит из двух подразделов. Первый – это репризное проведение 8 тактов из второго раздела, последние семь тактов являются заключением.

В повторении композитор опять использует «*p*», создавая динамическую арку, но постепенно уменьшает звучание до «*ppp*», что должно передать трогательное «замирание» от ощущения наступившей весны и в ожидании жаркого лета, символизирующего еще более прекрасное будущее родины (пример 22).

Пример 22.

Чжэн Цюйфэн «Весна на Родине»

The image shows a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef and includes the lyrics: '春', '风', '笑', '春', '意', '闹', '百', '鸟', '鸣', '百', '花', '俏'. The piano accompaniment is in the bass clef and consists of a steady eighth-note accompaniment. The score is divided into four measures.

1. 3 5 - | 6 5 3 - | 4 4 4 3 2 6 7 | 1 - - - :|
红 日 照 山 河, 祖 国 春 光 无 限 好!

4 3 2 6 7 3 | 1 - - - | 5 1 1 5 | 6 5 3 1 3 - |
祖 国 春 光 无 限 好! 啊!

2 - 1 2 | 1 - - - | 5 - 6 - | - - - |
啊! 啊!

1. «Лето – прилетела чайка»

Бурлят волны летнего Восточно-Китайского моря,
вдали, отделенная морем, видна провинция родины – Тайвань.
Белоснежный нырок (Ах) храбро (Ах) несется сквозь облака,
Он прорывается через ветер и волны,
смело бросает вызов грому и молниям.
Чайка, Ах! Чайка прилетела, она прилетела
с изобильного Тайваня, прекрасного Цзиньмэнь.
В небе родины носятся белые облака,
свежие цветы расцветают на горных хребтах.
А, белоснежная чайка (Ах) бесстрашно летит сквозь облака,
Она направляется к родному матерiku, она мчится к родине-матери.
Чайка, Ах! Чайка прилетела, она несет с собой горячее сердце
сынов и дочерей Тайваня.

В этой песне поэт и композитор затрагивают очень важную и чувствительную для китайцев тему – Тайвань³⁴. Авторы цикла тонко и проникновенно выражают волнующую их мысль о том, что Тайвань – это неотделимая часть родины, что и материковые жители Китая, и тайваньские надеются на приближение того дня, когда родина снова станет единой.

Первая же фраза песни: «Бурлят волны летнего Восточно-Китайского моря, вдали, отделенная морем, видна провинция родины – Тайвань», дает прочувствовать настроение нетерпения к воссоединению, готовность преодолеть все препятствия на пути к нему: «Белоснежный нырок (Ах) храбро (Ах) несется сквозь облака, он прорывается через ветер и волны, смело бросает вызов грому и молниям».

С чайкой: «Чайка, ах! Чайка прилетела, она прилетела с изобильного Тайваня, прекрасного Цзиньмэнь», автор сравнивает жителей Тайваня, которые, несмотря на все трудности и неудачи, так же мечтают о возвращении в лоно родины.

Поэтично описание родины: «В небе родины носятся белые облака, свежие цветы расцветают на горных хребтах», отношение к ней, как к матери, которая ждет возвращения сыновей и дочерей Тайваня в свои «материнские объятия»: «А, белоснежная чайка (Ах) бесстрашно летит сквозь облака, она направляется к родному материку, она мчится к родине-матери, Чайка, ах! Чайка прилетела, она несет с собой горячее сердце сынов и дочерей Тайваня».

Поэт и композитор рисуют в своем воображении полную света надежды картину близости и взаимного доверия между материковыми жителями

³⁴ Еще в XIX веке было написано много патриотических стихов в связи с Тайванем, событиями двух войн (франко-китайской и особенно японо-китайской), вошедших в менталитет китайского народа. Глубокие народные переживания отражены в творчестве поэтов. Тайваньской теме были посвящены поэтические произведения Ли Гуан-ханя, Чэнь Цзи-туна, Чжан Бин-цюаня.

и жителями Тайваня. Летнее настроение этой части цикла передает горячее, как жаркий летний день, желание жителей Тайваня воссоединиться с родиной.

Вторая песня цикла «Лето» представляет собой свободную двухчастную форму. Она написана в тональности C-dur, в размере 3/4.

Огромное смысловое значение имеет выбор жанровой основы – *вальс*.

Размышляя о том, как вальс вошел в сознание китайских композиторов, надо вспомнить, что этот танец, имеющий европейское происхождение, занимал огромное место и в творчестве русских композиторов XIX и XX века. В разделе, посвященном влиянию советской музыкальной культуры, мы приводили программы гастролей симфонического оркестра, в которых присутствовали произведения М. Глинки, П. Чайковского, А. Хачатуряна, создавших выдающиеся образцы вальсов. Жанр вальса использовался и в советской массовой, патриотической песне. Скорее всего, китайские композиторы опирались именно на эти трактовки жанра.

Вальсы часто встречаются в фортепианной музыке китайских композиторов. В качестве доказательства можно привести пример из сочиненного в 2000 году «Альбома для юношества нового века» Ду Минсиня, который являлся ровесником Чжэн Цюйфэна. Третья пьеса сюиты — Valtz, написанный в тональности A-dur, светлый, радостно-романтический, построенный на диатонических интонационных оборотах натурального мажора и со звучанием пентатоники мажорного наклонения в заключительных пассажах [33, с. 19] (пример 23).

Пример 23. Ду Минсинь «Альбом для юношества нового века». Вальс



Песня «Лето» открывается красивым вальсовым вступлением, построенным на основной теме (пример 24), которая потом начнет звучать в вокальной партии (пример 25). Выразительность придают хроматические «заполнения» в мелодических фразах фортепианной партии.

Пример 24.

Чжэн Цюйфэн «Лето – прилетела чайка»

夏——海鸥飞来了
选自声乐套曲《祖国四季》
瞿 琮词
郑秋枫曲

Пример 25.

Чжэн Цюйфэн «Лето – прилетела чайка»

1. 夏 日 的 东 海 空 波 涛 着
2. 祖 国 的 东 天 海 空 波 涛 着

Простая куплетная форма, отсутствие контрастов усиливают светлое безмятежное настроение. Пластичная мелодия, как легкое парение чайки. Появляющиеся в мелодии стаккато придают игривость (пример 26).

Пример 26.

Чжэн Цюйфэн «Лето – прилетела чайка»

38
 海鸥 (啊) (啊) 娇 健 地 (啊) (啊)
 穿 过 云 层 层

43

В музыке отсутствует драматичность и героичность, только светлая устремленность к мечте. В припеве в мелодии появляются секвенции, которые усиливают ощущение нежных чувств и парения.

В заключительном повторении припева нарастает эмоциональное волнение, усиливается динамика и кажется, что даже ускоряется темп. В фортепианной партии появляются виртуозные взлеты, длинный нисходящий аккордовый хроматизированный пассаж звучит целеустремленно, словно приземляющаяся чайка, достигшая цели – родного берега (пример 27).

Пример 27.

Чжэн Цюйфэн «Лето – прилетела чайка»

74

海 鸥 啊 飞 来

79

了 它 带 来 台 湾 儿 女

84

rit. *a tempo*

一 颗 火 热 的 心。

89

2. «Осень. Памир, как прекрасна моя родина»

Жаворонок поет, пролетая над землей,
 Памир, как прекрасна моя родина!
 Зеленые пастбища, тучные коровы, витающий аромат ячменя опьяняет.
 Карасу, чистая родниковая вода: озеро лунного света, красные розы.
 Играет орлиная флейта, жеребец несется через поля.
 Играет ребаб, звучит песня, как прекрасны дни обильной жатвы!
 Чарующий свет полной луны, Памир! Как прекрасна моя родина!
 Возвышающиеся ледяные пики окутаны серебристым свечением, в молчаливых
 горных долинах дует вечерний ветер.
 Нагорье Тахман, ясная луна; кедровый лес, место свиданий влюбленных.
 Вода - вино благополучия, горы - чаша из белого нефрита.
 Осенние пейзажи Памира бесконечно прекрасны,
 почему ты не зовешь и меня опьяниться собой?

В каждой песне цикла автор находит именно тот спектр красок, который необходим для передачи поэтического смысла. Поражает, насколько глубоко в поэзии и музыке претворены традиции китайской культуры. Особенно ярко это отражено в песне «Памир, как прекрасна моя родина». Не случайно она является одной из самых популярных и часто исполняется даже вне цикла.

В своей работе Го Хао, говоря о том, что приоритет образов природы в творчестве китайских композиторов связан с особенностями национального мышления, пишет: «Если авторы обращаются к образам природы, то воплощаются только китайские пейзажи, их флора, фауна, причем с указанием конкретного региона, как, например, “Весна в горах Форест” Лю Дуньняня. Если воссоздаются персонажи легенды, то только из китайского эпоса (“Дочь Южно-Китайского моря” Чу Ванхуа, Чжу Гуньи и Ян Цзюня)» [19]. Это действительно очень точная деталь. В песнях цикла мы видим упоминание конкретных географических, природных достопримечательностей Китая: Восточно-Китайское море, Тайвань, Цзиньмэнь (в песне «Лето»); Памир, Карасу,

Нагорье Тахман (песня «Осень»); хребет Кунь-Лунь, Хуанхэ петляет (песня «Зима»).

В данной песне поэт и композитор прославляют окраины своей родины. Памирское нагорье – скотоводческий край, находится в юго-западной части Синьцзяна. Памир часто называют «крышей мира». Он отличается суровостью, заснеженными вершинами, прозрачными озерами и быстрыми реками.

Песня рисует картину осенней природы синьцзянского Памира, сцены из богатого и здорового быта людей, живущих спокойно, в безопасности под защитой своей родины.

В первой части песни картина дневного богатого Памира – коровы, овцы и лошади на пастбище, аромат злаков. На фоне этой волшебной природы люди счастливо поют песни, играют на орлиной флейте и ребабе, наслаждаются радостями раздольной жизни. Во второй части песни автор описывает пейзажи ночного Памирского нагорья («Возвышающиеся ледяные пики окутаны серебристым свечением, в молчаливых горных долинах дует вечерний ветер»). Этой потрясающей воображение картине автор придает романтический оттенок (луна, свидания влюбленных), использует яркие образные сравнения – «вода – вино благополучия», «горы – чаша из белого нефрита». Синьцзянские люди счастливы и полны стремления к новой жизни. Поэтический текст написан с большим мастерством и ярко передает национальный колорит малых народностей.

Эта часть – блестящий образец работы композитора с национальным песенно-танцевальным фольклором для создания яркого художественного образа.

Песня «Памир, моя прекрасная родина» основана на синцзянских народных мелодиях. Чжэн Цюйфен использует персидско-арабский лад *макаам нахаваанд*, в основе которого лежит увеличенная секунда. Он звучит уже в развернутом фортепианном вступлении импровизационного характера. Мелодические «узоры» (*йинксянг*) с использованием скользящего тона *хуойин*

(«оживляющая нота») не только усиливает выразительность, но и требует исполнительской виртуозности (пример 28).

Пример 28. Чжэн Цюйфэн «Осень. Памир, как прекрасна моя родина»

The image shows a musical score for a piece titled "Autumn, Pamir, how beautiful is my homeland" by Zheng Qiyun. The score is written for voice and piano. It is in the key of E major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked "Rubato". The score consists of three systems of music. The first system shows the vocal line starting with a long note, followed by a piano accompaniment with a forte (f) dynamic. The second system continues the vocal line with a piano (p) dynamic. The third system features a complex piano accompaniment with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic and a pianissimo (pp) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Вокальная партия в начале напоминает импровизацию протяжной песни преимущественно в верхнем регистре. Орнаментика имитирует пение жаворонка. Перед певцом возникают сложные задачи: необходимо следить за дыханием, стремиться к легкому, нежному звучанию, а в исполнении орнаментального рисунка не забывать о донесении поэтического текста. Широкие арпеджированные аккорды придают наполненность звучанию, создают ощущение простора и устремленности вверх. Светлый, прозрачный колорит первого раздела усиливает контраст со вторым, танцевальным разделом песни (пример 29).

Пример 29. Чжэн Цюйфэн «Осень. Памир, как прекрасна моя родина»

В процессе развития в песне синтезируются песенность, танцевальность и имитация инструментальной музыки.

Фортепианная партия играет огромную выразительную роль в передаче образного смысла. Перед вторым разделом вступление настолько самостоятельное, что нередко воспринимается как инструментальная пьеса.

В основу второго раздела песни положена мелодия *таджикского танца*. Оstinатный ритмический рисунок сообщает танцу вихревую энергию, захватывающую зажигаемость.

Фортепианная фактура расцвечена имитацией ударных инструментов *дап, награ*. Октавные тремоло подражают игре на тамбурине и тарелочках.

«Памир, моя прекрасная родина» – единственная песня цикла, написанная в минорном ладу – *c-moll*. Однако это не мешает создателю композитору настолько захватывающе яркий народный образ, что часто после исполнения этой песни зал взрывается долгими аплодисментами (пример 30).

Пример 30. Чжэн Цюйфэн «Осень. Памир, как прекрасна моя родина»

$\text{♩} = 120$

The musical score consists of four systems. Each system includes a piano accompaniment (treble and bass clefs) and a vocal line (treble clef). The tempo is marked as $\text{♩} = 120$. The key signature has two flats (B-flat major). The lyrics are in Chinese characters and numbered notation.

System 1:
 Treble clef: $\text{♩} = 120$
 Bass clef: $\text{♩} = 120$

System 2:

System 3:
 Treble clef: 6 5 6 7 | 1 6 7 2 | 1 2 1 6 | 7 . 7 - |
 Lyrics: 云 雀 的 唱 着 歌 在 天 上 飞 翔
 十 五 的 月 亮 照 着 这 样 明 媚

System 4:
 Treble clef: 3 3 3 3 | 3 2 . 3 2 1 | 7 1 7 6 | 3 . 3 - |
 Lyrics: 帕 米 尔 啊 我 的 家 乡 多 么 美!
 帕 米 尔 啊 我 的 家 乡 多 么 美!

3. «Зима. Ах! Моя родина»

Все заволакивает благодатный снег, красивы побеги красной сливы,

Мемориал героям смотрит на сад предков,

Ах, как мистически выглядят реки и горы,

Над хребтом Кунь-Лунь летает нефритовый дракон,

Хуанхэ петляет (ВЭЙ) и извивается (И) как морской змей.

Сосны южного склона выпрямились в лицо ветру,

приграничные снежные лотосы улыбаются солнцу.

Ах, моя родина! Белый снег в лучах красного солнца

чрезвычайно прекрасен!

Ах, моя любимая родина, белый снег в лучах красного солнца

чрезвычайно прекрасен!

На бескрайней снежной равнине звучит боевая песня,

возвышаются буровые вышки, развевается красный флаг.

Ветер со всех сторон несет хорошую весть,

летающие отовсюду снежные хлопья несут весть о победе.

Ах, моя родина! Великие люди этого времени не знают страха.

Ах, моя любимая родина, великие люди этого времени не знают страха,

Когда красное солнце светит высоко в небе,

Китай еще более обворожительен.

Восхитительные просторы родной страны,

она прекрасна в любое время года!

Это последняя песня цикла, как и зима последний из сезонов в году. Ее слова перекликаются с первой песней цикла – «Весна на родине». Они передают стремительное движение страны к могуществу и процветанию после избавления от разрушений.

Вступительная часть песни («Все заволакивает благодатный снег, красивы побеги красной сливы, мемориал героям смотрит на сад предков, ах, как мистически выглядят реки и горы») описывает торжественный вид площади Тяньаньмэнь, прославляет героев, отдавших свои драгоценные жизни на благо

родины. Они, как красная слива зимой, никогда не склоняют головы и навсегда запечатлены в сердцах людей.

Очень важно, что по сравнению с песнями периода культа личности Мао Цзэдуна, здесь воспевается именно народ, люди, а не вождь. В этом знак нового времени.

Первая часть лирически воспеваает главную реку Китая – Хуанхэ (которая неоднократно была увековечена в китайской музыке), приграничные территории к северу от нее, провинции, простирающиеся к югу, и в целом прекрасные горы и реки страны.

Вторая часть песни прославляет доблестные подвиги народа, его бесстрашие перед лицом опасности. Только благодаря негибавшему упорству и стойкости духа китайского народа возник великий, гармоничный социалистический Новый Китай.

В последней части цикла композитора и поэт заставляют людей прочувствовать красоту видов своей родины в любой из сезонов года. Сезоны года – это аллегория «сезонов родины», различных исторических этапов ее судьбы и перенесенных народом испытаний.

Вступление к песне рисует строгую, но выразительную зимнюю картину – лежит снег перед Памятником народным героям. Как всегда фортепианное вступление открывает финальную песню цикла. Virtuозные пассажи, широкие арпеджированные аккорды живописуют воды Хуанхэ (пример 31).

Пример 31.

Чжэн Цюйфэн «Зима. Ах! Моя родина»



The image displays a musical score for piano and voice, arranged in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff).
 - The first system shows a piano introduction with a rising melodic line in the right hand.
 - The second system includes the vocal melody with the lyrics "火 风" and piano accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is visible at the start of the piano part.
 - The third system continues the vocal melody with the lyrics "红 梅 花 枝" and piano accompaniment.

Хотя в этой песне говорится о зиме, однако и в поэзии («На бескрайней снежной равнине звучит боевая песня, возвышаются буровые вышки, развевается красный флаг. Ветер со всех сторон несет хорошую весть, летящие отовсюду снежные хлопья несут весть о победе»), и в музыке появляются свойства, сближающие эту часть цикла по стилю с патриотическими песнями.

Размер 4/4, ритмическая собранность, лаконизм мелодии, отсутствие украшений, пунктирный ритм – все передает движение вперед, энтузиазм и светлую веру в будущее. Моторность, некоторая урбанистичность фигураций в фортепианной партии передают нарастание созидательной энергии (пример 32).

Пример 32.

Чжэн Цюйфэн «Зима. Ах! Моя родина»

The musical score for Example 32 consists of two systems. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The vocal line is written in a staff with a treble clef and contains several notes with Chinese characters underneath them. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand. The overall style is characteristic of a vocal and piano duet.

Лаконичной, сдержанной по характеру и интонационному воплощению вокальной партии противостоит активное развитие фортепианной. Движение музыкальной ткани нацелено на уплотнение. Сочетание мощной аккордики с ритмической пульсацией сначала восьмыми, потом триолями создает ощущение ускорения темпа. Широкие разливы арпеджио вызывают ассоциации с водным потоком реки Хуанхэ (пример 33).

Пример 33.

Чжэн Цюйфэн «Зима. Ах! Моя родина»

The musical score for Example 33 shows a piano accompaniment for the same piece. It features a vocal line on a single staff with Chinese characters, and a piano accompaniment on two staves. The piano part is characterized by a dense, rhythmic texture of eighth notes in the right hand, creating a pulsating effect. The left hand provides a harmonic foundation with chords and moving lines. The overall texture is more complex and active than in Example 32.

山 河 壯 麗, 西 華 天 地, 朝 陽 紅 似 火, 朝 陽 紅 似 火, 朝 陽 紅 似 火, 朝 陽 紅 似 火.

В коде музыка обретает черты гимничности (пример 34).

Пример 34.

Чжэн Цюйфэн «Зима. Ах! Моя родина»

朝 陽 紅 似 火, 朝 陽 紅 似 火, 朝 陽 紅 似 火.

3.2.3. Значение цикла «Сезоны родины»

на грани двух эпох развития китайской вокальной музыки

Богатейшие национальные традиции, воплощенные в вокальном творчестве Чжэн Цюйфэна в целом и в вокальном цикле «Сезоны родины», как кульминационном произведении, стали залогом их успеха. Композитор опирается на лучшие традиции национальной культуры своей страны – песни, поэзию.

Отметим причины, по которым можно говорить об исключительном значении вокального цикла «Сезоны родины» не только в творчестве Чжэн Цюйфэна, но в истории китайской вокальной музыки XX века:

- Время появления цикла совпадает с исторически важным переломным этапом в жизни Китая и его народа – от периода Культурной революции к «эпохе открытости».
- Актуальность тематики цикла подчеркнута тем, что он написан на текст современного поэта, отражающего самые злободневные чувства и мысли человека о судьбе своей родине в эпоху перелома.
- Поэзия Цюй Цуна, являясь современной по тематике, в художественном смысле опирается на глубокие национальные традиции китайской поэзии.
- Тема патриотизма, Родины традиционна для китайского искусства, но чрезмерно идеологизированная в последние десятилетия XX века, в произведении Чжэн Цюйфэна и Цюй Цуна она словно очищается от идеологической преувеличенности, выражена человечно и высоко художественным музыкально-поэтическим языком. Развитие темы патриотизма в цикле представлено не в декларативно-гимническом, а в принципиально лирическом ключе.
- Использование композиционных и музыкально-выразительных средств, почерпнутых композитором из европейской, русской классической музыки, тонко соединены с чертами национального фольклора.
- Композитор создает исключительно оригинальную трактовку темы времен года по сравнению с существующими в мировой практике произведениями.
- Чжэн Цюйфэн возрождает прервавший свое развитие в эпоху Культурной революции жанр художественной песни, при этом гибко и тонко соединив его с музыкальной стилистикой патриотических песен.
- Для воплощения большой и значимой темы композитор обращается к крупной форме – вокальному циклу, который до этого не получил достаточного развития в китайской вокальной музыке XX века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обладая исключительным своеобразием, китайское музыкально-поэтическое наследие, впитавшее в себя основы китайской философии, отражающее жизнь общества, национальный менталитет, в XX веке, будучи преобразованным в новое камерно-вокальное искусство, стало материалом, позволяющим осязать связь с традициями новому композиторскому творчеству.

Китайская музыка в XX веке развивалась в русле активного взаимодействия западной и восточной культур, европейского и китайского музыкального искусства, поисков синтеза традиций и новаторства. Лучшие китайские музыканты, усваивая новый музыкальный язык, технологию западноевропейского композиторского творчества, стремились соединить их с традициями самобытной китайской культуры.

Одним из главных средств сохранения национальной идентичности в вокальной музыке XX века была *народная песня* – «художественная ДНК» культуры. Активно разрабатываемая в российском музыковедении проблема «композитор и фольклор», применительно к китайской вокальной музыке первой половины XX века, рассматривается в параллели с опытом «новой русской» композиторской школы XIX века. Подобно русским «кучкистам», важность изучения народной песни и ее внедрения в современное творчество обосновывали в своих трудах классики китайской музыки XX века – Хе Лутин, Хуан Цзы, Не Эр, Си Синхай, Люй Цзы, Люй Сюань и др. Двумя наиболее популярными способами работы с песенным материалом являлись *обработка* и *аранжировка* народной песни. В 40-е годы над обработками народных песен активно работают Дин Шандэ, Хуо Сисянь, Ли Инхай и Си Инхай и др.

В работе большое внимание уделяется вопросам периодизации китайского музыкального искусства XX века и определению места вокальной музыки в логике его развития. Это позволило прийти к выводам, что вокальная музыка на протяжении века сложилась как особая система жанров и одновременно являлась основой, базисом, ресурсом для развития других жанров

музыкального искусства в Китае. В описании основных периодов мы учитывали не только социально-политические события, но и развитие китайской поэзии, ярко отразившей тенденции времени и оказавшей существенное влияние на вокальную музыку в XX веке.

Определение первого периода как *переходно-подготовительного* (1840–1920) связано с тем, что уже в середине XIX века со стороны определенных кругов китайской интеллигенции все больше подвергается критике «политика духовной самоизоляции» Китая. Для него характерен «глубокий раскол новой и старой культуры», период борьбы западно-ориентированных и национально-ориентированных тенденций, в рамках которых готовилось появление новых форм и содержания в вокальном искусстве. *Второй период* (1920–1949) отмечен усвоением инокультурного опыта на фоне ускорения общественно-политических изменений в Китае, влияющих на развитие всех видов искусства, но в первую очередь литературы, поэзии и музыки. Свидетельством европейско-китайского эстетического диалога стало появление жанра *художественной песни*. Унаследовав европейский гармонический язык, но обогатив его глубоко своеобразными ладовыми особенностями (пентатоника), применяя принципы формообразования, сложившиеся в европейской романтической камерно-вокальной музыке (Kunstlied, романсы), китайские композиторы следовали главному принципу – синтез трех начал – поэзии, вокала и фортепианной музыки (аккомпанемент). Национальный колорит в этой заимствованной модели китайские композиторы реализуют через опору на богатейшие поэтические традиции Китая. Именно китайская поэзия диктует не только образное наполнение вокальных произведений, но и определяет коренное отличие вокальной манеры исполнения, которая базируется на тоновой природе китайского языка, в корне отличающегося от европейских языков.

В отличие от обработок народных песен, в авторских художественных песнях композиторы не цитируют фольклорный материал, но постигают народную музыку так глубоко, что она становится их «родной речью»,

образом мышления. При этом именно в жанре художественной песни композиторы совершали смелые прорывы и в области музыкального языка.

В 40-е – 50-е годы в связи с обострением революционной борьбы происходит стремительная политизация литературы и музыки. Патриотическая тематика, проблемы социальной, классовой борьбы становятся все более отчетливыми векторами развития искусства. Современные патриотические темы проникают и в жанр художественной песни. Тем не менее, она «оттесняется» более актуальными жанрами *сольной и массовой (хоровой) песни патриотического содержания*. Наиболее яркие примеры песен этого направления представлены в творчестве Хэ Лутина и Си Синьхая.

В работе обращается внимание на то, что, как правило, жанр художественной песни представлен у композиторов, получивших образование за рубежом, а патриотическая тема чаще находит отражение в творчестве композиторов, более тесно связанных с событиями политической истории Китая. Последние в своем творчестве в значительной степени ориентировались на традиционные песенные жанры, а также опыт массовых, революционных песен, в других странах, в том числе СССР.

В период расцвета китайской музыкальной культуры (1949–1966) в поэзии и музыке начинают преобладать *гимны и хвалебные песни*, воспевающие родину, партию и ее руководителей, новую жизнь в КНР. Активизируется работа по изучению национальной музыки. В 1954 году при Центральной консерватории создан первый в Китае Институт национальной музыки, специалисты которого собрали и восстановили более 30 тыс. произведений народной музыки.

Культурному подъему в немалой степени способствует активное и плодотворное советско-китайское сотрудничество. В данном исследовании тема русско/советско-китайского сотрудничества занимает большое место, так как в XX веке на узловых исторических этапах две страны объединяют глубокие сложившиеся политические и культурные связи. В 1940–1950-е годы советские специалисты много сделали для популяризации оперного и балетного

искусства в Китае, развития вокального исполнительства, подготовки оперных артистов.

Впервые детально рассмотрен период *Культурной революции* в Китае (1966–1976), которому чаще всего уделяется очень мало внимания. Для углубленного понимания причин, тенденций, фактов этого периода мы предложили метод сравнительного анализа культурных революций в СССР и Китае, что позволило понять, почему в период китайской Культурной революции музыкальные жанры и, в том числе, вокальной музыки, не достигли того расцвета, который отмечался в 30–40-е годы в СССР. Объективная, полная, не «усеченная» картина развития китайского вокального искусства в историческом контексте периодов 1950–1960-х годов и Культурной революции, помогает понять пролонгированное действие тенденций, сложившихся в это время, в творчестве китайских композиторов консервативного направления после окончания Культурной революции в «эпоху открытости».

Разнообразие вокальной музыки во время Культурной революции значительно сужается, исчезает жанр художественной песни, который в это время символизировал недопустимую в эпоху Культурной революции связь с западным искусством. Основными видами вокальной музыки, которые развивались в это время и «подпитывали» существование других музыкальных жанров были: народная песня, аранжировки народных песен, массовая революционная песня.

Безусловно перспективным в данном диссертационном исследовании является параграф, посвященный поэтическому творчеству Мао Цзэдуна (1893–1976), к которому обращались многие композиторы того времени. Мао был не только крупнейшим государственным и политическим деятелем XX века, создателем современного китайского государства, но и выдающимся мыслителем, автором многочисленных теоретических трудов, поэтом. По мнению многих литературоведов, Мао Цзэдун был выдающимся поэтом, заложившим основу для развития современной китайской поэзии. Его перу принадлежат более ста стихотворений на самые различные темы, включая любовную

лирику, пейзажные зарисовки, философские раздумья, политическую сатиру. Произведения, посвященные революционной тематике, лишены надуманной претенциозности и привлекают свежестью поэтического языка.

Обращение к вокальному творчеству китайского композитора Чжэн Цюйфэна как примеру, иллюстрирующему тенденции развития китайской вокальной музыки в XX веке, также направлено в будущее и содержит потенциал для дальнейших подобных исследований. Чжэн Цюйфэн принадлежит к поколению композиторов, личностное и творческое формирование которого происходило в 40-е – 60-е годы XX века. Пришедшие на смену новые китайские композиторы «эпохи открытости» разительно отличаются от поколения Чжэн Цюйфэна. Они не только музыкально-стилистически переориентировались на запад, но и во многом приняли западные ценности, как стиль жизни и мышления, в результате чего скорректировался их национальный менталитет. Такие композиторы, как Чжэн Цюйфэн, остались верны консервативным национальным представлениям и в более первозданном виде сохранили в себе черты национального менталитета, нашедшие отражение и в их творчестве.

Однако поток новых имен молодых композиторов, стремительно выдвинувшихся на первые позиции китайской музыки в 1980–1990-е годы, в определенной степени отодвинул в тень композиторов предыдущего поколения. Смещение акцента внимания обусловило и снижение исследовательского интереса к этим композиторам. Подобную тенденцию можно отметить и в российском музыковедении в отношении композиторов советского периода. Вместе с тем в настоящее время современное музыковедение все чаще обращается к творчеству композиторов, которых О. И. Луконина назвала «белыми пятнами» в музыкальной истории, «активно изучает наследие малых “светил”, выявляя жизненно важную функцию их творчества в искусстве, осмысляя роль в общей культурной эволюции» [62, с. 5]. Наше внимание к творчеству Чжэн Цюйфэна продиктовано стремлением применить данную стратегию и в китайском музыковедении и проложить путь к дальнейшим исследованиям подобного рода.

Обращение к вокальному циклу Чжэн Цюйфэна «Сезоны Родины» в контексте темы данной диссертации продиктовано рядом моментов, позволяющих говорить о показательности этого произведения для развития китайской вокальной музыки XX века.

Цикл «Сезоны родины» написан Чжэн Цюйфэном в 1979 году, после окончания Культурной революции, оставившей болезненный след в мироощущении китайцев. Он стал осмыслением произошедшего и выражением надежды на будущие изменения в стране. Цикл написан на стихи современника, поэта-лирика Цюй Цуна. Композитор и поэт относятся к одному поколению, имеют общую судьбу и общее понимание важных для личности и гражданина тем.

В произведении реализовались несколько художественно-эстетических идей, которые делают его выдающимся произведением национального искусства. В работе детально изучается связь произведения с особенностями национальной культуры.

В первую очередь – это обращение к теме времен года. Начиная с древности, природа, времена года являлись частью философского, эстетического миропонимания китайцев, неотъемлемым компонентом китайской поэзии. Напомним и подчеркнем, что времена года занимают важное место в системе древнекитайской философии. Эта тема занимает огромное место в китайской поэзии и народных песнях. Через поэзию она вошла в жанр художественной песни. В работе анализируется художественная песня композитора Ва Чжи Синя на основе народной песни Цзянсу «Мэн Цзян-ньюй», в которой тема времен года отражена в романтическом ключе.

Вместе с тем, как некая концепционная «рамка» для большого циклического произведения тема времен года не использовалась в творчестве китайских композиторов. Сама по себе крупная форма вокального цикла не только показатель художественной зрелости (по сравнению с отдельными песенными произведениями), но и реализация в современной музыке еще одной, характерной для китайской поэтической культуры, особенности которой

в значительной роли в поэтической китайской традиции циклов, называвшихся сборниками, собраниями, антологиями.

Заметим, что в китайском музыковедении преобладают «узкие» региональные рамки изучения творчества китайских композиторов. В рамках нашей работы данное произведение позволило их расширить, тем самым предлагая сферу дальнейших исследований.

Изучение вокального искусства Китая XX века в широком временном, стилистическом диапазоне позволяет утверждать, что оно обладает ярким национальным колоритом. В опусах ведущих китайских композиторов XX века воплотилась культура Китая, ее самобытность, изящество и очарование.

Вокальный цикл Чжэн Цюйфэна «Сезоны родины», занимающий особое место в китайской вокальной музыке на рубеже двух эпох – между Культурной революцией и «эпохой открытости», подытоживает развитие жанров вокальной музыки до Культурной революции и открывает перспективы для ее развития в новую эпоху.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авдашкин, А. А. «Сталин и Мао слушают вас»: образы лидеров СССР и КНР на страницах журнала «Огонек» (1949–1953) / А. А. Авдашкин, И. В. Сибиряков, Т. В. Раева // *Oriental Studies*. – 2021. – Т. 14. – № 3. – С. 581–594.
2. Адилханян, Н. Л. Образ «чужого» в сознании древних китайцев на материале «Каталога Заморья» трактата «Шань Хай Цзин» / Н. Л. Адилханян // *Азиатско-Тихоокеанский регион: диалог языков и культур: Материалы II Международной научно-практической конференции, Иркутск, 30–31 мая 2016 года.* – Иркутск: Евразийский лингвистический институт, 2016. – С. 19–25.
3. Адорно, Т. В. Избранное: социология музыки / Т. Адорно; [сост.: С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов; пер.: М. И. Левина, А. В. Михайлов]. – [2-е изд.]. – Москва: РОССПЭН, 2008. – 444 с.
4. Арнольдов, А. И. Культурная революция / А. И. Арнольдов // *Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров – 3-е изд.* – Москва: Советская энциклопедия, 1973. – Т. 13. – Стб. 1779–1982.
5. Арнольдов, А. И. Социализм и культурная революция: (Некоторые философские проблемы культурной революции) / А. И. Арнольдов. – Москва: Знание, 1967. – 32 с.
6. Асафьев, Б. В. О народной музыке / Б. В. Асафьев; [сост., вступ. ст. и коммент. И. И. Зешцовского, А. Б. Кунанбаевой]. – Ленинград: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1987. – 247 с.
7. Барач, Д. Дэн Сяопин / Д. Барач; пер. с венг. В. С. Иванова. – Москва: Международные отношения, 1989. – 259 с.
8. Батанов, В. Ю. Европейские традиции фортепианной музыки в творчестве китайских композиторов XX века / В. Ю. Батанов // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* – 2020. – № 1. – С. 60–68.

9. Бекирова, Г. И. Обработки фольклорных мелодий в творчестве отечественных композиторов / Г. И. Бекирова // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – № 1. – С. 59–62.
10. Бердяев, Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма / Н. А. Бердяев. – Москва: Наука, 1990. – 220 с.
11. Блок, А. А. Интеллигенция и революция // Блок А. А. Собрание сочинений: в 6 т. / под общ. ред. М. А. Дудина и др. – Ленинград: Художественная литература: Ленинградское отделение, 1982. – Т. 5. – С. 396–406.
12. Брагина, Н. Н. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального [Электронный ресурс] / Н. Н. Брагина, Ван Цзе // КиберЛенинка: научная электронная библиотека. – URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-kultura-kitaya-pervoy-poloviny-xx-veka-dialog-evropeyskogo-i-natsionalnogo/viewer> (дата обращения: 9.01.2022). – Режим доступа: открытый.
13. Ван, Дуангуй «Восемь песен» Чжао Цзипина как воплощение вокально-инструментальной поэмы / Дуангуй Ван // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2019. – Вип. 52. – С. 53–70.
14. Ван, Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: дис. ... канд. иск. / Ин Ван; [Место защиты: Российский гос. педагогический университет им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2008. – 216 с.
15. Ван, Хонтао. Воплощение поэтического текста в камерной вокальной музыке китайских композиторов (на материале художественных песен на стихи старинных поэтов): автореферат дис. ... канд. иск. / Хонтао Ван; [Белорусская гос. академия музыки]. – Минск, 2016. – 24 с.
16. Ван, Шижан. Жанры камерно-вокальной лирики европейского типа в китайской музыке 1920–1940 гг. / Шижан Ван // Современные проблемы науки и образования. – Вып. 5. – Пенза: Издательский дом «Академия образования», 2015. – С. 711–717.

17. Вопросы поэтики и семантики музыкального произведения: сборник трудов / отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – Москва: Издательство РАМ им. Гнесиных, 1998. – 132 с. – (Труды Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных; вып. 144).
18. Вэй, Яньгэ. Новая музыка Китая 20–40-х годов / Яньгэ Вэй // Китайская культура 20–40-х годов и современность / отв. ред. В. Ф. Сорокин. – Москва: Наука, 1993. – С. 143–173.
19. Го, Хао. Концерты для фортепиано с оркестром в творчестве китайских композиторов. Основные типологические черты [Электронный ресурс] / Хао Го // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2–3. – URL: <http://www.science-education.ru/131-23925> (дата обращения: 9.01.2022). – Режим доступа: открытый.
20. Го, Хао. Эволюция концерта для фортепиано с оркестром в китайской музыке: дис. ... канд. иск. / Хао Го; [Место защиты: Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки]. – Санкт-Петербург, 2018. – 158 с.
21. Голбин, А. Ю. «Культурная революция»: становление системы парков культуры и отдыха в СССР 1928–1941 гг. / А. Ю. Голбин // Вестник РГГУ. – 2018. – № 5. – С. 27–36. – (История. Филология. Культурология. Востоковедение).
22. Головинский, Г. Л. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки / Г. Л. Головинский. – Москва: Музыка, 1981. – 279 с.
23. Гране, М. Китайская мысль от Конфуция до Лаоцзы / М. Гране; [пер. с фр. В. Б. Иорданского]. – Москва: Алгоритм, 2008. – 523 с.
24. Дай, Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: автореферат дис. ... канд. иск. / Юй Дай; [Место защиты: Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки]. – Нижний Новгород, 2017. – 30 с.
25. Девятов, В. С. Русская народная песня в сценических условиях и пути ее сохранности [Электронный ресурс] / В. С. Девятов // Человек и культура. – 2019. – № 4. – С. 79–90. – URL:

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29796 (дата обращения: 9.01.2022). – Режим доступа: открытый.

26. Девятова, О. Л. Композитор в тоталитарной системе советской культуры 1920–1930-х гг. / О. Л. Девятова // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. – 2015. – № 1 (136). – С. 52–62.

27. Девятова, О. Л. Европейские и китайские культурные традиции в музыке Густава Малера и Игоря Стравинского [Электронный ресурс] / О. Л. Девятова // Электронный научный архив УрФУ. – URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/37829/1/978-5-7741-0224-2_2014_30.pdf (дата обращения: 9.01.2022). – Режим доступа: открытый.

28. Демченко, А. И. «Звездный час» жанра фольклорной обработки / А. И. Демченко // Статьи о музыке. – Москва: Композитор, 2008. – С. 187–195.

29. День, К. Ю. Особенности национальной стилистики в камерно-вокальной музыке китайских композиторов / Кай Юань День // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. – Вип. 44. – Харків: С.А.М, 2015. – С. 58–70.

30. Дунсюань, У. Жанр романса в китайской музыкальной традиции: музыкально-исторические пути развития / У Дунсюань // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі: навукова-тэарэтычны часопіс. – 2019. – № 34. – С. 107–112.

31. Жизнь и нравы старого Китая. «Срединная империя» XIX века глазами очевидцев / [предисл., сост., обраб. текста М. И. Рабиновича]. – Смоленск: Русич, 2003. – 486 с.

32. Жоссан, Н. Ю. О неофольклорном направлении в русской музыке второй половины XX века / Н. Ю. Жоссан // Вестник Башкирского университета. – 2013. – Т. 18, № 1. – С. 105–108.

33. Загидуллина, Д. Р. Жанр фортепианной сюиты в Китае на рубеже XX–XXI в. (на примере «Альбома для юношества Нового века» Ду Минсиня / Д. Р. Загидуллина // Philharmonica. International Music Journal. – 2017. – № 3. – С. 12–21.

34. Земцовский, И. И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды / И. И. Земцовский. – Ленинград: Советский композитор, 1977. – 176 с.
35. Ильичева, О. С. Развитие песенной культуры в постсоветский период: региональный аспект: дис. ... канд. иск. / Ильичева Ольга Станиславовна; [Место защиты: Волгоградский гос. медицинский университет]. – Волгоград, 2020. – 185 с.
36. История русской советской музыки: в 4 т. – Москва: Музгиз, 1956. – Т. 1. 1917–1934 / [редкол.: А. Д. Алексеев, Д. Б. Кабалевский (отв. ред.) и др.] – 330 с.
37. Кирюхина, Л. В. О грамматической категории в традиционной китайской филологии / Л. В. Кирюхина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 3–1 (69). – С. 90–93.
38. Китайские народные песни. Шанхай / сост. и ред. И. Голубев; пер. с кит. Н. Глазкова. – Москва: Иностранная литература, 1960. – 125 с.
39. Ключников, Ю. М. Китайский взлет на крыльях поэзии. Переводы стихов Мао Цзэдуна [Электронный ресурс] / Ключников Юрий Михайлович // Политическое просвещение: журнал. – 2018. – № 2. – URL: <https://www.politpros.com/journal/read/?ID=7096> (дата обращения: 9.01.2022). – Режим доступа: открытый.
40. Ковнацкая, Л. Г. Английская музыка XX века (истоки и этапы развития): очерки / Л. Г. Ковнацкая. – Москва: Советский композитор, 1986. – 216 с.
41. Коммунизм и культура: Закономерности формирования и развития новой культуры / Академия наук СССР и др.; [редкол.: А. И. Арнольдов и др.]. – Москва: Наука, 1966. – 427 с.
42. Конен, В. Д. Перселл и опера / В. Д. Конен. – Москва: Музыка, 1978. – 262 с.
43. КПСС во главе культурной революции в СССР / редкол.: С. А. Андронов и др.; Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. – Москва: Политиздат, 1972. – 375 с.

44. Кравцова, М. Е. История культуры Китая: Учеб. пособие для студентов вузов по специальности «Культурология» / М. Е. Кравцова. – 3. изд., испр. и доп. – Санкт-Петербург [и др.]: Лань, 2003. – 415 с.
45. Культурная революция в СССР, 1917–1965 гг.: [Материалы Всесоюзной сессии Научного совета...] / отв. ред. М. П. Ким. – [Москва: Наука, 1967]. – 471 с.
46. Культурная революция: соборный человек с университетским дипломом // Вишневецкий А. Г. Серп и рубль: Консервативная модернизация в СССР. – Москва: ГУ-ВШЭ, 2010. – 2-е изд. – С. 158–184.
47. Куулар, Ч. Р. Характеристика тропов китайского песенного жанра (на материале патриотических песен) / Ч. Р. Куулар // Молодой ученый. – 2017. – № 16. – С. 108–109.
48. Лапин, В. А. Очерки исторической проблематики русского музыкального фольклора / В. А. Лапин; М-во культуры Рос. Федерации, Рос. ин-т истории искусств. – Санкт-Петербург: РИИИ: Левша. Санкт-Петербург, 2017. – 437 с.
49. Лемешко, Ю. Г. Современная литература Китая: учеб. пособие / Ю. Г. Лемешко. – Благовещенск: Амурский гос. университет, 2012. – 146 с.
50. Ленин, В. И. Полное собрание сочинений: пер. с 5-го рус. изд. Т. 45: Март 1922 – март 1923 / В. И. Ленин. – Баку: Азернешр, 1984. – XXVIII, 790 с.
51. Ленинизм и развитие социалистической культуры: Материалы Всесоюзного симпозиума. Ташкент, май 1970 г. / редкол.: А. И. Арнольдов [и др.]. – Москва; Ташкент: Фан, 1971. – 469 с.
52. Ли, Синьянь. Китайская камерно-вокальная лирика в творчестве Хуан Цзыя / Синьянь Ли // Манускрипт. – 2019. – Т. 12, № 8. – С. 154–159.
53. Ли, Юнь. Применение додекафонии в творчестве китайских композиторов XX – начала XXI века / Юнь Ли // Культура и цивилизация. – 2018. – Т. 8, № 1А. – С. 142–150.
54. Ли, Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления:

- автореферат дис. ... канд. иск. / Юнь Ли; [Место защиты: Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки]. – Новосибирск, 2019. – 22 с.
55. Ли, Яояо. О взаимодействии национальных и общеевропейских традиций в процессе вокального воспитания китайских студентов / Яояо Ли // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: сборник трудов международной научной конференции, 11–15 апреля 2019 г. – Т. III. – Ростов-на-Дону, 2019. – С. 158–170.
56. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник: в 2 т. Т. 2. XVIII век / Т. Н. Ливанова. – изд. 2-е, перераб. и доп. – Москва: Музыка, 1982. – 622 с.
57. Лимонов, Ю. А. Празднества Великой французской революции в 1789–1793 гг. и массовые праздники Советской России в 1917–1920 гг. / Ю. А. Лимонов // Великая французская революция и Россия / под ред. А. В. Адо и В. Г. Сироткина. – Москва: Прогресс, 1989. – С. 390–412.
58. Лобанов, М. А. Русские народные песни в записи ленинградских фольклористов. Музыкально-систематический указатель напевов по их первым публикациям (1927—1991) / М. А. Лобанов. – Выпуск I. – В 3-х кн. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин», 2003.
59. Лобанов, М. А. Русские народные песни. Записи фольклористов городов России и зарубежных стран (по изданиям 1936–2007 гг.) / М. А. Лобанов. – Выпуск II. – В 3-х кн. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин», 2015.
60. Лу, Шэнсинь. Подходы китайских композиторов Хуан Цзы и Хэ Лутина к проблеме синтеза западной и китайской музыкальной традиции / Шэнсинь Лу // Манускрипт. – 2021. – № 3. – С. 537–542.
61. Лукин, Ю. А. Культура и культурная политика / Ю. А. Лукин. – Москва, 1995. – 54 с.
62. Луконина, О. И. Максимилиан Штейнберг: личность и творчество в контексте отечественной культуры первой половины XX века: дис. ... доктора иск. / Луконина Оксана Игоревна; [Место защиты: Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2013. – 556 с.

63. Луначарский, А. В. В мире музыки: Статьи и речи / А. В. Луначарский; сост., ред. и коммент. Г. Б. Бернандта и И. А. Саца. – 2-е изд., доп. – Москва: Советский композитор, 1971. – 539 с.
64. Луначарский, А. В. Культурная революция и общественность: Речь на Втором съезде ОДН / А. В. Луначарский. – Москва; Ленинград: Гос. издательство, 1929. – 32 с.
65. Лю, И Синтез поэзии и музыки в камерно-вокальной лирике Чен И / И Лю // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2015. – Вип. 44. – С. 231–241.
66. Лю, Минхуэй. Педагогические условия освоения студентами КНР творчества русских композиторов в контексте профессиональной музыкально-исторической подготовки педагога-музыканта: автореферат дис. ... канд. пед. наук / Минхуэй Лю; [Место защиты: Московский педагогический гос. университет]. – Москва, 2017. – 20 с.
67. Лю, Цзэ. Роль музыкального направления синь инь-юэ в патриотическом воспитании молодежи в КНР / Цзэ Лю // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2020. – № 2. – С. 81–86.
68. Ма, Цзяцзя. Вокальный цикл Цзо Чженьгуаня «Три романса на стихи древних китайских поэтов» как образец межстилевого синтеза / Цзяцзя Ма // Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании. – 2016. – № 2. – С. 68–75.
69. Макуни, Н. «Шицзин» — книга, ставшая менталитетом [Электронный ресурс] / Н. Макуни // Эстезис: Азиатская литература. – 2017. – № 4. – URL: <https://aesthesis.ru/magazine/april17/shijing> (дата обращения: 9.01.2022). – Режим доступа: открытый.
70. Мартиросова, Ж. А. Интерпретация темы времен года в композиторском творчестве: автореферат дис. ... канд. иск. / Мартиросова Жанна Александровна; [Место защиты: Институт искусствознания Академии наук Республики Узбекистан]. – Ташкент, 2010. – 20 с.

71. Мартиросова, Ж. А. Музыкальное воплощение времен года. Тема с вариациями / Ж. А. Мартиросова // Звезда Востока. – 2009. – № 1–2. – С. 153–160.
72. Мартиросова, Ж. А. Цикл песен «Времена года» В. Гаврилина в аспекте нео-фольклоризма / Ж. А. Мартиросова // Музыкальный и духовный мир современной молодежи: Материалы научно-практической педагогической конференции. – Ташкент: Государственная консерватория Узбекистана, 2009. – С. 123–127.
73. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. текстов и общая вступ. ст. В. П. Шестакова. – Москва: Музыка, 1971. – 688 с.
74. Насырова, Ю. К вопросу современной трактовки проблемы фольклор-композитор... [Электронный ресурс] / Ю. Насырова // European Journal of Arts. – 2016. – № 3. – С. 47–50. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-sovremennoy-traktovki-problemy-folklor-kompozitor/viewer> (дата обращения: 12.12.2021). – Режим доступа: открытый.
75. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Институт философии Российской академии наук и др.; науч.-ред. совет: В. С. Степин и др. – Т. 2. – Москва: Мысль, 2010. – 634 с.
76. Новоселова, А. В. Китайская музыка в структуре музыкальной культуры современного Китая / А. В. Новоселова // Музыкальная культура Беларуси: на путях исследований. – Минск: БГАМ, 2012. – С. 182–190. – (Научные труды Белорусской государственной академии музыки; Вып. 28. Серия 6: Вопросы современного музыкознания в трудах молодых ученых).
77. Пей, Хан. Развитие фортепианной сюиты в Китае в середине XX ст. / Хан Пей // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2007. – № 7. – С. 67–73.
78. [Петров, В. В.] Китайская литература // История всемирной литературы: в 8 т. / АН СССР и др. – Т. 7. – Москва: Наука, 1991. – С. 675–684. – URL: <http://feb-web.ru/feb/ivl/vl7/vl7-6752.htm> (дата обращения: 9.12.2021). – Режим доступа: открытый.

79. Поэзия китайской традиции [Электронный ресурс]: [текст лекции И. С. Смирнова на тему «Классическая китайская поэзия в традиционной культуре Китая»] // Полит. ру: Лекции. – URL: <https://polit.ru/article/2012/02/24/smirnov/> (дата обращения: 9.12.2021). – Режим доступа: открытый.
80. Пчелинцев, А. В. Народная песня как культурный генотип современной хоровой музыки (к проблеме методов трансформации фольклора) / А. В. Пчелинцев // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 1. – С. 69–75.
81. Революция и культура: сквозь призму времени: монография [Электронный ресурс] / Г. А. Аванесова, О. Н. Астафьева, Н. Б. Кириллова (отв. ред.), К. Э. Разлогов и др. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2017. – 222 с. – URL: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/53892> (дата обращения: 9.01.2022). – Режим доступа: открытый.
82. Родионов, А. А. Лао Шэ и проблема национального характера в китайской литературе XX века / А. А. Родионов. – Санкт-Петербург: Роза мира, 2006. – 263 с.
83. Смертин, Ю. Г. Легенда о Хуа Мулань: моральные ориентиры и ориентализм [Электронный ресурс] / Ю. Г. Смертин // Издательство «Грамота»: Архив статей. – URL: <http://www.gramota.net/materials/3/2012/5-1/40.html> (дата обращения: 21.05.2019). – Режим доступа: открытый.
84. Современная китайская драма: пер. с кит. / [сост. и послесл. В. Аджимамудовой, Н. Спешнева; худ. В. Г. Роганов]. – Москва: Радуга, 1990. – 444 с.
85. Сохор, А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: сб. статей / Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. – Ленинград: Советский композитор, 1980. – [Вып. 1]. – 295 с.
86. Спешнев, Н. А. Дискуссия по этнопсихологии китайцев [Электронный ресурс] / Н. А. Спешнев // Национальные менталитеты: их изучение в

- контексте глобализации и взаимодействия культур: электронная база данных. – URL: http://national-mentalities.ru/east/vostochnaya_i_yugovostochnaya_aziya/speshnev_n_a_diskussiya_ob_etsnopsihologii_kitajcev/ (дата обращения: 28.12.2021). – Режим доступа: открытый.
87. Стефановская, С. В. Семиотизация звукового мира. Звукоподражания китайского языка: монография / С. В. Стефановская. – Иркутск: МГЛУ ЕАЛИ, 2015. – 200 с.
88. Строительство коммунизма и духовный мир человека / [редкол.: Ц. А. Степанян (отв. ред.) и др.]. – Москва: Наука, 1966. – 639 с.
89. Сунь, Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: автореферат дис. ... канд. иск. / Лу Сунь; [Место защиты: Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2016. – 30 с.
90. Супоницкая, К. А. Вокальные циклы В. Гаврилина: особенности стиля: автореферат дис. ... канд. иск. / Супоницкая Ксения Аркадьевна; [Место защиты: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского]. – Москва, 2011. – 26 с.
91. Супоницкая, К. А. Жанровые преобразования тематизма в вокальных циклах Валерия Гаврилина / К. А. Супоницкая // Культура. Искусство. Образование: межвузовский сборник науч. и метод. трудов. Вып. 7 / отв. ред. Н. А. Еловская. – Красноярск, 2008. – С. 94–105.
92. Супоницкая, К. А. Семантическая многомерность сквозных интонаций в вокальных циклах Валерия Гаврилина / К. А. Супоницкая // Искусство глазами молодых: Материалы I Международной (V Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, 23–24 апреля 2009 г. – Красноярск, 2009. – С. 181–186.
93. Тertiцкий, К. М. Китайцы: традиционные ценности в современном мире / К. М. Тertiцкий. – Москва: ИСАА МГУ, 1994. – 347 с.
94. Тугулова, О. Д. Поэтическая судьба КНР в эпоху Мао / О. Д. Тугулова // Современная филология: материалы I Международной научной конференции (г. Уфа, апрель 2011 г.). – Уфа: Лето, 2011. – С. 55–57. – URL:

<https://moluch.ru/conf/phil/archive/23/508/> (дата обращения: 09.01.2022). – Режим доступа: открытый.

95. У, Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): историко-теоретический анализ: автореферат дис. ... доктора иск. / Ген-Ир У; [Место защиты: Российский гос. педагогический университет им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2012. – 41 с.

96. У, Мина. Музыкальная интонация в моделировании образов окружающего мира в творчестве Хуан Цзы / Мина У, С. А. Мозгот // Культурная жизнь юга России. – 2021. – № 1 (80). – С. 28–35.

97. У, На. Фортепианная музыка Дин Шаньдэ: сопряжение китайских национальных традиций с европейскими приемами композиторского письма: монография / На У. – Санкт-Петербург: «Ut», 2013. – 224 с.

98. У, Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра: дис. ... канд. иск. / Хунюань У; [Место защиты: Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского]. – Харьков, 2016. – 231 с.

99. Утробин, А. А. Некоторые особенности работы пианиста над вокальным циклом «Времена года» Чжэн Цюйфэна / А. А. Утробин, Сун Чи // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2018. – № 4. – С. 61–87.

100. Фролов, А. А. «Культурная революция» в СССР: идеология, практика, результаты (1920–1930-е годы) [Электронный ресурс] / А. А. Фролов, С. И. Аксенов // КиберЛенинка: научная электронная библиотека. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-revolyutsiya-v-sssr-ideologiya-praktika-rezultaty-1920-1930-e-gody/viewer> (дата обращения: 9.01.2022). – Режим доступа: открытый.

101. Хань, Ин. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в. / Ин Хань // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2008. – № 3. – С. 57–59.

102. Хо, Лутин. Проблема национальной формы в китайской музыке / Лутин Хо; пер. с кит. В. Пасенчук // Советская музыка. – 1957. – № 1. – С. 125–131.

103. Ху, Яньли. Специфика глобализационных процессов в культуре Китая: автореферат дис. ... канд. культурологии / Ху Яньли; [Место защиты: Дальневосточный федеральный университет]. – Владивосток, 2016. – 27 с.
104. Цао, Шули. Жанры камерно-вокальной музыки Китая периода Великой Культурной революции (1966–1976) / Шули Цао // Управление в социальных и экономических системах: материалы XIX международной научно-практической конференции, г. Минск, 18 мая 2010 г. / редкол.: Н. В. Суша [и др.]. – Минск, 2010. – С. 384–385.
105. Цао, Шули. Истоки жанрового разнообразия камерно-вокальной музыки в Китае / Шули Цао // Искусство и культура. – 2011. – № 1 (1). – С. 41–46.
106. Цао, Шули. Проявление стилистических черт в китайской камерно-вокальной музыке конца XX в. / Шули Цао // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2010. – № 1 (13). – С. 74–79. – (Тэорыя і гісторыя мастацтва).
107. Цинь, Цинь. Жизненный и творческий путь У Цзунцзяна / Цинь Цинь // Общество. Среда. Развитие. – 2012. – № 3. – С. 147–150.
108. Цюй, Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: автореферат дис. ... канд. иск. / Ва Цюй; [Место защиты: Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2015. – 26 с.
109. Чан, Лиин. Народная песня как феномен китайской культуры: диссертация ... канд. иск. / Лиин Чан; [Место защиты: Российский гос. пед. университет им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2007. – 159 с.
110. Чжан, Лин. Жанр обработки народной песни, как объект исследования: проблематика и перспективы / Лин Чжан // Европейский журнал искусствоведения и культурологии. – 2020. – № 3. – С. 188–192.
111. Чжан, Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития: автореферат дис. ... канд. иск. / Личжэнь Чжан; [Место защиты: Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова]. – Санкт-Петербург, 2010. – 23 с.

112. Чжан Цяньвэй «Времена года» в китайской интерпретации: вокальный цикл Чжэн Цюйфэна «Сезоны Родины» / Цяньвэй Чжан // Университетский научный журнал. Серия: филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2022. – № 62. – С. 79–88.
113. Чжан Цяньвэй Китайская вокальная музыка XX века в контексте национальных традиций / Цяньвэй Чжан // Университетский научный журнал. Серия: филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2019. – № 49. – С. 154–159.
114. Чжан Цяньвэй О сохранении национального своеобразия в китайской вокальной музыке XX века / Цяньвэй Чжан // Университетский научный журнал. Серия: филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2021. – № 62. – С. 167–172.
115. Чжан Цяньвэй Поэзия Мао Цзедуна и ее претворение в музыке китайских композиторов / Цяньвэй Чжан // «Музыка и время». – 2019. – № 11. – С. 20–24.
116. Чжан Цяньвэй Соотношение традиции и новаторства в вокальных сочинениях на стихи Мао Цзедуна / Цяньвэй Чжан // Музыкальная культура глазами молодых ученых. Санкт-Петербург: Астерион, 2019. – Вып. 14. – С. 91–95.
117. Чжан Цяньвэй Этапы развития китайской вокальной музыки в XX веке / Цяньвэй Чжан // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов, вып. IX. Часть 1. – Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2018. – С. 182–187.
118. Чжао, Жунжун. Новые грани китайского романса в творчестве Лю Цуна / Жунжун Чжао // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2021. – № 3. – С. 184–192.
119. Чжао, Жунжун. Проблемы типологии камерно-вокальных жанров в современной китайской музыке / Жунжун Чжао // Университетский научный журнал. – 2020. – № 57. – С. 202–207.

120. Чжао, Фэйлун. Становление концертного вокального исполнительства в Китае в 20–30-е годы XX века / Фэйлун Чжао // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 12–1. – С. 196–198.
121. Чжен, И. А. Профессиональная музыкальная культура стран Дальнего Востока в контексте межкультурных взаимодействий: автореферат дис. ... канд. культурологии / Чжен Ирина Абрамовна; [Место защиты: Забайкальский гос. гуманитарно-педагогический университет им. Н. Г. Чернышевского]. – Чита, 2006. – 21 с.
122. Чжу, Фендайцзяо. Становление камерно-вокального стиля Чжу Цзяньэра: ранние сочинения / Фендайцзяо Чжу // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2019. – Вип. 52. – С. 173–187.
123. Чичерин, Г. В. Моцарт: исследовательский этюд / [общ. ред., вступ. ст., коммент. и пер. иностр. текста Е. Ф. Бронфин. – Ленинград: Музыка. Ленинградское отделение, 1970]. – 318 с.
124. Чэнь, Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: автореферат дис. ... канд. иск. / Чэнь Ин; [Место защиты: Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2015. – 26 с.
125. Чэнь, Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления: дис. ... канд. иск. / Чэнь Шуюнь; [Место защиты: Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки]. – Нижний Новгород, 2020. – 234 с.
126. Шаляпин, Ф. И. Страницы из моей жизни; Маска и душа: [повести] / Федор Шаляпин; [сост., вступ. ст., коммент. Е. Дмитриевской, В. Дмитриевского]. – Москва: Книжная палата, 1990. – 462 с.
127. Шаравьева, И. В. Понятие «вэнь» в культуре Китая / И. В. Шаравьева // Азиатско-Тихоокеанский регион: диалог языков и культур: Материалы II Международной научно-практической конференции, Иркутск, 30–31 мая 2016 года. – Иркутск: Евразийский лингвистический институт, 2016. – С. 233–236.

128. Шитикова, Р. Г. Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия / Р. Г. Шитикова, Ли Юнь // Культура и цивилизация. – 2017. – Том 7. – № 2А. – С. 38–55.
129. Шнеерсон, Г. М. Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон; [предисл. Д. Кабалевского]. – Москва: Музгиз, 1952. – 251 с.
130. Янь, Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня: дис. ... канд. иск. / Цзянань Янь; [Место защиты: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского]. – Москва, 2020. – 203 с.
131. Ван, Даян. Общий обзор художественной песни / Даян Ван. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2009. – 389 с. 范达安。艺术歌曲回顾 / 范达安。 – 上海：上海音乐出版社，2009年。 – 389页。
132. Ван, Миньчунь. Поэзия с небесной и земной рифмой / Миньчунь Ван. – Цзинань: Шаньдунский педагогический университет, 2006. – 267 с. 王新春。诗与天地韵 / 王敏春。 – 济南：山东师范大学，2006年。 – 267页。
133. Ван, Юнхэ. Оглядываясь на прошлые 50 лет китайской музыки / Юнхэ Ван // Китайская музыка. – 2000. – № 3. – С. 1–2. 王永和。回顾中国音乐 50 年 / 王永和 // 中国音乐。 – 2000 年份。 – 3 号。 – 第 1–2 页。
134. Вэнь, Юй Хуа. Стиль академической песни Чжэн Цю Фэна / Юй Хуа Вэнь // Изыскания в искусстве. – 2008. – Т. 22, вып. 3. – С. 15–19. 文玉华。学院派宋张秋风 / 文玉华 / 艺术研究。 – 2008 年份。 – 第 22, 卷第 3 期。 – 第 15–19 页。
135. Дай, Цзяфан. Музыкальный анализ фортепианного аккомпанемента в «Записках красного фонаря» / Цзяфан Дай // Исследование музыки. – 2007. – № 1. – С. 33–37. 戴家芳。《红灯笼的音符》中钢琴伴奏的音乐分析 / 戴家芳 // 音乐研究。 – 2007 年份。 – 1 号。 – 第 33–37 页。
136. Дай, Цзяфан. Обсуждение симфонической музыки в создании «Шацзябан» / Цзяфан Дай // Народная музыка. – 2004. – № 11. – С. 16–21. 戴

家芳。《沙家班》创作中的交响音乐探讨 / 戴家芳 // 民间音乐。 – 2004 年份。 – 11 号。 – 第 16–21 页。

137. Инь, Фалу. Наследовать и развивать традиции национальной музыки / Фалу Инь, Инъю Ян // Народный Китай. – 1957. – № 3. – С. 11. 阴档案。继承和发展民族音乐传统 / 阴档案, 杨银柳 // 人民中国。 – 1957 年。 – 3 号。 – 第 11 页。

138. Ли, Ли Дань. Об исполнении и стилевых особенностях вокального цикла Чжэн Цю Фэна «Сезоны родины»: диссертация магистра искусств / Ли Дань Ли; [Место защиты: Педагогический университет Цзянсу]. – Чжэньцзян, 2009. – 283 с. 李立丹。论郑秋枫声乐周期《祖国的季节》的表现与文体特点：文学硕士学位论文 / 李立丹; 【答辩地点：江苏师范大学】。 – 镇江, 2009 年。 – 283 页。

139. Ли, Чжэн Цзе. Влияние адаптаций народных песен на развитие китайского вокального искусства / Чжэн Цзе Ли. – Далянь: Ляонинский педагогический университет, 2013. – 123 с. 李正杰。民歌改编对中国声乐艺术发展的影响 / 李正杰。 – 大连: 辽宁师范大学, 2013 年。 – 123 页。

140. Лю, Юань Цинь. Об исполнении и художественных особенностях цикла песен Чжэн Цю Фэна «Сезоны родины»: диссертация магистра искусств / Юань Цинь Лю; [Место защиты: Университет Циндао]. – Циндао, 2011. – 247 с. 刘元琴。论郑秋枫歌曲周期《祖国的季节》的表现与艺术特点：文学硕士学位论文 / 刘元琴; 【答辩地点：青岛大学】。 – 青岛, 2011 年。 – 247 页。

141. Люй, Цзы. Тезисы по изучению народной музыки / Цзы Люй // Новая музыка. – 1949. – № 4. – С. 17–19. 陆子。民乐研究论文 / 卢子 // 新音乐。 – 1949 年。 – 4 号。 – 第 17–19 页。

142. Лян, Ижу. Исследование психологии эстетического восприятия китайцев / Ижу Лян, Сяохуэй Лу, Чэнпо Гун. – Цзинань, 2002. – 218 с. 梁一柱。中国人审美感知心理学的研究 / 梁见, 刘晓辉, 龚成波。 – 济南, 2002 年。 – 218 页。

143. Лян, Маочунь. Современная музыка Китая, 1949–1989 / Маочунь Лян. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2001. – 256 с. 梁茂春。中国音乐 1949–1989 / 梁茂春。 – 上海：上海音乐出版社, 2001 年。 – 共 256 页。
144. Пэн, Лин. Анализ исполнения вокального цикла Чжэн Цю Фэна «Сезоны родины»: диссертация магистра искусств / Лин Пэн; [Место защиты: Сычуаньский педагогический университет]. – Чэнду, 2010. – 299 с. 彭林。郑秋枫声乐周期《祖国的季节》的表现分析：文学硕士论文 / 彭琳；【答辩地：四川师范大学】。 – 成都，2010 年。 – 299 页。
145. Си, Синхай. Народные песни и новая музыка / Синхай Си // Новая музыка. – 1941. – № 8. – С. 12–13. 席星海。民歌与新音乐 / 习星海 // 新音乐。 – 1941 年。 – 8 号。 – 第 12–13 页。
146. Сунь, Чжифу. О национальном и мировом распространении китайского искусства вокальной музыки / Чжифу Сунь // Школа театра. – 2017. – № 2. – С. 86–128. 孙志福。关于中国声乐艺术在全国和全球的传播 / 孙志福 / 戏剧学院。 – 2017 年。 – 2 号。 – 第 86–128 页。
147. Сюэ, Лян. Искусство пения / Лян Сюэ. – Пекин: Китайская федерация литературных и художественных издательств, 1998. – 64 с. 薛良。歌唱的艺术 / 薛良。 – 北京: 中国文联出版社, 1998 年。 – 64 页。
148. Сян, Туйцзе. Исследование китайского национального характера / Туйцзе Сян. – Тайбэй, 1993. – 194 с. 项推杰。中国民族性格研究 / 向泰子。 – 台北, 1993 年。 – 194 页。
149. Ху, Шуйцзин. Педагогическое исследование академической песни на основе аранжировки народной песни / Шуйцзин Ху // Вестник Чунцинского научно-технического университета. – 2012. – № 15. – С. 192. 胡水静。基于民歌编曲的一首学术歌曲的教学研究 / 胡水静 // 重庆科技学院通报。 – 2012 年。 – 15 号。 – 第 192 页。

150. Ху, Юйцин. История развития китайской и зарубежной вокальной музыки / Юйцин Ху. – Пекин: Пекинский издательский дом, 1986. – 121 с. 胡玉清。中外声乐发展史 / 胡玉清。 – 北京: 北京出版社, 1986年。 – 121页。
151. Хуан, Цзы. Как я могу создавать свою национальную музыку? / Цзы Хуан // Музыкальное искусство. – 1984. – № 4. – С. 34–38. 黄子。我怎样才能创作自己的民族音乐? / 黄子 // 音乐艺术。 – 1984年。 – 4号。 – 第34–38页。
152. Цуй, Шушэн. Значение традиционных народных песен в современной национальной вокальной музыке / Шушэн Цуй // Вестник Шэньянского колледжа гуманитарных наук. – 2013. – № 4. – С. 184. 崔树生。传统民歌在现代民族声乐中的意义 / 崔树生 // 沈阳人文学院通报。 – 2013年。 – 4号。 – 第184页。
153. Чжоу, Лян. Композитор Хуан Цзы и его роль в развитии вокального искусства и музыкальной культуры Китая / Лян Чжоу // Музыкальное искусство. – 1992. – № 3. – С. 31–39. 周亮。作曲家黄子及其在中国声乐艺术和音乐文化发展中的作用 / 周亮 // 音乐艺术。 – 1992年。 – 3号。 – 第31–39页。
154. Чжу, Ди. Анализ специфики исполнения и художественных особенностей вокального цикла «Сезоны родины»: диссертация магистра искусств / Ди Чжу; [Место защиты: Шанхайский педагогический университет]. – Шанхай, 2010. – 312 с. 朱棣。声乐周期的具体表现和艺术特点分析《祖国的季节》: 文学硕士论文 / 朱棣; 【答辩地点: 上海师范大学】。 – 上海, 2010年。 – 312页。
155. Чжэн, Хуань Х. Анализ особенностей цикла песен «Сезоны родины» / Хуань Чжэн // Голос Хуанхэ. – 2011. – № 6. – С. 5–12. 甄嬛。歌曲循环的特点分析《祖国的季节》 / 郑欢 // 黄色的声音。 – 2011年份。 – 6号。 – 第5–12页。

156. Чэнь, Цзинь. Культура личности Мао Цзэдуна / Цзинь Чэнь. – Пекин: Китайское молодежное издательство, 1991. – 53 с. 陈进。毛泽东 / 陈进个性的文化。 - 北京：中国青年出版社，1991年。 - 53页。
157. Ши, Инчжао. Музыкальные звуки столетия / Инчжао Ши // Чэнду: Культура и искусство. – Сычуань, 2001. – С. 296–306. 史英昭。世纪音乐之声 / 石英昭 // 成都：文化艺术。 – 四川，2001年。 – 第296–306页。
158. Шу, Гуансю. Песни Мао Цзэдуна: сто песен / Гуансю Шу. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1992. – 143 с. 舒光秀。毛泽东之歌：一百首 / 舒光秀。 – 北京：民间音乐出版社，1992年。 - 143页。
159. Ю, Жунь Ян. Общая история западной музыки / Жунь Ян Ю. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2005. – 442 с. 于君阳。西方音乐通史 / 余本言。 – 上海：上海音乐出版社，2005年。 - 442页。