

Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования

«Российский государственный педагогический  
университет им. А.И. Герцена»

На правах рукописи

Цай Сяо

Вокальная музыка в кинематографическом искусстве  
Китая XX века

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

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель  
кандидат искусствоведения,  
доцент  
Воротной М.В.

Санкт-Петербург  
2022

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Вокальная музыка как важная составная часть звукового сопровождения в кинематографе.....	11
§ 1. Жанр песни и его роль в китайских фильмах.....	12
§ 2. Воздействие иностранного синематографа на киноискусство Китая.....	26
§ 3. Отличия китайской киномузыки от зарубежной.....	32
Глава II. Эволюция вокальной лирики в китайских кинофильмах XX столетия и ее художественные особенности.....	36
§1. 30-е годы XX века – первые образцы вокальной киномузыки.....	36
§2. Особенности вокальных произведений 50–60-х годов XX века....	67
§3. Развитие жанра песни в 1970-е годы.....	89
§4. Трансформация вокальной киномузыки в период «Реформ и открытости» 80-х гг. XX века: «Пятое поколение китайское режиссеров».....	129
Глава III. Особенности вокальной лирики (на примере шести китайских музыкальных кинофильмов).....	138
§ 1. Фильмы-экранализации современных китайских опер.....	139
§ 2. Музыкальные фильмы, близкие китайской национальной опере..	158
§ 3. Вопросы интерпретации песен из китайских кинофильмов на примере некоторых исполнителей .....	169
Заключение.....	198
Список литературы.....	202
Приложение 1. Краткие сюжеты рассмотренных фильмов.....	229
Приложение 2. Полные нотные тексты песен рассмотренных фильмов.....	236

## ВВЕДЕНИЕ

### *Актуальность темы исследования*

Кинематограф является одним из самых популярных в наше время видов искусства. Поскольку в его основе лежит синтез двух составляющих — изображения и звука — кино принято относить к аудиовизуальным искусствам. С момента возникновения первого звукового фильма музыка, как инструментальная, так и вокальная, играет роль его неизменной спутницы.

Вокальная музыка из кинофильмов есть продукт определенной эпохи и культуры. Она придает кадру живость, эмоциональность, а изображение, в свою очередь, конкретизирует и иллюстрирует ее содержание. Идеальный баланс этих двух элементов позволяет создателям фильма предельно точно передать главную идею картины. Песни, звучащие в кинолентах (в том числе — китайских), часто связаны с выражением мыслей и переживаний неких героев. Именно это позволило вокальной музыке стать незаменимым «помощником» режиссеров: песни способна раскрыть или усилить эмоциональное содержание, заложенное в кадре, придать изображению большую выразительность и осмысленность. Музыкальное сопровождение принимает участие не только в воссоздании исторического контекста, но и, что более важно, в драматургии: оно расставляет акценты в сюжетной линии, наделяя каждую из ключевых сцен особой атмосферой и таким образом доносит до аудитории основную мысль киноленты.

Современное общество — это общество культурного плюрализма, который выражается, прежде всего, в диффузии различных художественных категорий. И одним из примеров такого взаимодействия, уже имеющего свою историю, является синтез вокальной музыки и кинематографа. Этот тандем смело можно назвать синергичным: они органично дополняют друг друга, что способствует развитию обоих видов искусства. Таким образом актуальность исследования заключается в осмыслении творчества китайских композиторов в области киномузыки в связи с глубинным взаимопроникновением традиций и инноваций в этой сфере искусства.

### ***Степень разработанности темы исследования***

Проблема многосторонних связей вокального искусства в кино с национальными традициями в настоящее время еще не получила должного освещения в китайском музыказнании. В синологии существует ряд работ, затрагивающих различные аспекты указанной проблематики, но не рассматривающих их в целостной системе. Так, влиянию национального песенного искусства на современное вокальное творчество уделяется внимание в фундаментальных исследованиях Го Цзяньминя, Чжао Шиланя, Гэн Тунмэя, Пань Сюня, Тан Хойся, Фэн Чанчуна и др., носящих в большей степени историко-культурный характер. Более подробным изучением этого аспекта отличаются монографии и отдельные статьи по вокальной культуре в кинематографе Китая Дин Яня, Го Динхая, Ли Ли, Ли Хайяня, Линь Фанфэя. История и теория китайского музыкального искусства в целом описаны в публикациях Ван Лигуана, Ван Юйхэ, Ху Тяньхуна, Лян Маоцюня, Сунь Цзинаня, Ся Яньчоу и др.; анализ деятельности отдельных исполнителей и композиторов содержится в трудах Ван Жуи, Ван Лу, Ван Цзиньи, Ван Шо, Пэн Хуана, Вэнь Юйхуа, Лун Сюкая, Люй Цимина и др. Ценным источником для разработки темы выступили работы, посвященные рассмотрению отдельных видов вокального искусства, как, например, исследования Ван Хунминя, Ли Зюаня, Лю Чжияо, Ман Мана, Цао Хоя, которые делают ряд важных заключений о художественных чертах аранжировок и о специфике национального характера китайской вокальной музыки. Теоретическую базу диссертации составили также труды, посвященные истории и теории музыкального искусства российских и китайских ученых, среди которых А. Д. Алексеев, Б. В. Асафьев, Ф. С. Капица, М. Е. Кравцова, Б. Л. Рифтин, А. П. Садохин, С. А. Серова, И. И. Толстикова, Ван Хонтао, Лю Лянь, Лю Цзинь, Сунь Лу.

В настоящее время в искусствоведении не представлены комплексные исследования, имеющие своей целью анализ процессов становления и эволюции жанра вокальной киномузыки в творчестве китайских композиторов. Данная работа заполняет эту лакуну и создает целостное

представление о жанре вокального искусства в кино в рассматриваемой стране.

**Объектом исследования** является академическая и народная музыка китайского кинематографа в XX веке.

**Предмет исследования** — роль вокальных жанров в киномузыке Китая XX столетия.

**Цель исследования** — выявление и научное обоснование художественно-образных и смысловых функций вокальной музыки в китайском кинематографе в рассматриваемый временной период.

Для достижения указанной цели выдвигаются следующие **задачи**:

1. выявить роль вокальной музыки в кинематографе, в целом, и жанра песни в китайском — в частности;
2. установить основные факторы, определившие формирование и эволюцию китайской киномузыки;
3. обозначить факторы воздействия иностранного киноискусства, указать на сходство и отличия западного и китайского кино;
4. составить периодизацию развития жанра вокальной музыки в китайских кинофильмах прошлого столетия и рассмотреть основные характеристики каждого из четырех исследуемых периодов;
5. провести классификацию типов музыкальных фильмов КНР;
6. выявить особенности китайской вокальной лирики в каждом из этих типов;
7. определить роль и удельный вес национальных философско-мировоззренческих концепций и общественно-политического влияния в рамках исследуемого жанра;
8. проанализировать формы и жанры, драматургию и средства выразительности в киномузыке указанной страны;
9. рассмотреть наиболее яркие образцы интерпретации песен из кинофильмов.

**Теоретико-методологические основы диссертации**, помимо уже упомянутых основополагающих трудов, содержат исследования Дай Линя,

Цинь Сюэбина, Ван Дунюя, посвященных отдельным фильмам. Некоторые заключения музыковедов Лю Цюань, Го Гофэн, Хоу Цзинь, Хуан Чэнсян позволили изучить художественные черты и специфику национального характера китайской вокальной музыки.

Разработке темы способствовал немалый корпус литературы по различным аспектам традиций фольклорных элементов в художественных и литературных источниках, применяемых композиторами при сочинении академической вокальной киномузыки, в частности Хэ Хунлу, Ян Сяолуна, Юй Цзя, Лю Цюаня, Го Гофэна, Ма Хайлэя и др.; а также статьи Ван Лигуана, Яо Лихуа, Сяо Сюна, Чжоу Вэйминя, в которых подвергается анализу синтез национальных и западноевропейских тенденций в современном искусстве. Большое значение имели мемуары и интервью самих творцов, в частности, Ши Чжунсина, Шу Цзэчи.

В диссертации использованы материалы из монографий и научных исследований российских искусствоведов в области киномузыки, таких как Н. П. Бродянская, Т. К. Егорова, Н. Г. Кононенко, С. Г. Константинова, Э. Л. Фрид, Дж. К. Михайлов, Ю. В. Михеева, Н. В. Пинтверене, Т. Ф. Шак.

Методология исследования носит комплексный характер и основывается на полноценном изучении нотных, литературных и научных источников, понимания их исторического контекста.

Методологические вопросы изучения, интерпретации произведений освещены при помощи трудов Ван Айцзинема, Мо Цзигана, Пин Лихуа, Хуана Сыци, Шэнь Цзявшэня, Чэнь Цзюаня, Чэнь Сихуна.

В вопросах, касающихся философии китайского музыкального искусства, автор диссертации опирался на работы Лю Сяосяна, Ван Липина, И На, Го Шэнцзяня, Мэй Цзе, Цзо Айминя, Чжао Чжэньминя, Сюй Цзяцян, Цуня и др.

**Методы исследования.** В отношении темы, целей и задач исследования применяются методы и принципы исторического, историко-географического, источниковедческого, исполнительского, музыкально-теоретического, драматургического, сравнительного и сравнительно-

типологического анализа. Благодаря использованию метода исторического анализа в рамках настоящей работы стало возможным проследить эволюцию вокальной музыки в истории китайского искусства и определить периодизацию изучаемого жанра. Обращение к сравнительно-типологическому методу обусловлено прикладным характером диссертации. В сочетании с музыкально-теоретическим и драматургическим анализом нотного текста он используется с целью сравнения вокальных произведений, рассматриваемых в настоящей работе, и выявления их наиболее значимых, характерных свойства.

**Материал исследования.** Музыкальный текст песен из китайских кинофильмов; фундаментальные исследования по истории возникновения и развития музыкальной китаистики; работы, посвященные вопросам воздействия народных традиций на песенное творчество композиторов Китая; специальные труды, рассматривающие национальные философско-эстетические категории в аспекте их влияния на вокальное искусство; статьи, анализирующие синтез этнических и западноевропейских канонов в современной музыке, исполнительские традиции академического и народного пения; аудио- и видеозаписи певцов.

**Положения, выносимые на защиту:**

1.эволюция китайской киномузыки неотделима от общественно-социального развития страны в XX веке;

2.вокальная киномузыка Китая делится на четыре основных временных периода, каждый из которых имеет свои характерные черты;

3.философские доктрины конфуцианства, даосизма и буддизма обусловили внимание композиторов к определенному типу образности, а именно, к претворению величественной красоты природы и окружающего мира при помощи музыкальных средств;

4.вокальная музыка к кинофильмам есть неповторимая национальная черта, выражающая смысловое и эмоциональное содержание сюжетов посредством обращения к песенным, танцевальным и инструментальным жанрам народной музыки;

5. интерпретация песен к кинофильмам — это своеобразные и неповторимые образцы исполнения музыки, способствующие развитию вокального жанра.

**Научная новизна** исследования состоит в том, что впервые:

1. собран и систематизирован внушительный объем сведений об истории развития вокальной киномузыки и ее месте в китайском искусстве;

2. выявлены четыре основных этапа эволюции вокальной киномузыки Китая в XX веке;

3. осуществлен комплексный музыкально-теоретический и драматургический анализ вокальных произведений к фильмам разных временных периодов;

4. определена и научно обоснована взаимосвязь академической вокальной киномузыки с национальным песенно-инструментальным творчеством;

5. указана граница, за которой вокальная киномузыка академического и народного типа переходит в эстрадно-прикладной вид.

**Теоретическая значимость** диссертации заключается в следующем:

- показана история развития кинематографической музыки в Китае;
- представленный в работе анализ собранных материалов дает целостную картину о развитии вокальной киномузыки в контексте эволюции киноискусства Поднебесной в целом;

- выводы, полученные в результате проведенного исследования, помогают прояснить ряд вопросов, связанных с композиторскими и исполнительскими традициями, а также инновациями в области вокального творчества страны;

- предложена методология исследования жанров вокальной киномузыки Китая в его многоаспектных связях с национальными философскими традициями, народно-песенным и танцевальным творчеством, инструментальной культурой;

- постулируется и обеспечивается доказательной базой новый взгляд на соотношение западных и восточных традиций в современном китайском музыкальном искусстве на примере рассматриваемого жанра.

**Практическая значимость** диссертации заключается в углублении и обобщении знаний в области вокальной киномузыки для использования материалов исследования в педагогике и исполнительстве. Основные положения и материалы настоящего исследования могут быть использованы как в ходе индивидуальных занятий по вокалу и композиции, так и в лекционных курсах по истории и теории современной китайской музыки, истории кинематографа в средних специальных и высших профессиональных учебных заведениях. Данная работа закладывает прочный фундамент для дальнейших исследований различного характера — как творчества конкретных исполнителей или композиторов, так и актуальных тенденций и эволюционных перспектив современного вокального искусства.

**Достоверность результатов исследования** подтверждается соответствием исходных теоретических положений изучаемой проблематики объекту и предмету исследования; комплексным подходом к решению проблемы; теоретико-методологической обоснованностью и обширностью научной и источниковедческой базы, отвечающей цели и задачам работы; репрезентативностью круга проанализированных произведений музыкального искусства в жанре вокальной киномузыки, сопровождающегося нотными примерами.

**Апробация результатов исследования** проводились на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ имени А. И. Герцена (2016–2021). Отдельные положения работы были опубликованы в виде статей, отражены в докладах на IX Международной научно-практической конференции «Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен» (СПб, РГПУ им. А. И. Герцена, 2018) и на XIV Международной научно-практической конференции «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (СПб, РГПУ

им. А. И. Герцена, 2018). Основные аспекты исследования освещены в 7 публикациях (в том числе в изданиях, рекомендованных ВАК МНВО РФ).

### ***Структура и объем диссертации***

Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Списка литературы, состоящего из 165 наименований на русском и китайском языках; двух приложений.

## ГЛАВА I.

### Вокальная музыка как важная составная часть звукового сопровождения в кинематографе

Вокальные произведения — это ключ к человеческой душе. На наш взгляд, ни один вид искусства не может сравниться с музыкой в ее способности трогать, поражать, будоражить, задевать, удивлять, волновать ум и чувства. И потому мы считаем, что фильм без звукового оформления подобен телу без души. Синтез вокального искусства и кино позволяет зрителю получить эстетическое удовольствие не только от увиденного, но и от услышанного. Однако даже самый качественное звуковое сопровождение должно подчиняться логике развития сюжета, идеально «вписываться» в кадр, ведь это портрет персонажа: он рождается вместе с ним и отражает все его переживания подобно зеркалу. Бессспорно, оно в картине несет на себе отпечаток субъективного восприятия самого композитора, а именно его отношения к тому или иному герою. Автор раскрывает чувства и мысли действующих лиц, помогает нам понять их; он может вызвать к ним искреннюю симпатию или же, напротив, отвращение, и звуковое оформление как нельзя лучше справляется с этой задачей. Более того, саундтрек способен передавать сиюминутное настроение героя или целого эпизода, определяя их «эмоциональную тональность».

Музыкальное произведение, как правило, содержит мелодическую линию, гармонические последовательности с определенным типом фактуры, характерным для того или иного инструмента. Эти составляющие не только играют огромную роль в создании эмоциональной атмосферы кинокартины, но и дают нам представление об историческом периоде, в котором разворачивается сюжет, месте действия и связанных с ним национальных особенностях. Это может касаться как отдельных сцен, так и всего фильма в целом. То есть музыкальное сопровождение позволяет вовлекать зрителя в конкретную художественную среду, в ситуацию, которые образуют сюжетную канву.

Для самого раннего этапа развития китайского кинематографа характерна передача сюжетных перипетий исключительно при помощи видеоряда, так как речь идет о немом кино. Впоследствии, по мере развития техники киносъемки, музыка, и, в частности, песня, стала не просто полноправной участницей творческого процесса, но и пошла в народ. Атмосфера съемок (в павильонах или на природе), умноженная на красоту мелодии, производит на зрителя неизгладимое впечатление. Как уже было сказано выше, в музыкальном оформлении важны все детали: рельеф мелодической линии, жанровая принадлежность, язык, тембр. Саундтреки придают образу каждого героя эмоциональную точность, обогащая содержание фильма; делают кадр объемным, а смену сцен более естественной, вследствие чего выигрывает и развитие сюжета, становясь более динамичным, целенаправленным. Все это позволяет создателям картины наиболее полно выразить ее идею, основную мысль. Именно поэтому опытные режиссеры предъявляют высокие требования к композиторам, которые пишут музыку к кинофильмам.

### *§ 1. Жанр песни и его роль в китайских фильмах*

В настоящее время именно кинематограф играет роль ретранслятора общественной культуры. Саундтрек способен не только передать содержание картины при помощи всего лишь нескольких звуков, но и усилить эмоциональный фон фильма. Поэтому можно с уверенностью сказать, что для того, чтобы тронуть аудиторию, постановщикам нужны не только захватывающие дух сцены из реальной жизни, но и одно из мощнейших выразительных средств — вокальная музыка. В ней господствует человеческий голос; это особый язык, в котором тесно переплелись слово и звук. Ритм, динамика, интонация, тембр — все эти выразительные средства создают неповторимую эмоциональную палитру того или иного художественного образа, чтобы вызвать отклик в сердцах слушателей.

Если говорить о кинематографе Поднебесной, следует начать с документальной ленты «Битва при Диньцзюньшане» (1905). Несмотря на то,

что эта картина относится к жанру немого кино, она содержит в себе элементы пекинской оперы<sup>1</sup>, что подтверждает факт о том, что необходимость раскрыть эмоциональное содержание визуального ряда при помощи музыки возникла на самых ранних этапах развития кино. В 1931 году шанхайская компания «Звезда» выпустила первое национальное звуковое кино «Певица Хун Мудань», в котором повествуется история жизни артистки пекинской оперы. Музыкальное оформление ленты составляют четыре песни, специально написанные для этого фильма. Так кинематограф и вокальное искусство начали свой совместный путь [58].

В 30-е годы XX века звуковое кино в Китае переживало истинный художественный подъем. Люди терпели нужду и мирились с совершенно неприемлемыми условиями жизни, и фильмы стали настоящей отдушиной для зрителя, не видевшего выхода из череды житейских неурядиц. Закономерно, что в военные годы более всего были распространены фильмы с тематикой, созвучной этому непростому времени, и музыка из кинофильмов, уже полюбившаяся самым широким аудиториям, стала своего рода «оружием», поднимавшим боевой дух народа и укреплявшим веру людей в близкую победу.

Одним из пионеров киномузыки 1930-х годов выступил *Жэнь Гуан*, внесший огромный вклад в развитие этого жанра. Его самым знаменитым произведением стала «Песнь рыбака» из одноименного кинофильма 1934 года. Можно с уверенностью сказать, что мелодию этой песни может напеть каждый житель Поднебесной.

Не менее яркой фигурой в истории китайского кинематографа является *Не Эр*. Его вокальные миниатюры пронизаны фольклорными мотивами и отражают дух времени. Среди них «Выпускная песня» из к/ф «Разграбление персиков и слив» (1934), «Марш добровольцев», «Песня строителей новых дорог» из к/ф «Дорога» (1934), «Певица под железной пятой», «Марш добровольцев» из к/ф «Дети бури» (1935) и многие другие. Вокальное

---

<sup>1</sup> Пекинская опера — одна из наиболее известных форм традиционной китайской оперы; является важной составляющей культурного наследия страны.

творчество Не Эра послужило красноречивым доказательством того, насколько важную роль играет музыка в контексте кинокартины.

Как уже было сказано выше, песня может побудить миллионы людей к действию, стать их оружием в борьбе со злом и несправедливостью. «Песнь Неба» из к/ф «Законы Неба» (1935), написанная композитором *Хуан Цзыем*, завораживает слушателя плавностью мелодической линии, приковывает его внимание своей эмоциональной искренностью. В аккомпанементе звучат народные инструменты, что придает миниатюре яркий национальный колорит.

Говоря о развитии китайской киномузыки, ни в коем случае нельзя проигнорировать творчество *Сянь Синъхая*, посвященное в основном теме войны с Японией. Среди его наиболее значимых произведений можно назвать «Полночную песню» из одноименного кинофильма (1937), которая причудливым образом сочетает в себе лирическое начало и мужественные, воинственные интонации. Сянь Синъхай — выдающийся композитор-мелодист, сумевший поделиться своими переживаниями о жизни и времени с миллионами людей на языке музыки.

Еще одним композитором, внесшим значительный вклад в историю жанра, был *Хэ Люйтин*. Его творчество говорит о любви к Родине, об извечной теме отцов и детей, об истории родной страны. Перу Хэ Лютина принадлежат песни «Весна» из к/ф «Перекресток» (1937), «Времена года» и «Певица Тянья» из к/ф «Ангел дорог» (1937), «Весенний рассвет на озере Сиху» и «Богиня» из к/ф «Лодочница» (1939) и др.

Все эти композиторы горячо любили свой родной край. Вероятно, именно это чувство позволило им создать столь яркие и глубокие произведения. Безусловно, инструментальное письмо в 30-е годы оставляло желать лучшего, но слушателей покорял тот простой (в наилучшем смысле этого слова) и понятный каждому музыкальный язык, а также искренний и доверительный тон высказывания.

После провозглашения Китайской Народной Республики в 1949 году в композиторскую практикуочно вошла тема прославления Нового Китая. В

1950–60-е годы кино поистине стало духовной пищей для людей, а кинотеатры — подлинными храмами искусства. Неудивительно, что в столь благоприятной среде композиторы наконец получили возможность полностью реализовать свой творческий потенциал. Киномузыка этого периода получила не только качественное, но и мощное количественное развитие. В эпоху отсутствия культуры развлечений песни из кинофильмов не только фигурировали в рекламе, но и в значительной степени привносили свежую струю в весьма монотонную жизнь общества. Выдающиеся композиторы 1950-х годов обращались к фольклорным мотивам и диковинным тембрам национальных инструментов и вдохновенно воспевали новую жизнь. Они оказали немалое влияние на развитие не только китайской музыкальной культуры, но и кинематографа. Песни из кинофильмов этого периода не только пользовались огромным успехом у публики, но и вошли в число лучших вокальных произведений в истории китайского музыкального искусства. За эти два десятилетия киномузыка пережила неслыханный творческий подъем. Композиторы смело пробовали свои силы в самых разных жанрах. Среди наиболее ярких произведений тех лет можно выделить песни «Сыграй на моей любимой пипе» Люй Цимина из к/ф «Железнодорожный партизанский отряд» (1956), «Моя Родина» Лю Чи из к/ф «Хребет Шангань» (1956), «Ода героям» из к/ф «Дети-герои» (1962), «Почему цветы такие красные» и «Песня о погибших друзьях» Лэй Чжэнъбана из к/ф «Гость на айсберге» (1963), «Песня горцев к партии» Чжсу Цзянъэра из к/ф «ЛэйФэн» (1963) и многие другие. Разумеется, аналогичный подъем переживало и само киноискусство. Именно в этот период были сняты выдающиеся музыкальные кинофильмы «Седая девушка» (1951), «Пять золотых цветов» (1959), «Красная охрана озера Хунху» (1960), «Лю Саньцзе» (1961) и «Ашима» (1964). Кроме того, появление самого жанра музыкального фильма свидетельствовало о стремительном возрастании роли Эвтерпы в кинематографе. Композиторы обращались к различным выразительным средствам для создания необходимых художественных образов. Так, песни 1950-х годов демонстрируют весьма широкий жанровый диапазон: плавные

мелодические линии «Оды героям», созданной Лю Чи, звучат торжественно и возвыщенно. «Почему цветы такие красные» и «Песня о погибших друзьях» Лэй Чжэнъбана носят спокойный, умиротворенный характер; им также присущ яркий национальный колорит. Последнее можно сказать и о песнях «Пять золотых цветов», «Лю Саньцзе» и «Ашима».

70-е годы XX века стали периодом перемен; это была эпоха «культурной революции». Изменения охватили практически все сферы жизни государства – начиная с экономики и заканчивая культурой. Из этого следует, что реформы коснулись не только материального, но и духовного начала. Разумеется, подобные метаморфозы нашли свое отражение в сфере искусства. Бессспорно, каждый автор сформировал свое собственное отношение к историческим перипетиям, но все же можно выделить некоторые общие тенденции, прослеживающиеся в творчестве композиторов того времени. Усиливается осознание субъективности музыкального искусства как такового; в центре внимания оказываются мысли и чувства отдельно взятого человека [65]. Молодое поколение композиторов — выпускников консерватории приняло самое активное участие в создании множества киноработ. Знаковыми произведениями этого времени являются произведениями «Красная звезда нашла меня, чтобы повести в бой», «Азалия» Фу Гэнчэна из к/ф «Сверкающая красная звезда» (1974), «Девушка рыбака на берегу» Ван Мина из к/ф «Хай Ся» (1975), «Родники на границе прозрачные и чистые» из к/ф «Черный треугольник» (1977), «Сестра льет слезы в поисках брата» и «Бархатный цветок» из к/ф «Сяохуа» (1979), «Я люблю тебя, Китай» Чжэн Цюфэна из к/ф «Патриоты за границей» (1979), «Верблюжий колокольчик» Ван Липина из к/ф «Пассажир в наручниках» (1980), «Песнь пастуха» из к/ф «Шаолиньский монастырь» (1982), а также музыкальный кинофильм «Цзян-цзе» (1978).

Эти произведения раскрывают простые и искренние чувства композиторов, всем сердцем любящих свою Родину, а также демонстрируют оптимистичные настроения, царившие в обществе в то время, которое в Китае принято называть «новой эпохой». Как истинные представители своего народа, лучшие деятели искусства, безусловно, разделяли мысли и чаяния

соотечественников и чувствовали дух времени, благодаря чему созданные ими произведения получили столь мощный отклик.

Начиная с 80-х годов, музыка к кинофильмам начала утрачивать стилевые черты, характерные для академической и народной музыки, и все чаще обращалась к эстрадному жанру.

Музыка к кинокартинам стала любимым видом творчества для многих композиторов. Ее художественная ценность зачастую не уступала психологическому накалу кадра, приумножая его и запоминаясь зрителю раз и навсегда. Например, песня «Почему цветы такие красные» неоднократно повторяется в картине «Гость на айсберге». В первый раз она звучит в момент расставания друзей детства и задает тон всей киноленте: «Почему цветы такие красные? Красные, словно пламя? Они символизируют нашу чистую дружбу и любовь». Второе проведение связано с непростой ситуацией, в которую попадают товарищи-однополчане. Стоит лето, однако на вершине горы, где находятся герои, внезапно начинается метель, и их засыпает снегом. В результате бойцов обнаруживают у заставы: главному герою Амиру удалось спастись, а второй солдат погиб. В песне поется: «Когда я прощался с боевыми друзьями – о, дорогой соратник, я больше никогда не увижу твою величественную фигуру и милое лицо». Музыка придает этой сцене еще большую проникновенность и трагичность. Большая часть саундтреков написана специально для фильмов; но некоторые произведения, чье появление не было непосредственно связано с той или иной картиной, оказались настолько созвучны их сюжетам и содержанию, что стали неотъемлемой частью смысловой канвы. Ярким примером тому может послужить лента «Второй месяц ранней весны» (1956), где песня «Проводы»<sup>2</sup> звучит в момент, когда героиня Цай Лянь идет в школу: «Конец небес, уголок земли – задушевная дружба почти угасла; осущен кувшин горького вина – не мечтай о холодах сегодня ночью». Слова песни передают скорбь и печаль девушки, потерявшей мать. Проходит совсем немного времени, и «Проводы» снова становятся саундтреком, но на сей раз в «Истории старого города»

---

<sup>2</sup>Музыка Джона Одуэя, стихи Ли Шу.

(1984). Можно смело сказать, что песня играет роль лейтмотива Ин Цзы — центрального персонажа фильма. Она пронизывает насквозь всю картину, меняясь вместе с переживаниями Ин Цзы, вторя его воспоминаниям и чувствам и, разумеется, неуклонно следуя за сюжетом. В третий раз песня «Проводы» звучит восемь лет спустя в картине «Годы Северного Китая» (1992), где символизирует одиночество и боль расставания, которые испытывает главный герой.

Таким образом, роль вокальной музыки в кино заключается: 1) в отображении внутреннего мира персонажей, 2) в создании атмосферы кинофильма, 3) в развитии сюжета и 4) углублении зрительского восприятия.

### *1.1. Саундтрек*

Эволюция музыки к кинофильмам синхронна с историей развития кино. Звуковое сопровождение фактически возникло уже в период существования немого кино, когда на киносеансы приглашался пианист, который сидел за фортепиано сбоку от экрана и импровизировал в соответствии с развитием сюжета. Однако с течением времени, подобное иллюстрирование происходящего в кадре перестало удовлетворять эстетические потребности зрителей. Так постепенно возникла идея создания самостоятельных музыкальных произведений к фильму.

Кинематограф — это вид комплексного пространственного искусства. Его главная отличительная особенность заключается в единстве звука и изображения; поэтому кино подразумевает аудиовизуальное восприятие. Оно состоит из множества элементов: сюжетной основы, актерской игры, операторской работы, режиссуры, музыкального и декоративного оформления и т. д. Как уже неоднократно подчеркивалось в первом параграфе, музыка играет в киноискусстве очень важную роль. Саундтрек<sup>3</sup> — это звуковое (в том числе — шумовое) оформление (вокальное,

---

<sup>3</sup>Soundtrack (англ.) — дословно «звуковая дорожка». Изначально термин использовался для обозначения аудиозаписи на магнитофонной ленте к фильму, куда входило не только музыкальное сопровождение, но и звуковые эффекты и даже диалоги героев. В настоящее время — музыкальное оформление фильма.

инструментальное, вокально-инструментальное, электронное), сопровождающее кинокартину в целом или ее отдельные эпизоды. Саундтреки, как правило, пишутся специально для кинофильмов. Это особый вид музыкального сопровождения, который создается в тесной связи с изображением в кадре и соответствуя сюжетными перипетиями. Он часто выступает как самостоятельное произведение; может быть представлен любой формой: песней, оперной арией, хоровым эпизодом, инструментальной или симфонической миниатюрой и т.д. Изменения в эмоциональном «ритме» фильма, действиях, мыслях и переживаниях героев отражаются в характере музыки. Разумеется, она не существует изолированно от звукового звучания и шумовых эффектов.

Саундтрек может взаимодействовать с кадром двумя способами. Первый — это звучание и наличие непосредственного источника звука в кадре, которое привязано к конкретной ситуации, в которой герой, возможно, напевает песню или играет на каком-либо инструменте. Второй — это фоновое звуковое сопровождение; оно может давать персонажу характеристику, воплощать его внутренний монолог, доказывать за героя его мысли или прояснить, истолковать содержание эпизода, дать ему оценку [39]. Чаще всего звуковое сопровождение играет в фильме роль «рассказчика»: оно передает атмосферу картины, подчас включая в себя при этом различные шумовые эффекты (шум волн, мчащийся автомобиль) и помогая, таким образом, зрителю ощутить себя будто бы лично присутствующим в действии. В центре «внимания» саундтрека всегда пребывает эмоциональное состояние героев — радость, печаль, волнение, восторг и т.д.

### *1.2. Особенности песенного саундтрека в китайской киномузыке*

Если попытаться классифицировать музыку к кинолентам, то ее можно условно разделить на *сюжетную*, *эпизодическую* и *песни-саундтреки*. Первый тип сопровождения предназначен для расстановки акцентов в сюжетной линии картины, формирования и характеристики его основных образов; это ядро всей музыкальной канвы, сотканной вокруг фильма, его обобщающий звучащий «сюжет». Именно такой тип, в отличие от

зарубежного кино, встречается в китайском кинематографе чаще всего. В качестве примера можно привести «Песню рыбака» *Жэнь Гуана* — основную тему из одноименной картины, «Песню строителей новых дорог» *Не Эра* из к/ф «Дорога», «Выпускную песню» из к/ф «Разграбление персиков и слив», «Марш добровольцев» из к/ф «Дети бури» и др. Эти сочинения обладают высокой художественной ценностью и горячо любимы китайским зрителем. Так, «Выпускная песня» впервые звучит на выпускном вечере, а в следующий раз уже в финальном эпизоде. Очевидно, что один и тот же музыкальный материал выполняет разные функции в зависимости от своего места в форме: первое проведение темы заложило образную основу картины, второе — подчеркнуло и усилило эмоциональный фон концовки, заодно напомнив о сцене из прошлого — выпускном вечере.

Эпизодический тип сопровождения обычно характеризуется специфическими сюжетными координатами, а также возрастными, этническими и локальными параметрами, что, собственно, и отличает его от саундтрека. Например, одним из самых ярких фильмов XX столетия, с точки зрения музыкального оформления, созданного тремя композиторами — Хуан Цзыем, Хэ Люйтином и Чжао Юаньжэнем, — является комедия «Огни города» (1935). Так, Хуан Цзыю принадлежит увертюра-фантазия, Чжао Юаньжэн сочинил тему песни «Кинетоскоп» на стихи Ши И (форма миниатюры основана на чередовании речитативных и песенных разделов с использованием фольклорных элементов). Остальные композиции были написаны Хэ Люйтином.

Фильм открывается шестичастной увертюрой-фантазией для симфонического оркестра «Огни города». Ее мелодия проста и плаstична, что характерно для творческого почерка Хуан Цзыя, оркестровое письмо сочетает звучание традиционного симфонического оркестра и колоритные тембры китайских национальных инструментов. С точки зрения образного содержания, эту увертюру можно назвать музыкальной «гравюкой» старого Шанхая. Первая, четвертая и шестая части исполняются *Allegro*: они воплощают роскошь и великолепие городской набережной.

Калейдоскопический визуальный ряд вкупе с упругим ритмом заставляет слушателя окунуться в атмосферу жизни этого великого города. Третья часть — это торжественное *Andante* с сольными эпизодами у гобоя, кларнета и трубы. Пятая часть написана в аналогичном темпе; при помощи звучания кларнета и литавр она переносит слушателя под церковные своды (карильон имитирует звук шанхайских колоколов). Наконец, финал возвращает нас к энергичному *Allegro*, а на экране мелькают виды старинного города [19].

Песня «Кинетоскоп» написана Чжао Юанем и играет в картине роль главной музыкальной темы. Она звучит дважды, в начале и конце фильма, акцентируя внимание на главной идее ленты — резкой критике социального упадка той эпохи. Композитор вплетает в мелодию, основанную на пентатонике, речитативные фольклорные элементы. Следуя примеру западноевропейских коллег, он уделяет особое внимание не только гибкости мелодической линии, но и партии фортепиано, которая также раскрывает подтекст стихотворного текста. Таким образом, песня демонстрирует синтез канонов западной композиторской школы и традиций национальной музыкальной культуры. Когда «Кинетоскоп» звучит в начале картины, в кадре зритель видит четверых деревенских жителей, уныло ожидающих прибытия поезда. В это время появляются уличные артисты, которые начинают громко петь и бить в гонги и барабаны, чтобы привлечь внимание публики: «Огни по всей улице ярко сияют, заходите и загляните внутрь! Девять из десяти молодых людей колеблются, работают без конца, а странники ищут вас». В конце фильма мелодия звучит по-прежнему весело, но события принимают другой поворот. Теперь уже знакомые нам четверо крестьян наблюдают за соперничеством в любовных отношениях и интригами в кинетоскопе, но после несправедливого финала эта череда видений кажется кошмаром. В результате они опаздывают на свой поезд. Таким образом, повторное проведение темы песни сетует на абсурдность городской жизни, которая заставляет людей терять рассудок. Последняя фраза песни содержит такие слова: «Если хочешь жить, ты должен спасти себя, перейти дорогу, не оставаться, создать новый мир, идти вперед!» С одной стороны, они

призывают каждого человека искать свой путь и смело следовать ему, а с другой — мягко закругляют основную идею фильма, акцентируя наше внимание на лейтмотиве, который, в свою очередь, создает тематическую арку между прологом и финалом ленты [9].

Мелодия «Кинетоскопа» таит в себе очарование китайской народной песни. Аккомпанемент чутко вторит всем динамическим и агогическим отклонениям в вокальной линии. Оркестровое письмо опирается на западноевропейские принципы инструментовки: так, «вокальная линия» поручена скрипке. Но в состав оркестра также введены национальные инструменты такие как, эрху, китайские гонги и барабаны. Они не только привносят в палитру оркестрового звучания неповторимые тембровые оттенки, но и выполняют определенные драматургические функции: например, под барабанный бой четыре крестьянина переносятся в воображаемый мир кинетоскопа, а затем звон гонгов возвращает их в реальность. Композитор использует эти инструменты, чтобы связать два пространственно-временных континуума. Следует отметить такую любопытную деталь: звук гонгов и барабанов словно намекает нам, что иллюзия в кинетоскопе не так уж далека от действительности. Ритм воздействует на психику людей, побуждая их мыслить абстрактными категориями.

Перу Хэ Лютина принадлежит «Ноктюрн», мелодия которого, подобно кардиографу, отражает мельчайшие колебания в душе персонажа в связи с теми или иными событиями и сценами. Его эмоции так же изменчивы, как и мерцание неоновых огней. Так, в первом эпизоде, главный герой картины идет по ночному городу один. В оркестре звучит соло гобоя. Затем юноша поднимает глаза и смотрит в небо, любуется луной и темными облаками, которые то и дело скрывают ее бледный лик. Герой видит окна своей возлюбленной, и мелодия устремляется на стаккато вниз. После того, как молодой человек замечает, что главная героиня идет домой, он спешит за ней, но не может догнать. Юноша подходит к двери, но не осмеливается позвонить и потревожить девушку так поздно ночью. Оркестровую ткань

бесцеремонно пронзает нисходящая хроматическая гамма: молодой человек расстроен и подавлен. Затем робко вступает скрипка, отождествляемая с образом девушки, она тихо возвращается домой глубокой ночью и даже не подозревает, что кто-то может за ней наблюдать. В этот момент в кадре вновь появляется главный герой, и в партии фагота звучат ниспадающие арпеджио, передавая слушателю смятение, царящее в душе молодого человека.

Музыкальные номера к кинофильму «Огни города» были созданы совместными усилиями нескольких выдающихся композиторов посредством сочетания национальных и западноевропейских техник письма. Несмотря на то, что появление картины пришлось на период становления китайского кинематографа, можно смело утверждать, что оформление этой ленты ничуть не уступает роскошным мелодиям голливудских кинофильмов. Композиторы высмеивали общество того времени, подчеркивая нелепое поведение персонажей, но в то же время проявляя к ним искреннюю симпатию и сострадание.

Один из самых распространенных форматов создания саундтреков, принятых в китайской кинокультуре — использование песенного материала. Например, в фильме «Шаолиньский монастырь» главный герой Бай Уся впервые появляется в кадре с «Песней пастуха» Ван Липина. Слова песни повествуют о живописном облике горы Суншань: «Солнце восходит из горной впадины Суншань, на рассвете стремительно взлетают птицы, в лесах поют ручьи и на склонах зеленеет трава». Пока Бай Уся поет, в кадре последовательно появляются горные впадины, ручьи, по-весеннему зеленеющие склоны, отара овец. Появляется главная героиня: она идет вдоль ручья, взмахивая хлыстом, и напевает: «Не нужно говорить о женской красоте! — молодость приходит с востока в шестнадцать лет. Мы мужественно гнем спины на полях и пасем овец в непогоду». Так песня знакомит нас не только с характером героини, но и с историческими особенностями эпохи, в которой разворачивается действие.

Рассмотрим на примере к/ф «Сяо Хуа» как тесно переплетается с сюжетом произведение композитора Ван Мина. В самом начале фильма, когда мы еще ничего не знаем, музыка соединяет в себе все элементы

картины: образы главных героев, дух времени, исторический и бытовой контекст. Отметим, что повествование в этом фильме ведется не только последовательно, но и ретроспективно, возвращаясь к эпизодам из прошлой жизни персонажей. Экспозиция главной темы приходится на третью минуту фильма: «Сестра льет слезы в поисках своего брата, тоскует и печалится, не видя его; все глаза проглядела в надежде увидеть родного человека — а цветы расцветают и увядают, и весна сменяет осень». Солдаты проходят мимо Сяо Хуа, и она со слезами на глазах снова и снова вглядывается в них, ища среди них своего брата, и не уходит до тех пор, пока последний солдат не скроется из виду. В детстве он заменил ей родителей, которые рано ушли из жизни, а теперь вступил в партизанский отряд и покинул дом. В своем творчестве композитор Ван Мин объединил элементы шанхайской оперы и народной песни. Это проявляется в театрализации музыки: мелодия скользит из регистра в регистр и то и дело прерывается судорожными паузами, что делает ее похожей на плач. Секвентное развитие передает тревогу и душевные метания героини, чьи поиски каждый раз оказываются тщетными. Таким же театральным жестом становится междометие «А!», выражая горестные чувства Сяо Хуа.

Как только стихает музыка, в кадре появляются девушки, стирающие одежду в реке: Сяо Хуа узнает одежду брата и мчится на его поиски. Этот эпизод сопровождается полноценным симфоническим звучанием. Добежав до незнакомого дома, Сяо Хуа обнаруживает, что там живет совершенно другой человек, от которого она узнает, что ее брат был ранен в бою. В кадре появляется брат Сяо Хуа: он лежит без сознания в лесу с тяжелым ранением, но девушке по имени Хэ Цуй удалось спасти ему жизнь. Звучит песня «Бархатные цветы»: «В мире есть прекрасные цветы, которые источают аромат молодости; они распускаются, дин-дон! Капает алая кровь, окрашивая их лепестки в красный цвет». Речь идет о рябине похуашаньской (амурской); она произрастает в гористой местности Тунбо в провинции Хэнань. Ее листья имеют необычную остроконечную форму, цветы не закрываются с наступлением ночи, а само дерево устойчиво к морозам и засухе. Хэ Цуй — это девушка-солдат, и поэтому

автор песни сравнивает ее с рябиной: она так же мужественна и сильна, как это дерево, и столь же прекрасна, как его цвет. Она несет раненного бойца на носилках через горные перевалы, стирая плечи в кровь, раня ступни об острые камни, но это не способно ее остановить. В эти мгновения песня «Бархатные цветы» звучит особенно торжественно и проникновенно, словно гимн. За этим эпизодом следует сцена в военном госпитале. Появляется еще один персонаж, доктор Чжоу; вот уже много лет она ищет свою дочь, и поэтому Сяо Хуа вызывает в ней теплые чувства, словно возмешая Чжоу эту утрату. Снова звучат «Бархатные цветы», но на сей раз в инструментальном варианте. Так этот саундтрек становится характеристикой не только Хэ Цуй, но и доктора Чжоу: она тоже женщина-солдат, в душе которой сосуществуют мягкость и стойкость.

Второе появление главной музыкальной темы «Сестра льет слезы...» связано с трагичной ситуацией: спасая брата Сяо Хуа, Хэ Цуй получает смертельное ранение, и мы, наконец, узнаем правду: на самом Хэ Цуй — это и есть Сяо Хуа. С последним вздохом с ее уст срывается слово «брать!». Тема звучит в третий раз: «Многословное беспокойство на душе — сестра шла по следам брата, чтобы снова встретиться в родных краях, приветствуя красоту гор и рек».

Таким образом, сюжетная линия фильма строится на поисках брата Сяо Хуа, в которых девушка находит вторую мать (доктора Чжоу), принимает облик храброй Хэ Цуй, и в итоге воссоединяется с братом. Поэтому можно смело сказать, что песни, звучащие в к/ф «Сяо Хуа» — «Сестра льет слезы...» и «Бархатные цветы» в полной мере раскрывают сюжет и внутренний мир главных действующих лиц, усиливают впечатление, производимое каждой сценой, и придают всей кинокартине особенный колорит.

«Полночная песня» была специально написана композитором Сянь Синьхаем для одноименного кинофильма. Несомненно, она берет на себя все функции полноценного саундтрека: задает эмоциональный вектор развитию повествования, наделяет основную лирическую линию особой проникновенностью и шармом, оставляя глубокий след в сердцах зрителей и

одновременно предвосхищая трагическую развязку всей истории. «Полночные песни» появляется в фильме трижды. В первый раз она приглушенно раздается в полночь с крыши оперного театра. Она звучит все печальнее; кадр резко выхватывает пламя свечи в кромешной темноте. Ветер распахивает окно, и тогда все, что находится в заброшенном доме, в одно мгновение соединяется с миром, бушующим за ставнями. Показывается женский силуэт; в музыку закрадываются щемящие нотки, словно предсказывая кому-то несчастье. Во второй раз тема вторит пению главного героя фильма Сунь Сяоу. И, наконец, в третий раз она появляется в финальной сцене, когда Сунь Сяоу вступает в ожесточенную борьбу со злодеем. В этот миг появляется Сун Даньпин. Он повергает негодяя, но теперь за ним по пятам гонится разъяренная толпа. В попытке спастись Сун скрывается в обветшалом театре, но здесь его ждет трагическая гибель: преследователи поджигают здание.

Музыка очень быстро и точно реагирует на изменения в кадре. Каждый раз она создает различный художественный эффект, и мы вполне убедились в этом на примере вышеперечисленных кинофильмов. Саундтрек часто играет роль внутренней движущей силы, которая подталкивает развитие сюжета. В таком случае, он становится не просто вспомогательным выразительным средством для фильма, он приобретает значение основного повествовательного элемента, в полной мере определяющего эмоциональное содержание ленты. Таким образом, изначально предполагая выполнение лишь одной скромной функции — дополнения кадра, музыка стала создавать полноценную «звучящую параллель» к сюжетной линии, раскрывая и уточняя ее смысловое и чувственное наполнение.

## *§ 2. Воздействие иностранного кинематографа на киноискусство Китая*

Говоря об истории развития музыки к кинофильмам в Китае, нельзя не отметить то огромное влияние, которое оказал на нее зарубежный кинематограф. Многообразие жанров и сюжетов, качество музыкального оформления (в том

числе вокальная музыка — см. таблицу 1), превосходная актерская игра и эмоциональная глубина картин — вот причины, по которым многим иностранным лентам удалось стать блестящей страницей в истории мирового кинематографа и оказать определенное влияние на китайских режиссеров и композиторов.

**Таблица 1. Сравнительный коэффициент соотношения музыки к протяженности фильма в кинолентах Китая, СССР и США примерно одного исторического периода**

Название	Общая протяженность фильма	Общее время звучания музыки / вокальной музыки	В % к общей протяженности фильма	За кадром / вокал	В кадре / вокал
<i>Сяо Хуа</i>	01: 36:48	48:50 / 19:30	60% / 19%	27:30/ 19:30	21:20 / 0:00
<i>Шаолиньский монастырь</i>	01: 39:52	35:40 / 15:24	27% / 16%	20:17 / 15:24	15:23 / 0:00
<i>Гость на айсберге</i>	01: 40:11	37:45/ 23:50	37% / 23%	21:15 / 18:30	16:30 / 05:30
<i>Патриоты за границей</i>	01: 56:37	50:20 / 31:45	43% / 26%	29:05 / 05:30	21:15 / 26:30
<i>Сверкающая красная звезда</i>	01: 40:31	45:20 / 21:30	45% / 21%	27:10 / 21:30	18:10 / 0:00
<i>Ашима</i>	01: 25:38	01: 15:40 / 45:24	88% / 60%	20:46 / 10:14	55:14 / 35:10
<i>Цзян-цзе</i>	01: 56:02	01: 45:30 / 01: 28:20	90% / 75%	25:20 / 14:10	01:25:10 / 01: 14:10
<i>Веселые ребята</i>	01: 30:10	01: 12:10 / 35:30	80% / 38%	41:56 / 04:10	30:14 / 21:20
<i>Весна</i>	01: 42:51	01: 07:30 / 30:15	66% / 29%	42:20 / 06:30	25:10 / 23:45
<i>Волга, Волга</i>	01: 37:51	01: 04:20 / 33:30	65% / 30%	28:10 / 06:20	36:10 / 27:10
<i>Цирк</i>	01: 27:48	54:10 / 25:10	66% / 28%	29:00/ 2:20	25:10 / 22:50
<i>Серенада солнечной долины</i>	01: 22:24	51:40 / 20:30	70% / 24%	16:15 / 0.00	35:25 / 20:30
<i>Вест-сайдская история</i>	02: 23:43	01: 30:50 / 40:40	62% / 27%	31:20 / 0.00	59:30 / 40:40

Большую роль в становлении китайских кинорежиссеров оказали советские фильмы, сценарии которых в начале своего развития чаще всего опирались на произведения современной литературы, стиль которой можно

сравнить с таким художественным направлением, как итальянский веризм. На страницах своих книг писатели подробно и достоверно воссоздавали действительность, правдиво описывали те или иные исторические события, давая происходящему оценку с позиции гражданина этого государства. В романах, повестях и очерках того времени царил дух революционного оптимизма: каждый автор горячо приветствовал идеи новой эпохи и перемены, безоговорочно веря в возрождение своей Родины. Все это нашло отражение в таких фильмах, как «Путевка в жизнь», «Чапаев», «Гроза» и др.

Наконец, в 30-е годы пути советского и китайского кино пересеклись. Фильмы «Веселые ребята» (1934), «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1938) и «Весна» (1947) составили яркие страницы советского кинематографа и оказали огромное влияние на развитие всех жанров киномузыки в Китае — инструментальных, вокально-хоровых пьес и т.д. Среди вышеперечисленных картин особенно следует отметить «Цирк» режиссера Г. Александрова. Главная героиня ленты, американская актриса Марион Диксон, оказывается в непростой жизненной ситуации: у нее рождается чернокожий ребенок, и это становится поводом для всеобщего негодования и осуждения. Марион покидает родную страну и уезжает в СССР, где ей удается завоевать славу и любовь публики. В финальной сцене героиня участвует в демонстрации, где вместе со всеми поет «Песню о Родине», ставшей лейтмотивом всего фильма. В этом волнующем гимне воспевается новая, идеальная страна, в которой найдется место каждому хорошему человеку, вне зависимости от цвета его кожи, где царит равноправие и согласие. Этот торжественный марш по праву считается одним из высших художественных достижений И. Дунаевского, благодаря которому китайские композиторы стали чаще обращаться к панегирическому стилю. Яркими примерами тому служат песня «Моя Родина» (1956), написанная Лю Чи к кинокартине «Хребет Шангань», и «Ода героям» (1964) из ленты «Дети-герои». Под влиянием кинокультуры СССР в Китае было снято множество реалистичных картин оптимистического характера, созвучных настроениям тех лет. Среди них «Заблудившийся ягненок», «Песнь рыбака», «Разграбление персиков и слив», «Ангел дорог», «Перекресток».

Начиная с 50-х годов, гуманизм занимает важнейшее место в эстетике кино. В этот период внимание режиссеров и сценаристов было всецело сосредоточено на судьбе простого человека. Неудивительно, что советские фильмы этих лет очень скоро полюбились китайскому зрителю, став для него окном в жизнь другой страны, другого народа. Такие картины, как «Ленин в 1918 году», «Сельская учительница» («Воспитание чувств»), «А зори здесь тихие», «Война и мир», «Тихий Дон», «Летят журавли», «Овод» и многие другие оставили наиболее сильное впечатление.

Музыка к советским кинофильмам отличается глубиной, содержательностью и высочайшим уровнем качества. Она неизменно чутко реагирует на сюжетные перипетии, полно и правдиво раскрывает внутренний мир главных героев. Отметим несколько лент, музыкальное оформление которых оказало наибольшее влияние на китайское кино. Так, сопровождение к кинофильму «Тихий Дон» (1958) в основном рассчитано на симфоническое звучание; но в сценах, требующих тонкого психологизма, всегда солирует скрипка, которой в то же время поручается яркий тематический материал. Таким образом, музыкальное оформление принимает самые разнообразные формы в соответствии с художественными требованиями картины в целом или отдельных ее эпизодов. Это позволяет полностью завладеть вниманием зрителя, заставить его по-настоящему сопереживать происходящему на экране. Также в советских лентах часто можно услышать русские народные инструменты, передающие неповторимый национальный колорит [77]. Такая тенденция была характерна и для кинематографа Поднебесной: композиторы стремились воплотить в музыке к кинофильмам особенности отечественной песенной культуры, нередко опираясь на уникальный фольклорный материал отдельных провинций и этносов.

В 1949 году в Пекине состоялся показ картины «Человек с ружьем» (1939), музыку к которой написал Д. Д. Шостакович. С этого момента советские ленты стали часто появляться на киноэкранах, и китайский зритель получил возможность познакомиться с ними поближе. Отметим, что в их числе было более десяти картин с музыкой Шостаковича — острой, ранимой,

многогранной. Это заведомо проигранное сражение с жестокостью, это отчаянный протест и едкая самоирония. Подобные эмоциональные оттенки мы находим, например, в музыке к трилогии «Максим» (1934–1938). В этом фильме описывается жизнь молодого ленинградского рабочего по имени Максим, который встал на тернистый путь большевика. Первая часть трилогии «Юность Максима» (1934) открывается сценой в новогоднюю ночь. Объектив стремительно перемещается: мы видим петербургских чиновников, едущих в санях, и слышим типичное шостаковическое скерцо, ироничное и ядовитое. Этот небольшой музыкальный отрывок рельефно демонстрирует ритмические и гармонические особенности, характерные для музыкального языка композитора, которые вторят ритму и настроению кадра. В одном из эпизодов третьей части «Выборгская сторона» (1938) Максим вооружает рабочих и предотвращает мародерство. Эту сцену сопровождает вариация уже знакомого нам скерцо; однако здесь мелодия звучит энергичнее, решительнее. Выразительные средства, к которым обращается Шостакович, очень разнообразны: он смело экспериментирует с материалом и откровенно делится со слушателем своими переживаниями.

В 50-е годы XX века китайские композиторы стали проявлять недюжинный интерес к советской музыкальной культуре. Многие из них обучались в консерваториях СССР. Например, Сянь Синхай, который за пять лет сумел овладеть мастерством композиции и накопить огромный творческий багаж, чтобы затем черпать из него силы и вдохновение. Задействуя технику письма и музыкальные формы, китайские авторы придавали родным напевам и мелодиям достойную огранку. В связи с этим можно сделать вывод, что советская композиторская школа во многом определила направление развития музыки к кинофильмам в Поднебесной.

По мере популяризации советского кинематографа, китайские зрители знакомились не только с картинами как таковыми, но и с песнями, составляющими их музыкальное оформление. Их отличает невероятное жанровое и тематическое многообразие. Подавляющая часть этих произведений посвящена теме войны, но также были распространены

лирические вокальные миниатюры о жизни трудящихся и песни в народном стиле. Они придают содержанию ленты большую эмоциональную глубину и сообщают слушателю мысли и чувства главных героев. Творческий опыт советских композиторов позволил их китайским коллегам достичь немалых высот и подарить отечественному кинематографу множество прекрасных песен, по праву завоевавших признание и любовь публики.

Будучи добрым наставником и верным другом для нашего народа, Советский Союз внес неоценимый вклад в развитие музыкальной культуры Китая. Искренние, задушевные песни, наделенные глубоким смыслом, побуждают человека идти вперед, дарят ему мечту. Надо сказать, что не только советские, но и современные российские кинокартины обладают той уникальной силой притяжения, которое мы, китайцы, испытываем и сегодня.

Нельзя не сказать и о том, что в начале 20-х годов XX века киноиндустрия Голливуда громко заявила о себе в мировом сообществе. Джаз и рок-н-ролл стали законодателями моды в кино. Позже это влияние распространилось на европейский и советский кинематограф. В связи с этим культурным событием в Китае появляется целая плеяда выдающихся композиторов, посвятивших себя написанию песен и инструментальных композиций к кинолентам; американские фильмы не только скрасили досуг зрителя, но и стали настоящим «объектом исследования». Так, теория киноискусства поставила своей целью изучение композиции и арсенала выразительных средств голливудских картин, дабы в дальнейшем национальный кинематограф мог позаимствовать зарубежные технические приемы и выйти на качественно новый уровень развития и, возможно, заявить о себе на мировой киноарене.

По мере бурного развития киноиндустрии в США появляется такой жанр, как музыкальный фильм. Его главная особенность заключается в тесном взаимодействии музыкальной и драматургической канвы. Среди самых популярных картин в этом жанре можно назвать «Серенаду солнечной долины» (1941) и «Вестсайдскую историю» (1961). Как и мюзиклы, эти фильмы строятся в основном на песенно-танцевальных номерах. Нужно ли

говорить, что подобная разновидность кино была восторженно принята китайским зрителем и послужила мощнейшим творческим импульсом для режиссеров и композиторов! Жанр начинает свое стремительное развитие: на киноэкраны выходят такие картины, как «Пять золотых цветов» (1959), «Лю Саньцзе» (1961), «Ашима» (1964) и многие другие.

### *§ 3. Отличия китайской киномузыки от зарубежной*

1) Если говорить о киномузыке XX столетия, то чаще всего саундтреки создавались отечественными композиторами специально для той или иной картины. Со временем возникла необходимость перенимать опыт других стран и культур. Музыка к кинофильмам на раннем этапе своего развития была существенно ограничена экономическими и техническими условиями. За исключением тематических песен и нескольких оригинальных эпизодов из фильмов, большая часть музыкального материала для оформления кинокартин представляла собой попурри из народных песен, адаптированных в соответствии с художественными потребностями той или иной ленты. Они отличались лаконичностью и простотой формы, а также запоминающимися мелодиями. Но к середине XX века зарубежная киномузыка превратилась в неиссякаемый источник стилей и жанров, и было бы неразумным отказаться от его изучения. К такому выводу пришли не только китайские композиторы: так, песни из советских, европейских и американских кинофильмов наглядно демонстрируют синтез всех этих музыкальных культур. Переосмысливается и роль, отведенная музыке в кинематографе, она перестает быть скромным дополнением к картине, которое только лишь заполняет пробелы в диалогах и сценах, и становится важнейшим драматургическим «рычагом», нередко руководящим развитием всего фильма.

2) Национальный характер китайской киномузыки. Тесная связь с фольклором и философским содержанием — это ее уникальная особенность. Безусловно, композиторам необходимо активно сотрудничать с внешним миром, чтобы позволить китайскому кинематографу смело выйти на мировую арену.

Эволюция музыки к кинофильмам в Китае, благодаря упорному труду нескольких поколений музыкантов, по-прежнему находится в динамике. Выразительность, эмоциональное содержание, смысловая составляющая и «полезность» кино, по сравнению с прошлым, претерпели немалые изменения. Гармония творческой концепции композитора, сочетающей традиции и новаторство, с передовыми западными методами композиции, позволила создать ряд глубоких и открытых к исследованию музыкальных произведений для кино, которые были признаны как китайской, так и зарубежной публикой и критикой. Поэтому, пока мы придерживаемся идеи самобытного национального творчества и сохранения богатейшей китайской культуры, а также стремимся к реалистичности высказывания, правдивому воплощению мыслей и чувств людей, китайской киномузыке суждено процветать и пережить еще не один творческий подъем.

Особенности саундтреков к китайским кинофильмам:

1) Использование фольклорных элементов. Композиторы постепенно переходят от цитирования народных мелодий к более сложным обработкам такого рода материала, а затем к оригинальным стилизациям. Национальная музыкальная культура всегда служила основным ориентиром для авторов, посвящавших свое творчество жанру киномузыки. Народные песни и частушки, распространенные в разных регионах и в разных этнических группах Поднебесной, исполняемые на разных диалектах и разных инструментах, всегда воспринимались как кладезь уникального музыкального материала, способный привлечь внимание слушателей со всего мира.

2) Интеграция западных техник письма и синтез восточного и западного. Многие композиторы, на протяжении нескольких лет живя и работая за границей, испытывали сильное влияние западноевропейской музыки и культуры в целом. Унаследовав и продолжив традиции народного творчества, они также впитали каноны западных техник композиции, что позволило им отправиться на поиски новых приемов и форм, а также придать китайской киномузыке сугубо индивидуальный, узнаваемый облик.

3) Непосредственное применение западноевропейских техник композиции и одновременно творческие поиски в области мелодики, гармонии, метроритма, формы, драматургии и оркестровки не прекращаются и по сей день.

4) Соответствие сюжету и основной идеи фильма. Зачастую в картинах непосредственно цитируются те или иные вокальные миниатюры или отрывки из опер, которые наиболее созвучны фабуле ленты. Композиторы обращаются к разным стилям, приемам письма или же цитируют классические произведения, как зарубежные, так и отечественные, инициируя, таким образом, культурный диалог между Востоком и Западом.

Музыка — это душа фильма. Она способна не просто украсить его, но и оживить сюжет ленты, сделать его более образным, расставить акценты на тех или иных персонажах, событиях, проблемах; направить драматургическое развитие истории в определенное русло. Иногда сила художественной выразительности музыки такова, что для полного понимания происходящего в фильме достаточно просто услышать песню, звучавшую за кадром. Она рассказывает нам о том, что переживают герои киноленты, посвящает нас в мельчайшие подробности их внутреннего мира. Кроме того, музыка передает культурный контекст эпохи, ее основные идеи и настроения, мировоззрение и образ мысли людей, живущих в эту эпоху. Сегодня сложно представить себе хотя бы один фильм без звукового сопровождения, к какому жанру он бы не относился. Трудно однозначно сказать, музыка ли приносит картине успех или наоборот: они органично дополняют друг друга, становясь единым художественным организмом. Важно отметить понятие синхронизации звука в фильме, то есть, согласование саундтрека и изображения во всех плоскостях: настроения, ритма и т.д. При этом звук и картинка могут не только дополнять, но и контрастировать друг с другом. Чаще всего вокальная музыка в кинофильмах предстает в жанре песни. Как уже было сказано выше, именно она емко передает переживания персонажей, акцентирует какие-то эпизоды в развитии сюжета, и, если автор наделил ее хорошо запоминающейся мелодией или яркой стихотворной основой, песня

«связывает» сознание зрителя с содержанием кинокартины, усиливает ее выразительность и привлекательность для аудитории. Фильм, в свою очередь, способствует популяризации музыки в нем звучащей. Из этого следует, что эти два вида искусства — музыка и кинематограф — помогают друг другу развиваться и распространяться.

## ГЛАВА II.

### Эволюция вокальной лирики в китайских кинофильмах

#### XX столетия и ее художественные особенности

Первые фильмы в Китае были сняты на рубеже XIX–XX веков. Это было немое кино, к которому со временем начало появляться простое и небольшое инструментальное сопровождение. Постепенно роль музыки с появлением звукового кино возрастила, композиторы стали создавать на основе сюжета миниатюры и интермедии, отражающие внутренний мир героев и углубляющие режиссерский замысел. Особое значение приобрели в этой связи вокальные сочинения [82, 70–71].

#### *§ 1. 30-е годы XX века — первые образцы вокальной киномузыки*

Расцвет музыки для кинематографа пришелся на начало 1930-х годов. В этот период состоялись 90 кинопремьер, для которых было создано более 130 произведений различных жанров, не утративших и поныне своей популярности. За рамками кино они обрели самостоятельное звучание и исполняются на концертах и вокальных конкурсах, а также включены в учебные программы.

Большой вклад в создание музыки для кино 1930-х годов внесли композиторы Жэнь Гуан, Не Эр, Хуан Цзы, Сянь Синхай, Хэ Люйтин, Лю Сюань и другие. Они писали, главным образом, патриотические песни, поднимавшие боевой дух народа на волне Движения сопротивления японцам. Главной их темой был Шанхай, вокруг которого разворачивались основные военные действия. Словно наперекор этим смутным временам, культурная жизнь испытывала настоящий подъем: именно в этот период начинает набирать обороты киномузыка. Одним из композиторов, в чьем творчестве этот жанр достиг наибольших высот, стал Жэнь Гуан. Его песни можно назвать зеркалом эпохи, которые не просто отразили кровавое зарево войны, но и в разы преумножили силу духа и надежды на победу в сердце каждого бойца.

Лирическая и героико-патриотическая сферы вокальной музыки Жэня Гуана удивляют тематическим разнообразием, условно делящейся на четыре группы:

- 1) песни-зарисовки из жизни китайского народа, одной из которых является «Песнь рыбака». Это неприглядная картина общества, существовавшего несколько столетий тому назад, общества, в котором царили жестокость и неравенство;
- 2) песни, призывающие к борьбе за свободу, такие как «Марш сопротивления врагу», «Марш всей Земли». Они навевают атмосферу величавых мифов о древних героях;
- 3) песни агитационного характера, сплачивающие народные массы воедино для достижения какой-то общей цели. В качестве примера можно привести «Триумфальный марш»;
- 4) песни, воспевающие мечты о светлом будущем. Среди них полная надежд «Весенняя песнь о любви».

Жэнь Гуан<sup>4</sup> вышел из плеяды композиторов, чье творчество рождалось в военное время. После возвращения из Франции он создал 40 произведений, 18 из которых это сочинения для кинофильмов, среди которых «Песнь рыбака» (1934), где прозвучала одноименная песня; «Долина», для которой был сочинен «Марш Земли» (1934) и «Заблудившийся ягненок» (1936), где было исполнено одно из самых популярных его сочинений — романс «Лунный свет» на слова Ань Э (1905–1976).

«Песнь рыбака» (Приложение 2, № 1) повествует о жизни крестьян, промышляющих ловлей рыбы в период сильного угнетения народа феодалами. Композитор и сам познал всю тяжесть рыбакского труда в юности, потому данные темы показаны им со всей полнотой и глубиной. «Песнь рыбака» — это квинтэссенция песенного творчества Жэня Гуана. Ее сюжет заимствован из старинного сказания «Мэн Цзян-юй», которое, в свою очередь, посвящено описанию тяжелой доли простого трудового народа. По

---

<sup>4</sup> Жэнь Гуан (1900–1941) родился в провинции Чжэцзян, с детства увлекался музыкой. В 1919 г. уехал во Францию учиться композиции.

своей популярности эта миниатюра соперничает с подлинными народными песнями, буквально передаваясь из уст в уста. Известен отзыв выдающегося китайского композитора Не Эра о ней: «Она настолько полюбилась публике, что зрители приходят в кинотеатры не для того, чтобы посмотреть фильм, а для того, чтобы услышать музыку Жэня Гуана» [20].

Главную роль в драматургическом развитии произведения играет фактура: в каждом из трех разделов формы она разная, но ее объединяет идея создания морского пейзажа. В первом разделе (тт. 5–20) так называемая фактура «бас-аккорд» — мерная и плавная, вызывающая ассоциации с покачивающимися волнами. Во втором разделе (тт. 25–40) появляются октавное tremolo и фигурации, вносящие волнение и мятежность; третий раздел (тт. 45–60) открывается хоральной фактурой, знаменующей успокоение разбушевавшейся стихии. «Песнь рыбака» — это пример вокального произведения, сочетающего в себе традиции китайской народной музыки — вокальная тема написана в ладу йю (пентатонический мажорный лад с основным тоном *as*) и европейской гармонии, основанной на ладотональных тяготениях.

*Пример 1. Вступление и первая часть к «Песне рыбака» [136, 111]*

1. 云儿飘在出  
2. 东方在出

pp

海微明, 鱼星儿藏在水天中, 空,

Песня открывается вступлением, где звучит тема первого раздела. В ней содержится скрытое двухголосие, которое в сочетании с ритмическим рисунком «половинная с точкой — четверть» напоминает движение раскачивающейся волны с увеличивающейся амплитудой (*пример 1*).

Первый раздел — в форме сложного однотонального периода. Первое его предложение завершается отклонением в тональность доминанты *Es-dur*, однако без появления ре-бекара, второе окрашено ладовой переменностью *As-dur — f-moll*. Все фразы раздела (за исключением последней) завершаются целой длительностью — движение будто замирает, что создает состояние задумчивости, глубокого внутреннего покоя.

Перед вторым разделом появляется фортепианная связка, основанная на начальной теме. Она отражает состояние «воды» — моря, реки, озера. Водная «раскачивающаяся» тема константа, однако в состоянии героя происходят изменения подобно тем, которые возникают на море, когда начинается шторм. Герой рассказывает о морском приливе и трудностях, с которыми сталкиваются рыбаки во время этого природного явления.

**Пример 2. Вторая часть «Песни рыбака» [136, 112]**

Тема второго раздела — развивающая, начинающаяся в параллельном миноре, без полутонов — основана на звуках пентатонического лада чжи. В фортепианной партии в басу звучит нисходящая гамма *f-moll*, каждый звук которой исполняется октавным tremolo. Создается тревожное состояние, будто герою что-то угрожает. Во втором предложении происходит смена фактуры: вместо tremolo в басу появляются фигурации, будто набегающие волны, что способствует эмоциональной разрядке. Завершается раздел в *As-dur* (*пример 2*).

Если первые два раздела были основаны на диатонике, то в третьем в нее проникает хроматика: гармонический *f-moll* в первой фразе (т. 48); гармонический *b-moll* (тт. 56–58). В финале раздела звучание доминанты к тональности II ст. создает впечатление доминантового предыкта, появление которого обусловлено тем страхом и сильной тревогой, которые испытывает рыбак, когда остается один на один со стихией, это отголоски пережитого. Третий раздел заканчивается фортепианным отыгрышем в основной тональности, основанным на теме первого раздела, создавая арочную конструкцию формы.

Содержание произведения «Песнь рыбака» и ее печальная, проникновенная мелодия подлинно воплощают жизненные реалии того времени. Прежде чем приступить к созданию этой песни композитор Жэнь Гуан тщательно изучил рыбакский быт, дабы его сочинение было как можно более созвучно сюжету картины. Финальное проведение темы «Песни» приходится на сцену смерти главного героя: прощаясь с жизнью, он хочет в последний раз услышать пение своей младшей сестры. Задумчивый взгляд юноши обращен вдаль; в мгновение ока перед его глазами проносится вся жизнь. Мелодия идеально сочетается с изображением в кадре и придает ему тончайшую эмоциональную нюансировку, что в очередной раз доказывает невероятное мастерство композитора. В песне главенствует ощущение угнетенности и тоски, резонируя с мрачным сюжетом ленты, в финале которой главный герой должен покинуть этот мир.

Музыка к кинофильмам, принадлежащая перу Жэня Гуана, имеет ряд отличительных особенностей:

1) она всегда теснейшим образом связана с сюжетом картины иозвучна жизненным реалиям своего времени. Это говорит о необыкновенной наблюдательности и чуткости композитора, который сумел перенести на нотную бумагу образы, подсказанные самой жизнью. Надо полагать, что именно благодаря этому песни Жэня Гуана снискали признание и любовь публики;

2) в его творениях явно прослеживаются фольклорные корни: композитор часто обращается к народным напевам, цитируя их или же используя их мелодические и ладотональные элементы в оригинальных темах.

Имя Жэня Гуана, к сожалению, известно лишь небольшому кругу почитателей, однако оно безусловно заслуживает того, чтобы стоять в одном ряду с такими именами, как Не Эр.

Творческий путь *Не Эра*<sup>5</sup> не был долгим, однако его композиторское наследие обширно. Музыку для кино он начал сочинять в 1923 году под влиянием драматурга и писателя Тяня Ханя<sup>6</sup>. В начале 1920-х, когда в стране господствовала разруха, песни Эра поднимали боевой дух народа. За три года композитор написал 41 вокальное произведение, 18 из которых для кино. Самые популярные из вокальных композиций: «Песнь о недрах», «Песня строителей новых дорог», «Выпускная песня», «Певица под железной пятой» и «Марш добровольцев».

Творчество Не Эра глубоко национально. Композитор родился в провинции Юньнань, где и по сей день проживают представители разных

<sup>5</sup> Не Эр (1912–1935) родился в провинции Юньнань, очень рано проявил интерес к музыке: во время обучения в школе самостоятельно научился игре на китайских народных инструментах, после службы в армии (1928) обратился к фортепиано и скрипке. С 1931 года уже был известен как композитор музыки к кинофильмам. Вскоре он начал работать со звукозаписывающей компанией в Шанхае. Основал симфонический оркестр.

<sup>6</sup> Первая совместная работа композитора и драматурга Тяня Ханя — фильм «Свет материнства», для которого была создана «Песнь о недрах». Следующей картиной стало «Разграбление персиков и сливы», где прозвучала «Выпускная песня». Последний фильм Ханя с музыкой Не Эра «Дети бури», для которого были написаны «Марш добровольцев» и «Певица под железной пятой», вышел в 1935 году.

этнических групп, каждая из которых имеет свои обычай и культурные особенности. Не Эр рос и воспитывался в среде народного творчества: он слышал исконные фольклорные напевы, учился игре на эрху, сансьянь, бамбуковой флейте. В университете будущий композитор принял за освоение фортепиано, скрипки и еще нескольких инструментов, а также погрузился в изучение западной музыкальной культуры, тем самым пополняя свой творческий «багаж». Именно поэтому этническое начало в его музыке искусно переплетается с западноевропейскими традициями, что ярко иллюстрирует ладовый синтез пентатоники и привычной нам мажоро-минорной системы. Следует отметить, что в данном случае Не Эр выступил абсолютным новатором [29].

Опираясь на тематический критерий, вокальные творения Не Эра можно разделить на:

1) песни, посвященные антияпонской войне, например, «Выпускная песня» и «Марш добровольцев». Они выражают твердое намерение, живущее в душе каждого воина: спасти Родину и провозгласить победу над врагом радостным звом трубы;

2) лирические песни, такие как «Певица под железной пятой», в которой мягкость и задушевность сочетаются с волей к революционной борьбе, наделяя произведение еще большей эмоциональной выразительностью и глубиной;

3) трудовые песни — «Песня строителей новых дорог», «Портовые рабочие» и другие. Для них характерны упругие ритмы и простая, запоминающаяся мелодия.

Бессспорно, дух эпохи, ход исторических событий не могли не оставить отпечаток в творчестве этого композитора. Его произведения затрагивают проблемы разных слоев общества, в том числе женщин с самого «дна» социума, издавна существовавших на совершенно бесправном положении. Среди таких вокальных миниатюр можно назвать «Песню девушки Мэй», «Деревенскую девушку по ту сторону границы» и «Певицу под железной пятой». Не Эр сочувствует всем и каждому: бездомным детям («Песня

продавца газет»), простым рабочим, тянувшим лямку («Песня строителей новых дорог», «Портовые рабочие»). Также следует упомянуть о произведениях, воспевающих возвышенные, чистые мечты студенчества в эпоху истинной гибели нации; среди них хочется отметить «Выпускную песню». Этот контраст порождает необыкновенно волнующий образ юношества, стремящегося изменить весь мир, сделать его добре и лучше [41, 33–34].

«Выпускная песня» была создана Не Эром для кинофильма «Разграбление персиков и слив» (1934). Она написана в жанре гимна, напоминающего «Гаудеамус». Форма — сквозная строфическая, с двумя крупными разделами-строфами и кодой-припевом. Вокальные фразы лишены квадратности и симметрии, в чем отдается дань и китайскому фольклору, и средневековой музыке. Идея неквадратности заложена во вступлении, передающем одухотворенное состояние. В нем есть два пласта — нижний и верхний, они «взаимодействуют» в расходящемся гаммообразном движении, за исключением начальной фанфарной интонации. При этом в нижний пласт проникает хроматический элемент *b*, придающий гармонии остроту и контрастирующий с диатоникой верхнего пласта. Возможно, нижний пласт олицетворяет европейскую традицию, так как кроме хроматического элемента в нем, в основных разделах, проявляется квадратность. Во вступлении же, в популярном мотиве от I к V ступени вниз ровными длительностями из-за внедрения хроматизма явная квадратность отсутствует: V ст. не звучит (что было бы предсказуемо) на слабую долю, а появляется на сильную. Ее «подхватывает» V ст. в верхнем пласте, и, таким образом, временные рамки для обоих пластов становятся идентичными.

Первый раздел (*пример 3*) начинается с интонации фанфары — тема движется по звукам тонического трезвучия вверх в пунктирном ритме, место верхнего пласта вступления занимает вокальная партия. В сопровождении — строгая и ясная аккордовая фактура, простой ритм, тема в басу движется от V ст. к I ст. вниз, создавая квадратную двухтактную структуру, в то время как вокальная фраза трехтактовая и завершается на II ст., несущей доминантовую

окраску. Звучащая в басу на сильную долю тоническая гармония со II ст. в мелодии и неполным V<sub>7</sub> в фортепианной партии образуют полифункциональность. Взаимодействие квадратности и неквадратности, хроматики и диатоники очень мягкое, ненавязчивое, при этом ощущается их различная природа — главным образом, в сквозной форме.

*Пример 3. Первый раздел «Выпускной песни» [148, 10]*

同学们，大家起来，担负起天下的  
兴亡！听吧！满耳是大众的嗟伤，  
看吧！一年年国土的沦丧！

В первом крупном разделе есть смысловая пауза в момент достижения органики между двумя пластами — появление прерванного оборота: отклонение в тональность VI ст., подобное тому, которое звучит в гимне «Гаудеамус». В первом микроразделе (16 тактов) интонации темы основаны на квартовых и большесекундовых ходах и на движении по звукам тонического трезвучия, в ритмическом рисунке обилие упругих внутритактовых синкоп, что создает состояние уверенности, жизнерадостности, открытости. Вторая часть первого крупного раздела — варьированное проведение первого. В нем так же сочетаются квадратные построения с неквадратными, что рождает атмосферу экспромта, свободы.

Второй крупный раздел (тт. 36–50) окрашен лирическим настроением благодаря появлению арпеджио в басу, пришедшим на место октав. Протяженность фраз раздела кратна трем. В мелодии почти нет пауз, господствует кантилена, интонации более мягкие благодаря постепенному движению и исчезновению «фанфары». Кoda-припев динамичная, торжественная, повторяется два раза, утверждая праздничное настроение. Тематически этот раздел основан на материале первого, где вокальная фраза содержит много пауз, дробится на возгласы. В сопровождении появляется собственная ритмическая идея — пунктирный ритм на сильную долю, октавные «броски», tremolo, что передает возбужденное радостное состояние выпускников.

«Выпускная песня» звучит в кинофильме на школьном выпускном вечере. В ней чувствуются сила и упорство молодости, безусловная вера в лучшее. Чтобы наделить свое произведение именно такими качествами, Не Эр обращается к жанру марша и при помощи простых интонаций придает мелодии декламационный характер, воплощая энергичность и оптимизм героев фильма. «Выпускная песня», вложенная в уста школьников, кажется, способна сплотить воедино всех людей на планете, заразить их своим энтузиазмом, вселить твердую уверенность в сердце каждого [42].

«Песня строителей новых дорог» является основной музыкальной темой композитора Не Эра для кинофильма «Дорога» (1934). Произведение написано в жанре трудовой песни, содержащей характерные возгласы «Хэй-хо». Песня рабочих, строящих дорогу, пронизана духом оптимизма, волей к победе и бесстрашием. Их сердца охвачены желанием бороться: «Осилить крутую дорогу, уничтожить всех врагов! Мы как будто на линии огня, и нет пути назад, только вперед, все вместе!». Борьба не только с трудностями, но и с японскими угнетателями: характер первой и третьей части мрачный, суровый, угрюмый. Песня создана для солиста-баритона, но в фильме ее исполняет хор мужчин в унисон. Форма — трехчастная с сокращенной репризой. Средняя часть контрастная, с новым тематическим материалом.

Песню открывает медленное вступление. Его угловатая тема содержит четыре элемента: акцентированный аккорд (*G-b-d-g*); отголосок аккорда (от него остался лишь звук *g* в октавном удвоении); мотив из трех звуков, попевка-возглас, почти полностью (за исключением нисходящего квартового хода) совпадающая с попевкой «Эй, ухнем» в русской народной песне «Дубинушка»; диатоническое опевание главного тона в мелодии, в то время как гармония хроматизирована и неустойчива: тоника *g-moll* появляется после трезвучия VII натуральной ступени с повышенной квинтой. Ключевой знак в произведении — *b*, и во *втором проведении* темы тоника *d-moll*, на которую «намекает» гармонический оборот во втором такте (*cis* — вводный тон *d-moll*, в трезвучии VII ступени по *g-moll*), окончательно закрепляется с помощью вводнотоновых тяготений: трезвучие *cis-moll* предваряет тонику *d-moll*.

Тема вступления передается вокальной партии, исполняющейся очень тихо, что отражает состояние измощденных тяжелым трудом рабочих. В первой части песни два раздела (тт. 5–12, тт. 13–24): первый построен на трудовых возгласах «Хэй-хо», тема вступления проводится в нем 2 раза; во втором разделе происходит тематическое и гармоническое развитие (преобладают краски *F-dur*). Средняя часть — воодушевленная, радостная, понятие дороги в ней представлено метафорично. Здесь будто бы высвобождается душевная энергия рабочих, их настоящая мощь, что передается с помощью аккордовой фактуры (аккорды по 8 звуков), охватывающей огромный диапазон, и ритмического рисунка — пульсации шестнадцатыми длительностями и пунктирному ритму. Во второй части есть два раздела (второй начинается с т. 27), кульминация всего произведения находится во втором.

В репризе рабочие возвращаются к строительству, вновь слышны «Хэй-хо». Эта часть сокращена до первого раздела. В последнем такте, когда затихают последние возгласы, неожиданно возникает трезвучие одноименного *D-dur* в верхнем регистре, как пророчество о светлом будущем китайского народа.

Произведение «Певица под железной пятой» (1935) — это драматический монолог артистки о своей судьбе сквозь призму трагедии ее страны. Трехчастная форма произведения отражает изменения в характере героини, которая, несмотря на жизненные перепитии, сохраняет свои нравственные устои.

*Пример 4. Первый раздел песни «Певица под железной пятой» [147, 117]*

沉痛地

我们到处卖唱, 我们到处献舞, 谁

Аkkордовое вступление написано в характере траурного марша (*пример 4*). В первой фразе показывается состояние угнетенности, которое рождается из-за нисходящего движения аккордов *d-moll* — *a-moll* в ритме сарабанды с выдержаным звуком на вторую и третью доли. Несмотря на размер 4/4, гармония акцентирует вторую долю (аккорд *a-moll*), а трезвучия *d-moll* звучат как будто из затаакта. *A-moll* олицетворяет ту самую грубую внешнюю силу — «железную пяту». Вокальные фразы широкого дыхания начинаются с восходящих интонаций (в т. 8 тоже, но опосредованно). В партии фортепиано на границе первой и второй фраз появляется ритмико-мелодический элемент танцевального характера, напоминающий короткую трель и вступающий в контраст с кантиленной мелодией. Он как проявление чего-то внешнего вызывает ассоциации с кокетливым взглядом или улыбкой

героини. Танцевальный элемент появляется в разных частях формы в различных интерпретациях.

Партии фортепиано отводится самостоятельная роль. Между первой и второй частями в ней происходит драматизация развития, вырывается наружу скрытая боль: внезапное усложнение гармонии в т. 9, точки мелодии из вершины источника акцентированы и движутся по звукам пентатоники, в то время как гармония неустойчива: *a-moll* — *g-moll* — *d-moll* и вновь *a-moll*. Завершается инструментальный эпизод трансформированным танцевальным элементом в пунктирном ритме.

Средняя часть монолога начинается так же печально как и первая, тема обречено устремлена вниз, но во второй фразе вдруг «взрывается» отчаянным возгласом на октаву вверх: в тексте раскрывается тема нищеты артистов, вынужденных продавать свое искусство, а в партии фортепиано звучит лирическая тема из т. 8, которая без первого и последнего звука представляет собой трансформированную мелодию первого такта вступления. Образ непреклонного, мужественного борца приобретает черты человечности, его характер смягчается.

Заключительную часть произведения предваряет тема вступления, но в трансформированном виде: трезвучия *d-moll* «выровнялись», звучат ровными четвертями, и исчезла синкопа, символизирующая жестокость и непримиримость борца. Третья часть — это жалоба, плач артистки: «Кто захочет стать рабом? Кто предаст свой народ? Я не предам, несмотря на то, что тело и сердце мои истерзаны». Вокальная тема здесь представляет собой соединение контрастных интонаций из первой части: сначала появляются скерцозные мотивы, затем лирическая, полная мягкости и нежности тема широкого дыхания.

Завершается произведение темой вступления с небольшими, но важными изменениями: в первой фразе, в то время как трезвучия *d-moll* изложены четвертями, аккорды *a-moll* вновь звучат в синкопированном ритме, становясь легче, подвижнее.

В «Певице под железной пятой» главным героем выступает женский персонаж, поэтому музыка носит мягкий, лирический характер. Произведение было создано Не Эром уже после просмотра картины: так он получил возможность подробно ознакомиться с образом главной героини и создать ее музыкальный портрет, как нельзя более правдивый и точный. Песня звучит в фильме в тот момент, когда она впервые выступает на публике и словно рассказывает слушателям о своей непростой судьбе. Печальная, скорбная мелодия рисует перед нами образ нежной и ранимой, но в то же время сильной духом женщины, пожертвовавшей личным счастьем ради всеобщего блага [12]. Как и «Выпускная песня», «Певица под железной пятой» служит примером того, насколько щепетильно композитор относится к выбору выразительных средств, в том числе и тональности, в процессе создания тех или иных художественных образов.

«Марш добровольцев» сочинен им для фильма «Дети бури». Этому маршу суждено было стать национальным гимном Китая. Период выхода фильма и создания музыки к нему совпал с экономическим кризисом в стране и репрессиями. Во время работы над кинолентой драматург Тянь Хань был заключен под стражу. Однако фильм все же вышел на экраны, а «Марш добровольцев» стал чрезвычайно популярным и вдохновляющим воинов на победу.

Самобытная манера письма Не Эра, вобравшая в себя как восточные, так и западные традиции, и тематическое разнообразие песен сочетаются с прозрачностью высказывания: в социальном контексте того времени музыка должна была служить массам. Этой цели наилучшим образом отвечают простые мелодии, которые легко может напеть каждый. Творчество Не Эра, зародившееся на народной почве, щедро возвращает свои плоды родной земле, воспламеняя души сотни тысяч людей [18].

Хуан Цзы<sup>7</sup> — родоначальник жанра романса периода 1930-х годов. Из 94 сочинений в его наследии 74 композиции созданы для голоса. Самые

---

<sup>7</sup> Хуан Цзы (1904–1938) — музыковед и композитор, изучал композицию в Академии Оберлина и в Йельском университете в Соединенных Штатах.

популярные из них: «Три желания розы», «Вопрос», «Цветок без цветов». Чжао Юаньжэнь писал о Хуане Цзы: «Его мелодии легкие», «Гармонии в большинстве сочинений так же просты, как и его характер», «Его сила в том, что он всегда исполнен достоинства; я счастлив, что музыка Хуана Цзы изучается будущими композиторами наряду с сочинениями Шуберта, Брамса и других западноевропейских классиков» [86]. В творчестве Хуан Цзы следует выделить несколько жанровых сфер:

1) сфера лирики, преобладающая в вокальном наследии автора. Ей присущи повышенное внимание к эмоциональному содержанию поэтического текста, утонченная фразировка и изысканность гармоний. В качестве примера можно привести «Три мечты о розе» и «Воспоминания о родном крае»;

2) героико-патриотическая сфера. Война застала Хуан Цзы в самом начале его творческого пути. Впечатления тех лет нашли отражение в патриотических песнях, таких как «Горячая кровь», «Бэй Ван», «Песня сопротивления врагу» и других. Они неустанно вдохновляли бойцов продолжать борьбу до самого конца и дарили каждому человеку надежду на победу.

Хуан Цзы стал одним из первых педагогов, который начал систематически преподавать теорию музыки и искусство композиции. Жанровый диапазон его творческого наследия огромен: это симфонии, оратории, канканты, произведения для солирующих инструментов и инструментальных ансамблей, камерная вокальная музыка. Последняя представляет собой наиболее важную сферу музыкального наследия Хуан Цзы.

Хуан Цзы сочинил «Песнь Неба» для фильма «Законы Неба» в 1935 году. Это единственная из его многочисленных и популярных песен, которая создана специально для кино, она появляется в кульминации фильма, где разворачиваются трагические события. «Песнь неба» написана в жанре гимна с насыщенной драматическим развитием средней частью и грандиозным финалом. Трехчастная форма здесь складывается из тематически

контрастных разделов: *A+B+C+coda*. Разделы *A* и *C* имеют мажорную окраску, *B* — в минорном ладу.

**Пример 5. Первый раздел «Песни неба» [156, 229]**

Первая часть (*пример 5*) знакомит нас с историей главного героя фильма, рассказывающего о своем одиночестве (тт. 5–20). Вокальные фразы-жалобы содержат речевые интонации. В первой части построение на тоническом органном пункте сменяется четырехтактом в тональности доминанты *Es-dur* — *B-dur*. Тема этого построения новая, устремленная вверх; лишенная пауз, она более напевна по сравнению с предыдущей. Здесь герой отвлекается от своих печальных мыслей и возводит глаза к небу: заметив, как медленно плавут облака, он вспоминает о течении реки.

**Пример 6. Второй раздел «Песни неба» [156, 230]**

Вторая часть отражает переживания героя об утраченной родине. Она открывается резким тональным сдвигом из *Es-dur* в *b-moll* (основная тональность раздела *c-moll*), это импульс для драматического развития всего раздела. Мелодия стала более декламационной благодаря появлению нового ритмического рисунка с пунктирным ритмом и триолями (*пример 6*), ее строение стало более импровизационным, за исключением первого предложения раздела (тт. 21–24), развивающимся секвентно.

В третьей части возвращается *Es-dur*, напряжение спадает. В поэтическом тексте воспевается идея самопожертвования ради Родины. Мелодия смягчается, все фразы завершаются движением вниз, почти полностью (кроме тт. 37, 46) тема основана на пентатонике, диатоничность которой проникает и в гармонию. Coda представляет собой картину мирной, счастливой жизни, о которой мечтает герой. Ее мелодия размеренна — движется восьмыми и четвертями, исчезли пунктиры и триоли. И в теме, и в сопровождении ярко выражен китайский народный колорит, особую выразительность которому придает часто появляющаяся в китайской музыке интонация в объеме кварты — 6.2 + м.3 и различные вариации этого мотива в пределах кварты. Завершается кода дополнением, точно повторяющим тему вступления; после светлой, радостной коды она звучит не угрюмо и скорбно, как в первой части, а с большой надеждой.

Картина «Законы Неба» провозглашает идею добродетели как один из фундаментальных идеологических принципов традиционной китайской культуры. В фильме рассказывается о путешественнике, который по возвращении на Родину основывает благотворительную организацию, чтобы помогать нуждающимся, и «Песнь неба», написанная Хуан Цзыем, становится своеобразным лейтмотивом этого персонажа. Она звучит в картине в последний раз в тот момент, когда главный герой, уже будучи в преклонном возрасте, передает дело своей жизни своим детям и говорит им о том, что людям необходимо дарить любовь, и завещает им нести эту простую истину из поколения в поколение. Сначала печальная и тихая, мелодия звучит все торжественнее и торжественнее, воспевая безграничность и бескорыстность жертвенной любви, придавая словам старика еще больший вес и убедительность [75].

«Песнь Неба» вобрала в себя ключевые черты стиля Хуана Цзы — проникновенные слова, гибкую мелодию, подчеркивающую ритм поэтического текста, красочное звучание ладов народной музыки, тщательно продуманный фортепианный аккомпанемент.

Творческий облик Хуан Цзы составляют три характерные особенности:

1) обращение к ярчайшим образцам китайской словесности, относящимся как к древней поэзии династий Тан и Сунн, так и к современным стихотворениям (как в случае с «Песнью Неба»). Несмотря на то, что поэзия и музыка используют разные формы художественного выражения, стихи, в силу своей метрической организации и рифм, обладают известной долей напевности. Идеальный «сплав» мелодии и поэтического слова стал главным объектом творческих поисков Хуан Цзы;

2) национальный колорит. Знакомство с музыкальной культурой Запада началось в стенах университета Цинхуа, по окончании которого молодой человек отправился в США, дабы продолжить изучение теоретических дисциплин и композиции. Вернувшись домой, он написал несколько трудов по гармонии и истории музыки. Несмотря на отличное знание законов формы и композиции, характерных для зарубежного музыкального искусства, Хуан Цзы не стал копировать чужую манеру и принципы письма. На основе диалога китайского фольклора и технического «арсенала» западноевропейских коллег композитор создал свой неповторимый творческий почерк, и тем самым продолжил заложенное Не Эром начинание;

3) высочайший художественный уровень партии фортепиано, соответствующий изяществу стихотворной основы и мелодическому богатству и становящийся непосредственным участником музыкальной драматургии.

Очевидно, что произведения Хуан Цзы впитали в себя лучшие традиции китайского народного творчества. Вместе с тем, качественный уровень его сочинений, о каком жанре ни шла бы речь, и многообразие самих жанров свидетельствуют о прекрасном музыкальном образовании и вкусе автора. Этот человек внес свой неоценимый вклад не только в вокальный, инструментальный и хоровой репертуар и не только в развитие музыказнания; благодаря его педагогической деятельности родилась целая плеяда выдающихся композиторов.

*Сянь Синхай*<sup>8</sup> — одна из важнейших фигур в истории современной китайской музыки. Ему принадлежат оперы, произведения для симфонического и камерного оркестра, хора, солирующих инструментов и, конечно же, песни, которые представляют магистральное направление в творчестве этого композитора. По тематическому критерию вокальную музыку Сянь Синхая можно классифицировать следующим образом:

1) военные песни. Их также можно разделить на два типа: содержание песен первого типа — это активный призыв к революционной борьбе; им также присущ чеканный волевой ритм («Патриотический марш», «Партизанский отряд», «Марш молодежи»). Второй тип носит лирический характер, выражая личное отношение героя к историческому событию («На горе Тайханшань», «Хвала Новому Китаю»);

2) трудовые песни. В них царит дух единства и сплоченности («Песня пахаря», «Песня переселенца»);

3) детские песни;

4) лирические песни в академическом стиле. Среди них, опять-таки, можно выделить две разновидности. К первой примыкают песни, имеющие стихотворную основу. В 1929 году Сянь Синхай уехал учиться во Францию. В течение пяти лет, проведенных в этой стране, он писал песни и романсы на стихи французских поэтов, отталкиваясь от образцов древней словесности династий Тан, Сун и Юань и современной поэзии. Вторую разновидность составляют песни к кинофильмам — «Полночная песня», «Любовь Хуанхэ», «Горячая кровь», «Не говори» и многие другие [56, 32];

5) произведения для хора: кантата «Желтая река» и неоспоримая вершина творчества композитора — кантата «Движение за развитие производства».

Вокальное наследие Сяня Синхая насчитывает более 100 произведений. Самые популярные из них: «Патриотический марш», «В горах Тайханшаня», «Ноктюрн», кантата «Желтая река». К музыке для кино

---

<sup>8</sup> Сянь Синхай (1905–1945) — композитор, пианист. Родился в Макао в бедной семье. В 1926 г. поступил в Пекинский институт художеств, где обучался игре на скрипке. В 1930 г. стал студентом Парижской консерватории по классу скрипки и композиции. Вернулся в Китай, когда начался период подъема Движения сопротивления японцам.

композитор обратился в 1936 году, создав в итоге три композиции: «Полночная песня», «Любовь Хуанхэ» и «Горячая кровь» для фильма «Полночная песня» (1937). В дальнейшем Сянь Синьхай также работал над картиной «Гонимые ветром, облака Тайхан», для которой написал произведение «В горах Тайханшань».

Первым кинофильмом, музыку к которому написал Сянь Синьхай, стал фильм Ма Сюйвэйбана по сценарию Тяня Ханя «Полночная песня» (1937). Она создана в жанре колыбельной. Форма произведения сквозная, в соответствии с поэтическим текстом. Песня начинается со вступления, тема которого наполнена интонациями мольбы (мотивы в тт. 2 и 3, звучащие из затаакта, в синкопированном ритме). Затем интонации *lamento* варьируются и наполняются фигурациями, оплетаются подголосками и звучат в верхнем регистре. Во вступлении заложена идея интенсивного гармонического развития, свойственного всей песне (ладовая переменность, использование низких ступеней (т. 6 — неаполитанская гармония), отклонения в тональности I степени родства).

В сквозной форме песни можно условно обозначить границы шести частей. Первая состоит из двух разделов, дополняющих друг друга. Поэтический текст части воссоздает ночной пейзаж. В первом разделе состояние героя меняется от спокойного до глубоко взволнованного: последняя фраза построения длится 7 тактов (как результат суммирования) и насыщено гармоническим развитием:  $I_2 - V^6_5/VII - V^6_{5\text{moll}} - VII - VII_{6\text{moll}} - VII_{\text{нат.}} - I$ .

*Пример 7. «Полночная песня» тт. 31–34 [153, 266]*

Второй раздел (тт. 31–48) несет в себе развивающую функцию, динамически он более насыщенный, чем первый. Сопровождение здесь

лишено низкого регистра и звучит выше мелодии, куда проникают восходящие интонации, отражающие мучительный для героя вопрос (*пример 7*).

Вторая часть (тт. 51–61) резко контрастная, наполненная яростью и отчаянием. Ритмическое движение здесь ускоряется, восходящие интонации мелодии в мелком ритме звучат резко, а в сопровождении появляются скучные, сухие аккорды на первую и вторую доли. В кульминационной части мелодия «взмывает» на большую сексту вверх (с III на I ступень) и утрачивает тоническую опору, так как I ст. гармонизована звуком си-бекар и аккордом доминанты в *c-moll*. Завершается фраза VII<sub>нат</sub> ступенью, «становящейся» доминантой для тональности следующей части — *b-moll*. Эта часть затаенная и очень спокойная, ее тональный план: *b-moll* — *F-dur*, затем *g-moll* — VI<sub>5</sub> — II<sub>7</sub>/VI — VI<sub>7</sub> — I — I<sup>6</sup><sub>4</sub> — VII<sub>нат</sub> — VI<sub>7</sub> — I — VI — I = II — VII<sub>7</sub> — I (*F-dur* — т. 77). В *F-dur* начинается четвертая часть песни, где появляется новая фактура — певучая фигурация, возвращающая песне жанровые черты колыбельной. Партия фортепиано, в основном, звучит в среднем и верхнем регистрах, создавая ощущение трепетности и нежности. Герой пребывает в мечтательном состоянии, что подчеркивается появлением неаполитанской гармонии в *c-moll* (т. 95).

Четвертую и пятую часть связывает тема вступления, звучащая в среднем и высоком регистрах. Пятая часть — это вариант третьей. Вокальная мелодия ее в первой фразе сопровождается арпеджиованными аккордами. Кажется, что этой убаюкивающей фактурой автор уже завершает колыбельную, однако, в последнем такте фразы музыкальная ткань резко изменяется: появляется движение октавами. Во второй фразе вокальная тема все еще остается спокойной и лиричной, но это внешний облик героя, в то время как сопровождение — нисходящие хроматизмы баса, звучащие угрожающе-холодно и неприступно, — отражает его внутреннее состояние. Третья фраза части начинается на *morendo* — это оглушающая своей тишиной кульминация, когда на самый высокий звук в песне *g<sup>2</sup>* (как и во второй части) звучит гармония *G-dur*, далее *d-moll* — *F-dur* — *g-moll* — *d-moll*. Четвертая фраза (тт. 119–123) приносит покой, который нарушается

появлением неаполитанской гармонии в *g-moll* — *As-dur*. Она приводит к тональности *Es-dur*, с которой начинается последняя часть. Ее тема представляет собой вариант темы вступления в ритме гемиолы. Герой страдает и не знает как спастись, где найти приют, его пульс сбивчив, а голос срывается (очень короткий акцентированный мотив в т. 133, синкопы в последующих фразах). В финале песни в сопровождении возникают элементы разных фактур из предыдущих частей: из вступления — полный очарования пассаж, рисующий звездный пейзаж; плавные воздушные фигурации из пятой части.

Вокальная миниатюра «Полночная песня» тонко перекликается с образами центральных персонажей, их чувствами друг к другу. В самом начале картины мы видим главного героя, который стоит на крыше театра и поет для своей любимой Ли Сяося, не смея показать ей свое обезображенное лицо. Он носит черную накидку, стремясь походить на призрака («Я, словно дьявол...»). В это мгновение девушка распахивает окно и вслушивается в ночную тьму. Сун Даньпин по-прежнему любит Ли Сяося, но лишь в песне осталось место его чувствам. Именно поэтому эта история перенесена в музыкальную плоскость: волнующая мелодия соединяет в себе и скорбь, и любовь, и бессильный протест, и боль одиночества, которое переживает человек, по иронии судьбы обращенный в фантом.

Существует множество предположений, почему произведения Сянь Синхая, в частности, «Полночная песня», так полюбились публике, но главная причина заключается в их мощной опоре на фольклорные истоки. Опыт изучения западноевропейской музыки позволил автору значительно обогатить палитру выразительных средств и сформировать абсолютно индивидуальную манеру письма. Ее отличительные особенности это:

- 1) Реалистичность. Автор считал, что искусство — это продукт времени, и ему необходимо чутко следовать его веяниям. Исходя из этого, на авансцене любого творения должны стоять жизнь, идеи и чувствования народа. Посему в каждом сочинении Сянь Синхая достоверно отражены противоречия эпохи, непоколебимое стремление к независимости;

2) Яркий национальный характер: задача музыкального искусства — служить воплощению образа и духа нации. Композитор справедливо полагал, что для достижения этой цели нужно сначала изучить народные песни, а затем использовать элементы напевов для создания оригинального материала;

3) Влияние французского импрессионизма. В творчестве Сянь Синхая своеобычно претворились некоторые черты этого направления: прихотливые мелодика и ритмика, эллипсисы, политональность, размытость музыкальной формы и утонченный лиризм.

Хэ Люйтин<sup>9</sup> с детства увлекался народной музыкой. В 1926 году он вступил в партию для участия в революции, тогда же он написал песню «Мятеж». В 1934 создал фортепианное произведение «Флейта пастуха», за которое получил награду. Хэ Люйтин — это композитор, который может похвастаться не только впечатляющей продолжительностью творческого пути длиной в 70 лет, но и множеством песен к кинофильмам, которые, в свою очередь, делятся на три группы:

1) песни, в основе которых лежит древняя поэзия. Во время учебы в Шанхайской музыкальной школе (ныне — Шанхайская консерватория) Хэ Люйтин испытал влияние своего педагога Хуан Цзы, выразившееся в интересе к словесности давно ушедших эпох. Примечательно, что и мелодии были заимствованы из древних китайских песен. Сочинения этого периода отличают естественность вокальных линий и изысканность фактуры;

2) детские песни. Простота текста, лаконичная композиция и живая, запоминающаяся мелодия — все это отвечает эстетическим потребностям ребенка и позволяет ему легко и быстро освоить произведение;

3) военные песни.

Под влиянием композитора Не Эра в 1934 году Хэ Люйтин начал создавать вокальные произведения для кинофильмов. Он был приглашен к сотрудничеству режиссером Шэ Силином в фильме «Перекресток»,

---

<sup>9</sup> Хэ Люйтин (1903–1999) — выдающийся современный китайский композитор. Родился в провинции Хуанань. В 1931 г. поступил в Государственное музыкальное училище (Шанхайская консерватория) в класс композиции к Хуану Цзы. После окончания консерватории служил заместителем председателя Китайской ассоциации музыкантов, впоследствии был ректором Шанхайской консерватории.

вышедшим на экраны в 1937 году. Для этой киноленты была написана песня «Весной», в которой отражены чувства безысходности и гнетущей тоски главного героя, стоящего перед лицом жизни. Размышления о том, какую бы жизнь герой хотел построить, наводят его на мысль о борьбе и личном вкладе в революцию. В мечтах о новой жизни он внезапно встречает девушку, в которую влюбляется.

Произведения «Времена года» («Четыре сезона») и «Певица Тянья» были написаны для кинофильма Юаня Мучжи «Ангел дорог» (1937), в котором правдиво отражается жизнь рабочего класса в Шанхае 1930-х годов. В обоих сочинениях Люйтин использует мотивы цзяннаньских народных песен. Позднее появились вокальные версии этих композиций о тяжелой жизни низших слоев общества в старом Шанхае и судьбе певицы Сяо Хун — главной героини, которая из-за вторжения японских агрессоров была вынуждена покинуть родные края.

Песня «Времена года» создана в народном стиле. Он проявляется в наличии пентатоники (тон *A* — мажорный лад или пентатоника *юй*) и в полифонической двухголосной фактуре, в которой имитируется звучание ансамбля китайских струнных инструментов *аху* и *пипы*. В восьмитактовом вступлении первым звучит верхний голос — *quasi* высокий струнный инструмент — *пипа*. Он «исполняет» короткую тему — трехзвучный мотив в объеме большой секунды (*e-fis-e*). В последующих проведениях это «ядро» темы варьируется и дополняется имитациями второго голоса. Второй голос несет в себе функцию гармонического сопровождения верхнего голоса, но при этом обладает индивидуальностью и «взаимодействует» с ним: на границе тт. 2–3 появляется трихорд в объеме кварты, который в следующем двутакте проникает в верхний голос.

Песня написана в куплетной форме. Всего четыре куплета, в каждом из которых отражено определенное время года: в первом — весна, во втором — лето, в третьем — осень, в четвертом — зима. Форма куплета имеет очертания двухчастной, границы частей которой между 14 и 15 тактами. Первая часть состоит из двух трехтактовых предложений, образующих

однотональный период с органической неквадратностью. Если верхний голос сопровождения в куплете практически полностью дублирует вокальную мелодию, то нижний остается автономным и полноправным членом музыкального диалога, который начинается еще во вступлении. Во второй части также есть два предложения, но они четырехтактовые и протяженность их фраз также кратна двум. Таким образом, происходит расширение, передающее простоту высказывания, создается ощущение «пританцовывания», так как в ритмическом рисунке вокальной темы появляется пунктирный ритм. В обеих частях присутствует ладовая переменность, однако во второй части преобладает минорность — дважды в теме появляется поступенное движение по звукам минорной пентатоники. Куплеты разграничивает трехтактовая связка, основанная на теме вокальной партии. В finale песни закрепляется мажорный устой *e* (аккорд *e-h-e*), который воспринимается не как модуляция, но как тональная арка со вступлением, навевающая мысли о цикличности времен года и человеческой жизни.

Песня «Времена года» звучит в исполнении главной героини в самом начале киноленты. Смена сезонов причудливо переплется с историей ее жизни: весной она повстречала свою любовь, но тут пришла война. Летом девушка покинула родные края, а осень положила начало ее бесконечным скитаниям. Зимой бедняжка тосковала по своим родным и мечтала вернуться домой. В это время в кадре периодически появляются картины военной жизни — ожесточенные схватки, окровавленные лица бойцов, составляя чудовищный контраст с весенними ивами, безмятежно колышущимися на ветру, которые словно вторят гибкой, плавной мелодии. Примечательно, что в самой вокальной линии этот контраст отсутствует, существуя лишь на уровне видеоряда. Автор песни отказался от использования сложных композиционных техник в пользу простоты и проникновенности звучания.

В основу песни «Певица Тянья», написанной для кинокартины «Ангел дорог», Хэ Люйтин положил сунаньскую народную песню «Задушевный гость». «Певица Тянья» — это музыкальный портрет обаятельной,

женственной восточной девушки, слегка капризной, иногда игривой и всегда открытой. Как актриса, она с легкостью перевоплощается и развлекает публику своим выступлением. Композитор представляет нам Тянью такой, какая она на сцене, используя прием «театр в театре». Со сцены Тянья поет о своем возлюбленном, который ушел на войну. Их любовь омрачена не только разлукой, но и стереотипным мышлением общества, порицающим профессию певички.

Песня отличается традиционным китайским колоритом, который создается при помощи пентатоники (тон *A* — мажорный лад или пентатоника *юй*), рождающей, в свою очередь, индивидуальные интонационный строй и гармонию. При отсутствии полутоновых тяготений особую роль играет ладовая переменность (*A-dur — fis-moll*).

Произведение открывает вступление игривого, добродушного характера; элементы ритмического рисунка темы вступления проникают в мелодию для голоса. Выдающаяся исполнительница — сопрано Чжоу Сюань — создает собственную интерпретацию арии, украшая ее тему виртуозной импровизацией, при том что авторская мелодия — подвижная и витиеватая, насыщенная скачками в мелких ритмических структурах — и так представляет для певца определенные трудности. Мелодическая импровизация «нанизывается» на устойчивую гармонию (каждая фраза завершается устойчивым звуком) и не выходит за четкие рамки куплетной формы. Куплет представляет собой восьмитакт из двух предложений с дополнением.

Вокальную миниатюру «Певица Тянья» мы впервые слышим в исполнении главной героини: она в одиночестве сидит на террасе и поет о своей любви, которую не решается выразить словами: «Общие пути двух людей неразделимы». Музыка звучит очень нежно и доверительно, словно исповедь, вовлекая слушателя в круг переживаний девушки. В первом предложении (тт. 5–8) доминирует устой *a*, и в настроении господствуют светлые тона. Второе предложение открывает мир танца: в ритмическом рисунке появляется остинатность, а в сопровождении исчезает

самостоятельная линия верхнего голоса, в то время как вокальную партию начинает дублировать нижний голос (*пример 8*).

**Пример 8. «Певица Тянья» тт. 5–8 [160, 60]**

1. 天涯呀海角觅呀觅知音,  
2. 家山呀北望泪呀泪沾襟,  
3. 人生呀谁不惜呀惜青春,

Куплет завершается вокальным дополнением, в котором повторяются две фразы из второго предложения куплета (тт. 10–12 и 14–16). Дополнение обрамлено инструментальным соло с интонациями и ритмом темы вступления, что придает его характеру жизнерадостность (*пример 9*).

**Пример 9. «Певица Тянья». Ритмический рисунок в тт. 4, 13, 17 [160, 60–61]**

Кроме этих двух песен Хэ Люйтин также создал для кинофильма «Ангел дорог» инструментальное произведение «Большой мир» для китайских народных инструментов. Под «большим миром» композитор подразумевает недоступное для простых людей высшее общество. Песни «Весенний рассвет на озере Сиху», «Гребля на лодке» и «Богиня» были сочинены Хэ Люйтином для кинофильма «Лодочница» (1939). «Богиня» — сочинение с ярко выраженным китайским колоритом. Состоящее из трех разделов с контрастной средней частью, оно описывает горестную жизнь певицы в старом Шанхае. Песня «Гребля на лодке» отражает горести лодочника, всю жизнь работающего, не покладая рук. Она насыщена и скорбью, и гневом, вызванными классовыми противоречиями.

Песня «Весенний рассвет на озере Сиху» написана в жанре баркаролы для хора с сопровождением. На экране зритель видит небольшую лодку на

глади озера, в синем небе парят белые облака, и зеленые ивы склоняются над зеркалом воды. В плавно покачивающейся лодке сидит несколько молодых людей. Песня воспевает непостижимую красоту природы, придавая кадру живость и объем. В китайской народной культуре обращение к такому вокальному коллективу как хор, встречается редко, потому данное произведение, вероятно, создано под влиянием европейских традиций, проявившихся и в голосоведении, гармонии, форме. Фольклорным же колоритом наделена мелодия, в которой соединились и движение по звукам пентатоники, и полутоновые мелизмы.

**Пример 10. «Весенний рассвет на озере Сиху» тт. 1–10 [158, 116]**

賀培真词  
賀銀汀曲

Moderato  $\text{♩} = 144$

5

10

曉曉朝陽上柳  
梢，淡淡青烟漫山腰。

В гармонии темы заключен полный функциональный оборот, она не выходит за рамки основной тональности *As-dur*. Тональная устойчивость в синтезе с фактурой и ритмическим рисунком создают впечатление безмятежности весеннего пейзажа, который открывается взору студентов, плывущих в лодке на рассвете по волнам озера Сиху. Тема первой части наделена мечтательным, возвышенным характером, она исполняется хором в унисон. Первая фраза написана в диапазоне б.6 (V ст.–III ст.) и опирается на устойчивые звуки (пример 10). Ритм «четверть–восьмая» передает покачивание волн.

Во второй фразе в ритмическом рисунке появляются шестнадцатые длительности, они придают подвижность характеру. Звуки, выраженные шестнадцатыми напоминают группетто, олицетворяющее любование

природой. Второе предложение насыщено гармоническим движением: если первое содержало лишь автентический оборот, то во втором представлен полный функциональный оборот, где в качестве субдоминанты звучит  $\Pi_6$ .

Вторая часть рассказывает об обитателях озера — соловьях, поющих на рассвете. Она более динамична по сравнению с первой, в ней больше нет медитативности. В фактуре фортепиано появляется новый элемент — аккорд, исполняющийся трепетом. Написанная в форме периода неповторного строения, вторая часть содержит новый тематический материал, появляется хоровое многоголосие. В ритмическом рисунке темы есть паузы, пунктирный ритм, что передает оживление. В первом предложении гармония покоится на органном пункте тоники, во втором «намечается» отклонение в *f-moll* — появляется доминантовое трезвучие этой тональности, после чего звучит доминанта основной тональности *As-dur*, что создает впечатление не «несостоявшегося» отклонения, а появления гармонического вида *As-dur*, где ми-бекар может быть представлен фа-бемолем.

В третьей части в хоровой фактуре происходит развитие — партии альта, тенора и баса выполняют подголосочные функции. Четвертая часть написана на материале второй, однако каждое из предложений имеет разную фортепианную фактуру, передающую красочность обстановки, несущую звукоизобразительную функцию — движение весел, покачивание волн. Каждая из частей баркаролы напоминает строфу, вместе они образуют сквозную строфическую форму. Баркарола завершается фортепианным отыгрышем на тематическом материале первого куплета.

30-е и 40-е годы XX века — это «золотой век» в творчестве Хэ Люйтина. В течение этих лет была создана большая часть музыкального наследия композитора. В работе он предпочитал самые простые приемы и средства, стремясь добиться эмоциональной правдивости высказывания. Лаконичность, но не однообразность — таков творческий девиз этого автора. Благодаря своей искренности и эмоциональной открытости, Хэ Люйтин покоряет сердце каждого, кому хотя бы раз доводится услышать его музыку.

В центре его внимания оказывается военно-патриотическая тематика, которая находит претворение в песнях к кинофильмам. Их особенности таковы:

а) в подавляющем числе случаев, они представляют собой обработки народных песен («Времена года», «Певица Тянья» и другие). Зачастую композитор сохранял и сюжетную основу цитируемого материала, буквально даря старинным напевам «вторую жизнь»;

б) заимствование приемов из западноевропейской техники композиции. Как мы помним, на заре творческого пути Хэ Люйтин оказался под крылом своего наставника Хуан Цзы, но впоследствии его стали привлекать другие принципы работы над произведением. Композитор с трепетом относился к китайскому фольклору, но не стремился бесконечно воссоздавать его. Например, в «Партизанском отряде» мелодия, ритмический рисунок, тональная организация и форма явственно отсылают к зарубежным революционным песням, несмотря на то, что Хэ Люйтин все же не обошелся без фольклорных элементов, например, пентатоники. Это произведение стало одной из «визитных карточек» автора. Интересно, что в «Весеннем рассвете на озере Сиху» звучат подлинные темы песен итальянских гондольеров;

в) соответствие историческому контексту эпохи. Начиная с 30-х годов, музыка этого композитора становилась все теснее связана с происходящим вокруг; все чаще обращался он к теме самоотверженной борьбы за родной край, все чаще призывал своих соотечественников сражаться до последней капли крови во имя светлого будущего [34, 33–34].

В 30-е годы XX века китайские фильмы вступили в эпоху звукового кино. Первыми за кадром зазвучали песни. Жэнь Гуан, Не Эр, Хэ Люйтин, Сянь Синхай — вот имена авторов, внесших огромный вклад в развитие киномузыки. Жэнь Гуан и Не Эр выступили пионерами этого жанра и сыграли решающую роль в самоопределении следующего поколения композиторов. Так, испытав влияние творчества Хуан Цзы и Сянь Синхая, Хэ Люйтин уверенно встал на ту же самую стезю. Отметим, что каждый из вышеперечисленных композиторовставил перед собой определенные творческие задачи: добиться единства песни и сюжета фильма, создать

правдивые музыкальные портреты главных героев, а также максимально раскрыть эмоциональное содержание картины. Музыка этих композиторов стала горном, неустанно зовущим в бой во имя спасения Родины. Они смело посвятили себя творчеству, которое стало их оружием в борьбе китайского народа за свободу.

Обозначим черты, характерные для музыки кинофильмов 1930-х годов:

1) большинство песен были посвящены теме борьбы с японскими захватчиками и поддерживали боевой дух китайского народа и веру в лучшее в это непростое военное время. Среди них «Девушка под железной пятой», «Марш добровольцев», «Песня строителей новых дорог» и др.;

2) каждый из вышеперечисленных композиторов стремился придать своим произведениям национальный колорит и шел к этому своим собственным путем:

а) обращение к локальным народным песням, обработка («Времена года», «Певица Тянья» Хэ Люйтина) или цитирование фольклорного материала. Вспомним, что Жэнь Гуан, Не Эр и Хэ Люйтин вышли из народной среды и прекрасно владели игрой на национальных инструментах, что в дальнейшем не могло не сказаться на их творчестве;

б) сочетание западноевропейских композиционных приемов с особенностями национальной музыки. Хуан Цзы, Сянь Синхай и Хэ Люйтин серьезно изучали технику композиции и теоретические дисциплины за границей; при этом они были хорошо знакомы с китайскими музыкальными традициями;

3) «зеркало эпохи». Песни освещали проблемы разных социальных групп, в том числе и низших слоев общества. Так, «Песнь неба» рассказывает о тяжелой, безрадостной трудовой жизни бедняка; также можно назвать «Полночную песню» и «Любовь Хуанхэ» Сянь Синхая. Эти песни не только придавали силы и вселяли надежду в сердце каждого очевидца тех лет, но и заложили основы для дальнейшего развития китайской национальной школы [60, 239].

Нельзя отрицать, что песни из кинофильмов приобретали популярность и любовь аудитории благодаря кино как таковому. Внимание режиссеров в 30-е годы было сосредоточено на событиях из жизни рабочего класса. Поэтому задача, стоявшая перед композиторами, заключалась в передаче мятежного духа времени и воплощении душевных метаний простого человека. Картины данного периода демонстрируют нравственность и трудолюбие китайского народа и колорит эпохи.

## ***§ 2. Особенности вокальных произведений 50–60-х годов XX века***

В 50-е годы XX века после победы над японскими захватчиками китайский народ зажил спокойной жизнью. В формировании общественного сознания на этом этапе развития страны сыграли огромную роль музыка и киноискусство — они стали инструментом широкой пропаганды. Сюжеты, как правило, носили воодушевляющий характер, главными темами стали жизнь народа, прославление партии, любовь к родине [10].

1950–60 годы — период расцвета жанра киномузыки, наследовавшей традициям 30–40-х гг. К наиболее известным композиторам 1950-х годов можно отнести Люй Цимина, Лю Чи, Хуана Хуая, Лэя Чжэньбана, Гэ Яня, Ло Цзунсяня.

Люй Цимин<sup>10</sup> оставил после себя огромное наследие, в числе которого 10 симфоний, 300 песен различной тематики. Содержание большей части произведений отражает историко-революционные события в Китае: отец композитора трагически погиб в гражданской войне, поэтому ему посвящено немало произведений. Самые известные — инструментальная прелюдия «Гимн красного знамени», симфоническая поэма «Бетьюн». Музыка этого автора очень эмоциональна. В ранний период своего творчества он чаще всего писал о любви к Родине. Затем в поле его творческого зрения попала тема трудолюбия и преданности своему делу; в зрелый период Люй Цимин посвятил себя художественному претворению образа простого солдата. Его произведения воспевают мужество революционеров, павших на поле брани; они исполнены

---

<sup>10</sup>Люй Цимин (р. 1930), родился в провинции Аньхой, в 1959 г. поступил в Шанхайскую консерваторию на композиторский факультет.

чувства гордости за отважных соотечественников. Марши Цимиша звучат величественно и воодушевляюще, в центре его произведений всегда находятся настоящие герои, бесстрашные и самоотверженные. С самого начала своей музыкальной карьеры и до настоящего времени композитор обращается к истории родного края и делится с нами своим видением событий.

Композитор написал около 60 композиций к кинофильмам, среди которых «Железнодорожный партизанский отряд», «Доктор Бетьюн», «Любовь к Лушань», «Грозовой дождь». Формирование музыкального почерка Люй Цимиша тесно связано с его научными исследованиями и совершенным владением законами киноискусства. Композитор работал в нескольких стилевых направлениях, что позволяло ему создавать песни, созвучные эстетике и содержанию разных картин. Их можно разделить на несколько групп:

- 1) Музыкальные портреты главных героев. Это мелодии, рисующие образы центральных персонажей картины в мельчайших подробностях, передающие зрителю их мысли и чувства. Таковы песни «О, Родина» из кинофильма «Лушаньская любовь», «Песнь партизанского отряда» из кинофильма «Доктор Бетьюн» и другие;
- 2) Песни, в которых прославляется становление Нового Китая, самоотверженность и героизм революционеров. Эти произведения, по сути, являются неотъемлемой частью истории страны, и к ним совершенно невозможно оставаться равнодушным. После образования Нового Китая общество пребывало в состоянии подъема: люди праздновали долгожданную победу в войне и обновление государства, поэтому большая часть песен, созданных в то время, была посвящена этой теме. Среди них можно назвать «Сыграй на моей любимой пипе», «Кто не скажет, что моя Родина прекрасна» и т. д.;
- 3) Местный этнический колорит. Композитор раскрывал особенности вокальной культуры различных регионов страны. Например, в музыке к кинофильму «Цзяо Юйлу» прослеживаются элементы традиционной в провинции Хэнань оперы.

«Сыграй на моей любимой пипе<sup>11</sup>» из к/ф «Железнодорожный партизанский отряд» (1956) — одно из самых популярных творений Люй Цимиша. В процессе ее создания он ориентировался на народные песни местности Шаньдун. Позаимствовав напевы, характерные для этого региона, композитор написал произведение, наделенное не только ярким национальным колоритом, но и необычайным оптимизмом и волей к победе, что как нельзя лучше отвечает образам партизан — главных действующих лиц киноленты. Вместе с выходом фильма на экраны песня стала известной буквально каждому.

«Сыграй на моей любимой пипе» (*F-dur*) — песня в народном духе<sup>12</sup>, начинающаяся со спокойного повествования, которое затем перерастает в эмоциональное высказывание, содержащее лозунги, призывы победить врага и предвосхищение скорой победы. Во вступлении образуется перекличка тем: в басу — импровизационного характера (имитирует звучание пипы), в верхнем голосе — четко организованная, маршевая. В рамках простой трехчастной формы в первой и третьей частях господствует спокойное, светлое настроение, в средней части — воинственный дух (*пример 11*).

**Пример 11. Первая часть песни «Сыграй на моей любимой пипе» [144, 38]**

民歌风

西边的太阳

快要落山了 微山湖上静悄悄 弹起我心爱的土琵琶

动人的歌谣

<sup>11</sup> Пипа — народный струнный инструмент наподобие лютни.

<sup>12</sup> Народный склад — в самом широком смысле, без отсылки к китайскому фольклору, где тема часто основывается на пятиступенном звукоряде; здесь народность воссоздается благодаря простым запоминающимся интонационным оборотам темы, в которых есть и движение по полутонам, так как пипа хроматический инструмент.

Тема первой части ласкового, беззаботного характера. Интонационные обороты простые, в основном, нисходящие, ритм остинатный, создается впечатление движения по инерции. Первая часть образует квадратный, модулирующий в тональность доминанты, период неповторного строения. Во втором предложении появляются оттенки грусти. Оно начинается в параллельном *d-moll* с тенденцией развиваться в минорной сфере: звучит гармонический *C-dur* со звуком *as* в басу, который образует с остальными голосами гармонической вертикали *V<sub>2</sub>/Es-dur*, за ним следует трезвучие *g-moll* и каданс, начинающийся с трезвучия *C-dur*.

Вторая часть в жанре марша в тональности *F-dur*. Тема содержит интонации темы первой части, в частности, характерное «ломаное» движение по звукам трезвучия, квартовые ходы, трихорды в объеме кварты. В ритмическом рисунке темы появились пунктирный ритм, паузы; фразы стали короткими, в чем проявилась нервность и напряженность состояния. Характер темы резкий и отчаянно решительный, с угловатостью, проявляющейся в интонационных изгибах темы. В фортепианной фактуре — сухие, строгие аккорды. Вторая часть имеет сквозное развитие. Первое построение семитактовое (2+2+3), где последняя фраза — напоминание о пипе (в вокальной фразе появляется кантилена, что влияет и на фортепианную партию, где басовый тон длится весь такт), следующее построение не имеет цезур, длится 16 тактов (средняя часть самая протяженная). Тема в нем дробится на мотивы, становится то кантиленной, то резкой. Возникает впечатление противоборства состояний — спокойного, создаваемого звучащей пипой, и глубоко взволнованного, напряженного, передаваемого ритмом марша и угловатостью интонаций. В партии фортепиано вокальная тема частично дублируется в октаву (только нисходящие обороты), в то время как басовая линия движется снизу вверх — создается впечатление наступательной силы, полного отчаяния. В доминантовом предыкте — кульминация всей песни, достижение высшей точки напряжения, после чего в третьей части — возвращение светлых, безмятежных чувств. Это точная реприза за исключением последней фразы,

так как она расширена благодаря появлению мечтательных «вздохов»: «Эх». В кадансе — модуляция в тональность доминанты *C-dur*. Создается впечатление политональности, что характерно для китайской музыки.

Песню «Сыграй на моей любимой пипе» в одноименном фильме поют солдаты, укрывшись в чаще тростника. Мелодия песни очень простая, она вторит беспечному настроению бойцов. Предзакатные лучи солнца в кадре ложатся на гладь озера, а солдаты, сев в круг, продолжают петь, повествуя слушателю о своих доблестных подвигах. Картина наступающей ночи в сочетании с бодрой, поднимающей боевой дух песней создает некий контраст, позволяющий нам еще острее ощутить красоту и быстротечность жизни.

Лю Чи<sup>13</sup> создал более 800 произведений в самых различных жанрах, среди которых «Моя Родина», «Ода героям», «Раскачаем наши весла», «Здравствуй, Синьцзян!», «Песнь о Родине», а также «Хор рабочих». Несколько поколений китайцев выросли на этих сочинениях. Творческий путь Лю Чи был очень долгим; его «золотая» пора пришлась на 50–60-е годы XX века. Следует отметить, что музыкальное наследие Лю Чи оказало немалое влияние на современников и последователей. Главную жанровую сферу в его творчестве составляют песни к кинофильмам. Для них характерны следующие аспекты:

1) Восхваление рядового воина. Лю Чи жил в непростые военные годы и даже сам принимал участие в революционной борьбе, и потому ему есть что поведать слушателю: композитор рассказывает о беспримерной отваге солдат в сражениях с противником; о том, как эти безымянные герои жертвовали своей жизнью ради грядущей победы, в которую они беззаветно верили и которую им не суждено было увидеть. Лю Чи прекрасно владел жанром оды — мелодии его песен звучат благородно и величаво;

2) Опора на народное творчество. Лю Чи с самого детства живо интересовался традиционной китайской оперой и локальным фольклором.

---

<sup>13</sup> Лю Чи (1921–1998) родился в г. Сиань провинции Шэньси. Это один из самых известных композиторов современности. В 1939 г. поступил в Художественное училище им. Лу Синя, где учился вместе с Сянем Синхаем.

Композитор горячо любил народные песни; путешествуя по Китаю, он собирал и изучал напевы разных провинций, находя в них неиссякаемый источник вдохновения и творческих идей;

3) Влияние западной композиторской школы. Систематические знания по технике композиции Лю Чи унаследовал от своего учителя Сянь Синхая. В 1950-е годы, уже добившись некоторых успехов на музыкальном поприще, он снова поступил в Центральную консерваторию на факультет композиции, после чего уехал учиться за рубеж. Такое фундаментальное образование позволило автору, подобно своим старшим современникам, создать свой неповторимый язык, который восходит сразу к двум истокам: китайскому фольклору и западноевропейской технике сочинения музыки;

4) Мелодическое богатство. Возможно, благодаря своей мощной творческой интуиции, композитору удавалось создавать мелодии необыкновенной красоты, гибкие и певучие. С юных лет Лю Чи находился под влиянием традиционной китайской оперы: он часто бывал на спектаклях, а в младшей школе уже сам принимал участие в детских постановках. Надо полагать, этот опыт заложил основу для написания детских песен и опер в будущем, и мы можем убедиться, насколько блестяще Лю Чи справился с этой задачей.

Он непрестанно пополнял свою творческую «копилку»: так, став участником фольклорного ансамбля, Лю Чи освоил игру на национальных музыкальных инструментах. Более того, жизнь простого рабочего была знакома композитору не понаслышке, он испытал все ее тяготы на себе. Наверное, оттого песни Лю Чи, освещающие ежедневный, неблагодарный труд пролетария, так правдивы и так близки людям [11, 61]. Композитору довелось творить в тревожную эпоху политического террора: повсеместно были распространены репрессии и аресты интеллигенции. К счастью, обстоятельства не сломили его дух, но и отражать эти события в своих сочинениях автор не пожелал. Он считал, что песня — это один из самых гибких и выразительных жанров, опорой которому должны служить фольклор вкупе с современными техниками композиции. Центральное место

в произведениях Лю Чи занимает тема любви к Родине и своему народу. Думается, что именно благодаря этому его песни наделены таким душевным теплом и человечностью.

«Моя Родина» — основная музыкальная композиция Лю Чи к кинофильму Ши Мэна «Хребет Шангань», который вышел на экраны в 1956 году в честь двухлетней годовщины движения за сопротивление американской агрессии и оказания помощи корейскому народу. Эта песня (на стихи Цяо Юй) отражает нежные, теплые чувства солдат к своему родному краю; интонации произведения наполнены любовью и лаской, простотой и задушевностью. Она написана в куплетной форме: в куплетах передается красота пейзажей, в припевах выражаются патриотические чувства солдат.

В куплетах мелодия построена на звуках пентатоники; насыщена скачками, восточной гибкостью. В сочетании с диатонической гармонией и однообразной фактурой сопровождения она передает состояние покоя, умиротворения, которые чувствуют солдаты; образ Родины — это и их характеристика, их портрет. В припеве к нему добавляются такие черты, как мужественность и строгость. Жанр марша позволяет передать всю твердость и храбрость характера защитников Родины. Мелодия лишена мягкости, она стала широкой и распевной, сопровождается аккордами. В конце припева — кульминация, основанная на теме вступления, которая постепенно завоевывает большой диапазон ( $a^1-a^2$ ) и звучит в верхнем регистре. Последний припев заканчивается торжественно, в кадансе впервые появляется  $V_7$ , разрешающейся в тонику в положении примы.

Вокальная миниатюра «Моя родина» звучит в исполнении женщины-солдата. Нежная, трогательная мелодия рисует в нашем воображении чарующие пейзажи ее родного края. Бойцы словно на несколько минут забывают о том расстоянии, которое отделяет их от близких и любимых, и на усталых лицах появляется улыбка, а в сердце воцаряется мир и покой. Второй куплет, который солдаты поют в унисон, полон веры в победу.

«Ода героям» (*E-dur*) на стихи Гуна Му создана Лю Чи для кинофильма «Дети-герои» (1964). В этом произведении героическое начало

сочетается с лирическим, образуется органичный синтез маршевости и романсовости. Первый из этих элементов — это характеристика героев-воинов и дух военного времени, романсовость же и задушевность выражают отношение народа к борцам. Вокальная тема написана в пентатоническом звукоряде, малосекундовая интонация появляется единожды, что не разрушает национальный колорит мелодики.

В инструментальном вступлении отражается сложное состояние: в нем есть и скорбь («на языке» риторической фигуры из барочной музыки), и патетика — в интонациях на основе пентатоники как проявлении национального начала, и светлая грусть в певучести мотивов. Форма вступления — предложение из трех фраз. В первой фразе (как единице формы) звучат два голоса, каждый из которых имеет собственную тему. В первом голосе это риторическая фигура *passus duriusculus* — поступенное хроматическое движение вниз в басу (от I к V ст.), олицетворяющее собой скорбь, слезы, страдания — все те чувства, которые неизбежно влечет за собой война. Временной интервал между первым и вторым голосами — одна восьмая. Тема второго голоса звучит в среднем и высоком регистрах, она более органичная, потому что естественно развивается с точки зрения ритмической акцентности<sup>14</sup>. В ней заложено героическое начало, она создает атмосферу торжественности, двигаясь вверх в объеме интервала б.6 от V ст. к III ст.

В первой фразе обе темы завершаются одновременно, интервал образующийся между голосами — б.6 (V–III ст.) после ув.4 (VI<sub>гарм</sub>–II), то есть темы сливаются воедино гармонически (звуки тонического трезвучия *E-dur*), и это способствует разрядке напряжения, которое ощущалось в начале фразы. Дальнейшее развитие темы создает иллюзию секвентности — при втором проведении темы обоих голосов варьированы интонационно при сохранении

<sup>14</sup> Тема первого голоса вступает на третью долю в такте, то есть из затаакта, ритмический рисунок ее: четверть — две восьмые — две восьмые — четверть. Таким образом, на сильную долю звучат две восьмые из середины фразы, что «нарушает» ее цельность; при этом тема второго голоса, тоже начинаящаяся из затаакта, движется вверх, и это движение к вершине подчеркивается и ритмически — три восьмые в затаакте — четверть с точкой на сильной доле — восьмая: то есть интонационно и ритмически вторая тема более цельная.

ритмического рисунка и направления. В третьей фразе происходит перемена типа фактуры с полифонической на гомофонно-гармоническую. Тема третьей фразы песенна, широкого дыхания, настраивает на светлый тон куплета.

Основной раздел оды — в куплетной форме. Куплет обладает жанровыми признаками романса, припев имеет авторское обозначение «марш». Тема куплета певучая, размашистая, написана «широкими мазками», со внутрислоговыми распевами и мелизмами (*пример 12*).

**Пример 12. Первая часть песни «Ода героям» [143, 319]**

В кадансе с появлением прерванного оборота образуется расширение периода, происходит смена типа фактуры — возвращается двухголосие и меняется психологическое состояние: высказывание становится очень эмоциональным, наполненным болью. В двухголосии фортепианной партии учащается ритм, звучат быстрые пассажи шестнадцатыми длительностями в верхнем голосе, нижний голос движется восьмыми длительностями поступенно вниз, при этом в вокальной теме ритм укрупняется. Именно ритмический рисунок — трехплановый (по количеству голосов) — передает состояние сильного волнения. В теме нижнего голоса в кадансе «проскальзывает» фигура *passus duriusculus* — при остинатном движении

восьмыми длительностями других звуков темы она звучит в два раза быстрее — шестнадцатыми. Переломный момент в развитии наступает с появлением звука *fis* одновременно во всех голосах. В вокальной теме он «взят» квартовым восходящим скачком и «гармонизован» в конце фразы звуком *rebekar*. Краска *D-dur* несет в себе свежесть, чистоту, преодоление кризиса. Переход от *D-dur* к основной тональности *E-dur* осуществляется через мелодическую модуляцию в вокальной партии, тема которой основана на теме второго голоса (патетической) из вступления. Ее появление создает арку со вступлением. Припев, появляющийся в первый раз только после второго куплета, также содержит тематический материал вступления — тему второго голоса, возникающую как в варьированном виде, так и точно повторенной. Форма припева — неквадратный период из двух предложений по пять тактов, образующих структуру «дробление с замыканием» (3+2+2+3). В припеве по сравнению с куплетом более интенсивное гармоническое развитие, направленное в параллельный минор. Это придает настроению лирический оттенок, смягчает характер.

«Ода героям» — это торжественный гимн, воспевающий непоколебимую волю к победе. Ее также исполняет женщина-солдат, а остальные бойцы слушают ее; на их лицах читается волнение и боль от разлуки с Родиной. В кадре то и дело вспыхивают, словно пламя, сцены кровавых битв, перекликающиеся со словами «Алая кровь героев окрасила небо в красный цвет». Декламационный, решительный характер произведения соответствует настроению картины.

Хуан Чжунь (р. 1926) — первая в истории Китая женщина-композитор. Она написала более 200 произведений для 52 фильмов — первый в 1947 году, последний — в 2000. Среди картин с ее музыкой: «Женская баскетбольная команда № 5», «Девушка-шелкопряд», «Сценические сестры», «Любовь, как тебя зовут?!», «Пастух», «Процветание молодости», «Потерянное время». Самые известные песни — «Слава труду», «Песнь красной девушки», «Незабываемая песня», «Из года в год труднее

петь», «Красный женский отряд», «В поисках Большой Медведицы», «Любовь, как тебя зовут?!» Для ее творчества характерны следующие черты:

1) идейное единство со старшим поколением композиторов: продолжение традиций, заложенных Не Эром, Сянь Синхаем и другими выдающимися представителями китайского музыкального искусства начала XX века. В своих произведениях Хуан Чжунь стремилась воплотить голос народа. Чаще всего она обращалась к теме войны с Японией и тяжелой судьбе простых рабочих. В манере письма угадывается женская рука: композитор нередко упоминает о самых слабых и беззащитных — детях, женщинах, стариках, проявляя к ним искреннее сочувствие и желание помочь. Подтверждением тому песня «Красный женский отряд»;

2) фольклор в сочетании с современными композиторскими приемами. Хуан Чжунь опиралась на народные напевы и традиции китайской оперы куньцюй, которые получали новое преломление в призме авангардных приемов и форм;

3) чуткий подход к сюжету и содержанию кинофильма, к образам персонажей.

Наверное, композитор, пишущий музыку к кинофильмам, добивается настоящего успеха только тогда, когда при упоминании той или иной ленты его песни вспоминаются быстрее, чем сюжет. И, несомненно, Хуан Чжунь удалось покорить эту творческую вершину. По жанровому критерию ее песни можно условно разделить на три группы: 1) революционные; 2) трудовые; 3) лирические, центральное место в которых занимают женские образы.

Песня «Красный женский отряд» — главная музыкальная композиция в одноименном кинофильме, который вышел на экраны в 1960 году. Основная тема песни легла в основу одноименного балета, созданного спустя десять лет. Песня написана для хора и посвящена женщинам, вставшим на защиту родины.

Песня начинается с энергичного вступления, лишенного какой-либо лирики. В нем звучат военные сигналы, призывающие встать на борьбу. Отличительная особенность сочинения — гармония, основанная на ладовой переменности. Во вступлении отсутствуют ладовые тяготения, тональность

не обозначена, куплет начинается в *e-moll*, на органном пункте тоники (пример 13).

**Пример 13. Первая часть песни «Красный женский отряд» [157]**

В гармонии преобладают plagalные обороты. Автентический оборот появляется один раз — во втором предложении. Мягкость гармонии сочетается с острыми пунктирами в ритме и небольшими вокальными фразами удалого характера. Песня завершается кодой в тональности *h-moll*, появлению которой предшествует *e-moll*, что создает эффект незавершенности, ведь песня появляется в кинокартине несколько раз. Кода — кульминация всего произведения, с имитирующими барабанную дробь репетициями в партии фортепиано и привлечением самых низких и самых высоких его регистров. В хоровой фактуре коды использовано двухголосие с приемом полифонической имитации, в то время как куплеты исполняются в унисон. Благодаря имитации создается впечатление массовости, будто ряды солдатов становятся все больше и больше.

Песня «Красный женский отряд» появляется в сцене с женщинами-солдатами, которые смело и бодро маршируют, и в их руках разеваются яркие знамена. В соответствии с потребностями сюжета композитор обращается к жанровой модели марша и декламационному мелодическому рисунку,ному решительных, воинственных интонаций.

Каждый китайский композитор, посвящающий себя созданию вокальных или инструментальных произведений к кинофильмам, неизбежно формирует индивидуальный, узнаваемый творческий почерк. Так и музыкальный язык Хуан Чжунь отличается оригинальностью, свежестью и вместе с тем доступностью, в наилучшем смысле этого слова. В ее песнях

прослеживается влияние Сянь Синхая, который утверждал, что музыка обязательно должна иметь под собой национальную почву.

Событие, с которого берет начало карьера *Лэя Чжэньбана*<sup>15</sup> произошло в 1945 году — композитор основал симфонический оркестр, с которым он имел возможность исполнять и свои собственные произведения. На первом публичном выступлении коллектива была исполнена симфония Чжэньбана, в которой, в качестве основной темы, прозвучала древняя китайская мелодия «Скорбная песнь». Спустя десять лет композитор обратился к музыке к кино и в период с 1955 по 1980 годы создал более 100 песен для картин «Третья сестра Лю», «Пять золотых цветов», «Гость на айсберге», «Песнь о любви Лушэн», «Да Цзи и ее отец», «Цветы прекрасны и луна полна» и др.

В 50–60-е годы XX века в Китае господствовали традиции западноевропейских композиторских школ. Большинство произведений создавались в рамках мажоро-минорной системы, однако в произведениях *Лэя Чжэньбана* ведущее положение занимали народные лады. Композитор полагал, что в сознание людей способно войти только то произведение, в котором есть национальные истоки. *Лэю Чжэньбану* принадлежит множество произведений, но важнейшее место в его творческом наследии занимает музыка к кинофильмам. Нельзя не отметить, что этот композитор внес неоценимый вклад в развитие этого жанра в Китае. В разные годы *Лэй Чжэньбан* работал на Пекинской и Чаньчуньской киностудиях, именно там рождались его лучшие песни. Им присущи следующие черты:

1) Ярко выраженный национальный характер. *Лэй Чжэньбан* с детства был влюблена в народную музыку и пронес эту любовь через всю свою жизнь. Несмотря на то, что он изучал композицию в Японии, в своих сочинениях автор остался верен родным напевам: так, он использовал звукоряд, характерный именно для китайского фольклора;

---

<sup>15</sup> *Лэй Чжэньбан* (1916–1997) — самый известный в Китае композитор музыки к кино. Он родился в Пекине, в 1939 г. отправился в Японию для изучения музыки в высшей музыкальной школе и вернулся в Китай в 1943 г.

2) Музыкальные традиции различных регионов. Лэй Чжэньбан был выдающимся фольклористом: он совершил не одну экспедицию, чтобы как можно подробнее изучить песни малых народностей, которых на просторах Поднебесной насчитывают около 56. Это объясняется тем, что обширные территории Китая и разнообразные географические условия способствовали появлению нескольких этнических групп, каждая из которых неизбежно сформировала свою культуру. Поскольку народная музыка не знает нотной записи, Лэй Чжэньбан много общался с жителями самых далеких уголков Китая и записывал оригинальные мелодии, услышанные из их уст. Эти напевы впоследствии ложились в основу его произведений к кинофильмам, придавая им самобытный этнический колорит той или иной провинции. Например, в «Песне о погибших друзьях» и «Почему цветы такие красные» из кинофильма «Гость на айсберге» композитор обратился к музыкальным традициям Синьцзяна, так как события в картине разворачиваются именно в этой местности. В свою очередь, лента «Пять золотых цветов» может похвастаться уникальным песенным материалом из региона Дали [37]. В 1957 году на основе юньнаньской народной песни, которую композитор услышал в экспедиции в провинции Юньнань, он сочинил вокальный дуэт «Брачный обет» для кинофильма «Любовь Лушэн» — свадебную песню главных героев;

3) Использование особенностей речи. Очевидно, что все 56 народностей говорят на своих диалектах, и различия между ними весьма велики. Разумеется, при столь детальном воспроизведении локального музыкального контекста композитор не мог проигнорировать «языковые барьеры» между провинциями, что придало его музыке еще более аутентичный характер.

Песни Лэя Чжэньбана подразумевают самые разнообразные исполнительские составы: это сочинения для солиста, вокальных ансамблей, хора и т.д. Но все они демонстрируют яркий национальный колорит, воссозданный мастером в мельчайших подробностях.

«Почему цветы такие красные» (1963) — основная музыкальная тема кинофильма «Гость на айсберге». Она тесно переплетается с судьбой главных героев (пара влюбленных) и участвует в активном развитии сюжета. В кинофильме она звучит трижды: в первых кадрах, при расставании влюбленных и при их встрече после разлуки. Персонажи второго плана — солдаты-пограничники, участвующие в батальных сценах. Действие фильма разворачивается на заставе горы Кунылунь (4 тыс. м. над уровнем моря). Прежде чем начать работу над песней Лэй Чжэнъбан посещал заставу, местные жители которой поведали ему подробности любовной истории [44].

«Почему цветы такие красные» — романс, посвященный любви и дружбе, которые символизирует красный цветок. Романс передает состояния волнения, страсти, томности. Во вступлении гамма этих чувств создается благодаря гармоническим краскам — диатоническое сочетание минорной тоники с мажорностью III ступени «соседствует» с напряженным звучанием ум. VII<sup>6</sup><sub>5</sub>/V — и строению темы, содержащей «ход» вниз на увеличенную секунду, который также будет вплетаться и в вокальную тему.

**Пример 14. Первая часть песни «Почему цветы такие красные» [139, 131]**

11  
1. 花 儿 为 什 么 这 样 红,  
2. 花 儿 为 什 么 这 样 红,  
12  
13  
14  
15  
16

Форма романса — куплетная, куплет имеет признаки простой трехчастной формы. Первый раздел состоит из двух предложений по 4 и 3 такта. Первое предложение завершается тоническим секстаккордом, второе

— доминантовым септаккордом, таким образом, построение оказывается разомкнутым и дает импульс дальнейшему развитию. Вокальная тема передает чувства тоски, затаенного страдания. Она «опирается» на устойчивые звуки, содержит морденты, «измельчающие» ритм. Вокальная фраза первого предложения заканчивается I ст., которая трижды перегармонизовывается, благодаря чему передается переменчивость состояния (*пример 14*).

Тема второго раздела представляет собой вариант темы первого в тональности субдоминанты. Структура раздела аналогична первому — состоит из двух предложений по 4 и 3 такта, где первое заканчивается тоническим трезвучием (происходит модуляция в основную тональность), а второе завершается доминантовым аккордом. Появление варианта темы, который звучит на кварту выше отражает погружение в пучину чувств, глубокое чувствование. Тема в репризе появляется также в измененном виде — главным образом, ритмически. Страстные переживания, выраженные в среднем разделе повлияли на состояние героя, однако, не так сильно как это будет происходить после звучания второго куплета. Реприза динамизированная и расширенная.

Драматическое развитие начинается с появлением темы среднего раздела. Форма второго куплета напоминает рондо: первый раздел А + средний раздел В + реприза А<sub>1</sub> + второе появление среднего раздела В + реприза А<sub>2</sub> — тема первого раздела — рефрен, тема второго — эпизод. Тема второго раздела при втором появлении несет в себе глубокую взволнованность, однако герой с ней справляется — звучание темы первого раздела создает ощущение переосмыслиния и возвращения к менее взволнованному, но все же напряженному состоянию.

Песня «Почему цветы такие красные» звучит, когда главный герой одноименной киноленты с трепетом вспоминает о своем детстве. Теперь он взрослый мужчина и храбрый воин, но вот в кадре снова появляются детские лица его друзей, и по щекам солдата текут слезы. Мелодия раскрывает

внутренний мир персонажа и рассказывает нам о его тоске по былому, о нежной любви к друзьям [48].

«Песня о погибших друзьях» (1963) — один из образцов военной лирики, в котором нашли отражение воспоминания солдата о родном доме, любимой девушке и погибших однополчанах. Во вступлении сопоставляются одноименные тональности *B-dur* и *b-moll*, что передает трагизм темы. Вокальный раздел начинается в тональности *F-dur*, вносящей светлые оттенки. Ритм и пульс фортепианной партии и вокальной темы развиваются в разных временных пространствах, что отражает идею воспоминаний, которые звучат сейчас. Процесс работы памяти воплощается в формообразующих структурах. Они разные: первое предложение — 5 тактов, второе — 3 такта в разных метрах —  $\frac{3}{4}$  и  $\frac{2}{4}$ , третье — 4 такта также в разных метрах. Второе предложение — вариант первых мотивов первого предложения, третье предложение — вариант заключительных мотивов первого предложения. Таким образом, складывается впечатление, что первое предложение — некое воспоминание, содержащее несколько фактов, подробности которых «уточняются» в последующих построениях. Вокальные фразы в предложениях завершаются «крупными» длительностями, благодаря чему создается ощущение, что повествование завершается, но затем — появляется новое воспоминание и рассказ продолжается.

*Пример 15. Первая часть «Песни о погибших друзьях» [137, 132]*

Первый и второй разделы в тональности *F-dur* повторяются с разным текстом (*пример 15*). За ними следует еще один крупный раздел в тональности *B-dur*, построенный по принципу увеличения масштабов предложений: от трех тактов до семи, а затем обратно пропорционального уменьшения. Таким образом, получается концентрическая форма на синтаксическом уровне.

Тематически раздел условно состоит из трех частей А+В+А<sub>1</sub>, где А — 6 тактов, В — 16 тактов (состоит из двух разделов b<sub>1</sub>+b<sub>2</sub>) и А<sub>1</sub> — 9 тактов. Развитие раздела направлено к самому крупному предложению из семи тактов во второй части, где находится кульминация песни, а затем динамика постепенно уменьшается. Первая и третья части основываются на теме первого раздела, вторая — на теме вступления. Тема вступления, изложенная аккордами, начиналась с повторяющегося звука *f* с дальнейшим подъемом на *g* и движением вниз, также в ней было сопоставление одноименных тональностей *B-dur* и *b-moll*. Эти идеи развиваются во второй части. Тема третьей части представляет собой синтез темы вступления и первого раздела. Последнее предложение третьей части завершается в *F-dur*, фортепианный отыгрыш в *B-dur*. Первый раздел в тональности *F-dur*, как прелюдия к воспоминаниям о боевых друзьях, второй раздел в тональности *B-dur* — воспоминания, которые герой проживает заново.

Драматичная «Песня о погибших друзьях» сопровождает сцену, когда двое солдат оборосят пост на заснеженной горе и замерзают в метель. Товарищам удается отыскать пострадавших, и они клянутся «...обязательно спасти их от смерти». Вслед за этим в кадре появляется дом главного героя. Звучит инструментальный эпизод, доказывая без слов его чувства, мысли и переживания, которые едва ли могла бы выразить только лишь актерская игра. Возможно, в таком случае зрители бы попросту не поняли сюжет или он не вызвал бы никакого отклика. Это в очередной раз доказывает заслугу композитора, сумевшего оживить кадр, придать ему смысл и эмоциональный вектор [69, 134].

Чжу Цзяньэр<sup>16</sup> всю свою жизнь посвятил сочинению музыки, став не только свидетелем, но и непосредственным участником рождения новой отечественной композиторской школы. Чтобы продолжить начатый Не Эром путь, он отправился в Россию для изучения композиции в Московской

<sup>16</sup> Чжу Цзяньэр (1922–2017) родился в Тяньцзине, в детстве жил в Шанхае. Его настоящее имя — Чжу Жунши, которое композитор изменил в честь Не Эра, оказавшего сильное влияние на его творчество. В 1940-е гг. учился в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, где совершенствовал свое мастерство.

консерватории. Профессиональные интересы Чжу Цзяньэра по большей части лежат в области симфонической и фортепианной музыки, наследующей традиции Западной Европы. Среди его произведений 10 симфоний, симфоническая прелюдия «Праздничная увертюра», пьесы для струнного ансамбля «Воспоминания», «Весенняя песня» для гобоя и фортепиано, прелюдии для фортепиано «Скажу тебе» (№ 1) и «Поток» (№ 2), романсы «Дальний рейс», «Ясные воспоминания», а также музыка к кинофильму «Горская песня для партии».

Жанровая сфера творчества композитора имеет ряд отличительных особенностей:

1) Исследовательский подход. В ранний период своего творчества Чжу Цзяньэр усердно изучал партитуры великих композиторов, постигая законы гармонии, полифонии и музыкальной формы, а также черпая вдохновение для собственных произведений;

2) Синтез китайского фольклора и западноевропейской техники композиции. В сочинениях автора прослеживается национальный колорит; при этом каждое из них написано с большим мастерством и знанием композиторского ремесла. Безусловно, Чжу Цзяньэр прибегает к мажоро-минорной системе и регулярному метру, но не забывает включать в песни подлинные народные темы и лады. Его творческое кредо можно выразить так: «Древнее служит современному, а зарубежное служит Китаю» [36, 25].

«Песня горцев для партии» (*B-dur*) — это главная музыкальная композиция к кинофильму «Лэй Фэн» (1964). В нем рассказывается о Лэе Фэне, который в конце 1950-х годов поступил на военную службу и стал солдатом автомобильных войск одной из частей Шэньянского военного округа. Его отличали качества, присущие настоящим героям. В 1963 году Чжу Цзяньэр работал в Шанхайском театре оперы и балета, и когда он увидел стихи Лэй Фэна «Горская песня для партии», сразу приступил к созданию музыки, настолько сильно они его вдохновили. Песня была написана в кратчайшие сроки — настолько воодушевила композитора поэзия этого удивительного человека.

Вступление созерцательного характера начинается в верхнем регистре и завершается в среднем. Вся фактура плавно «опускается» подобно мягкому спуску с горы, создается впечатление постепенного «приближения» звука. На теме вступления основывается тема первой части. С ней в диалоге находится «вторящая» тема в басу (*пример 16*).

**Пример 16. Первая часть «Песня горцев для партии» [161, I]**

В первой части передается состояние глубокого умиротворения, светлого мировосприятия. Форма первой части — сложный период из 16 тактов, первое предложение завершается в параллельном миноре, второе — тоникой основной тональности. Фразы первого предложения симметричны — по 2 такта, во втором предложении первая фраза — 3 такта, вторая — 5, таким образом, образуется дробление с замыканием. Протяженность периода возникает благодаря внутрислоговым распевам, создающим лирическое настроение. Средняя часть повторяется дважды с разным текстом. Она насыщена драматическим развитием, разработочного типа, в тексте раскрывается тема рабства, господствующего при феодальном строе.

В средней части первая тема основана на новом материале (*quasi* эпизод), вторая — вариант темы первой части. Две эти темы звучат в первом предложении средней части. Первая тема — в параллельном миноре, ее звуки отделены паузами. В фортепианной партии тремоло и отрывистые аккорды. Мрачное состояние преодолевается во второй фразе, основанной на интонациях темы первой части — кантиленной по природе. Второе

предложение передает радость победы светлых мыслей над темными. В теме появилась удасть, свобода, решительность. Второе предложение с третьим (условно) образуют цельное построение. Условную границу между ними создает текст — в нем два предложения, отделенные восклицательным знаком, и ритмическая остановка на четверти. Создается впечатление все более «разгорающегося» чувства, герой увлекается, что находит отражение в организации формы и гармоническом плане раздела. В кульминационной точке происходит отклонение во вторую степень родства — в тональность *f-moll*, ей предшествует аккорд *c-moll*. Переход в минорные тональности оттеняется дальнейшей гармонической последовательностью одноименных тональностей — *C-dur* и *F-dur*. Чувство радости, появляющееся в финале средней части сменяется умиротворением в репризе. Она расширена до трех предложений, где в третьем возникает «гармонический отголосок» средней части — внезапно звучит аккорд *D-dur*, вносящий дисбаланс в спокойное течение мысли. Трезвучие *D-dur* длится два такта, и движение останавливается: оно символизирует переход в мечтательное состояние и нахождение в нем. Последняя фраза возвращает состояние покоя.

«Песня горцев для партии» представляет собой музыкальный портрет Лэй Фэна. В фильме он бескорыстно жертвует личными интересами ради всеобщего блага. После того как Лэй Фэн отдает людям из пострадавших регионов деньги, он уезжает на машине; на его лице играет счастливая улыбка. Его путь пролегает через горы, над которыми нависают белоснежные облака. В этот момент звучит мелодия, которая передает нам отношение главного героя к этим пейзажам: он испытывает невероятную радость.

Музыка к кинофильмам 50–60 годов XX века — это блестящий этап в истории развития китайского кино. После образования Нового Китая в 1949 году этот жанр целиком подчинился государственной идеологии и принял совершенно иной облик по сравнению с 30-ми годами. По мере развития кинематографа, она претерпевала множество изменений, становясь поистине неотъемлемой частью кино как такового: музыка проникала в драматургический механизм картины, переплеталась с сюжетными линиями

действующих лиц и, наконец, преумножала силу художественного воздействия ленты во много раз.

Песням данного периода свойственно:

1) Портретирование главных героев. Композиторы стали уделять еще больше внимания детальному преломлению темперамента, характера и внутреннего мира персонажей. Но теперь вокальной линии поручалось не только выражение их чувств и сокровенных мыслей;

2) Региональный колорит. Мелодии, опираясь на интонационный строй фольклорных напевов из разных провинций, зазвучали очень аутентично и самобытно, давая каждому жителю Поднебесной представление о самых далеких уголках его дивной Родины. Так, в песне «Сыграй на моей любимой пипе» Люй Циминь при помощи мотивов, характерных для местности Шаньдун, выразил оптимистично-революционный дух партизан и создал яркие, правдивые образы солдат, преданных своей Отчизне. Наибольший вклад в фольклористику внесли композиторы Лэй Чжэньбан и Чжу Цзяньэр. Они провели фундаментальные исследования песенных культур различных этнических групп и включили в свои произведения элементы, имеющие привязку к определенным регионам. Это позволило отойти от обобщенного претворения особенностей китайской народной музыки, как это было принято в 30-е годы, и конкретизировать фольклорный колорит 56 провинций. Доказательством тому песни из кинофильмов «Гость на айсберге», «Аshima», «Пять золотых цветов» и «Лю Саньцзе».

3) Панегирический характер — восхваление родного края и народа, воспевание национальных героев. Разумеется, песни переняли эту тематику. Они характеризовались упругими ритмами и сложной вокальной линией, имеющей декламационный характер. Наиболее яркими примерами этого направления в музыке к кинофильмам стали «Ода героям» и «Моя родина», созданные Лю Чи;

4) Наконец, заявили о себе произведения к детским спектаклям. Их развитием мы, опять-таки, обязаны Лю Чи. Например, песню «Взмахнем

веслами», созданную для картины «Цветы родины», в нашей стране знает и любит каждый ребенок;

5) Баланс музыки и изображения в кадре. Следует принять во внимание тот факт, что условия для съемок в 1930-е годы были очень ограниченными, однако спустя 20 лет обстоятельства изменились в лучшую сторону. Композиторы и режиссеры тесно взаимодействовали друг с другом, что позволяло достичь наилучшего результата в координации звука и картинки, а значит, усилить художественный эффект обоих составляющих, сделать фильм более цельным и в итоге выпустить качественный продукт.

Говоря о киномузыке 50-х годов, нельзя переоценить ту роль, которую она сыграла в развитии китайского кинематографа и национальной культуры в целом. Она продемонстрировала качественно новый уровень музыкального оформления как такового, доказала свою жизнеспособность в рамках новых киножанров и художественных требований, им сопутствующих, а также вобрала в себя красоту фольклорных напевов, подчеркнув самобытность и уникальность каждой киноленты, ее принадлежность к исконно китайскому культурному наследию. Все это не могло не способствовать дальнейшей эволюции киноискусства, той череде творческих открытий и свершений, свидетелями и непосредственными участниками которых предстояло быть как создателям фильмов, так и зрителям.

### *§ 3. Развитие жанра песни в 1970-е годы*

Начиная с 70-х годов XX века в сфере киномузыки появилось немало имен — Фу Гэнчэн, Ван Мин, Чжэн Цюфэн, Ван Липин. Каждый из них продемонстрировал свое мастерство, свою причастность к эпохе с ее тенденциями и веяниями. С наступлением новой эры китайская музыка входит в полосу расцвета, и песни к кинофильмам представляют в ее истории совершенно особую страницу. В этот период рассматриваемый жанр достигает необыкновенных высот: композиторы пересматривают и обновляют арсенал выразительных средств и эстетических подходов, что благоприятно сказывается на результате их творческой деятельности и,

безусловно, способствует стремительному развитию музыки к кинофильмам, в рамках которой можно выделить следующие жанры:

1) лирические песни. В картинах этого периода встречаются наиболее часто. Для них характерны простые, запоминающиеся мелодии, ровный ритмический рисунок и проникновенность. К этому жанру можно отнести такие произведения, как «Песня пастуха», «Великая Родина», «Летят журавли», «Бархатный цветок» и многие другие. Особенno следует оговорить тему любви: если в середине столетия она почти всегда была адресована Отчизне, прымкая, таким образом, к патриотической тематике, то в 70-е годы появляется все больше песен о романтической любви между мужчиной и женщиной;

2) революционные песни, в которых царит дух отваги и воинской доблести. Среди них «Красная звезда нашла меня, чтобы повести в бой», «Азалия», «Подземная война»;

3) патриотические песни, воспевающие безграничную любовь к родному краю. Наиболее ярким примером этого жанра служит произведение «Я люблю тебя, Китай»;

4) песни о труде, например, «Соломенные сандалии». Им присуща однородная, четкая ритмика; они передают волнительную атмосферу дружного коллективного труда.

Музыкальное наследие *Фу Гэнчэня*<sup>17</sup> демонстрирует огромное жанровое разнообразие: это оперы, произведения к драматическим и хореографическим спектаклям и кинофильмам, сочинения для симфонического оркестра, инструментальные ансамбли и вокальные циклы. Важнейшее место в его творчестве занимают произведения для голоса; часть из них представлена 70 песнями к кинокартинам. Их, в свою очередь, можно разделить на две тематические группы:

---

<sup>17</sup> Фу Гэнчэнь родился в 1935 г. С раннего детства он учился игре на скрипке. В 1954 г. поступил в класс композиции в Шэньянскую консерваторию. Долгое время обращался исключительно к жанру военной песни. Всего создал около 70 музыкальных произведений для кино. Самые известные песни: «Иду к борьбе», «Воспевание Дабешань», «Идти напролом по Чжунъюань».

1) произведения, в центре внимания которых находится образ воина. Они повествовали о жизни революционеров, восхваляли их мужество и бесстрашие. Следует отметить, что эта тема неслучайно получила такое широкое освещение в творчестве Фу Гэнчэня: ему трижды на своем веку довелось принимать участие в военных действиях. Поэтому в песнях на революционную тематику композитор делится с нами своим личным опытом, мыслями и переживаниями. Таковы «Песня о красной звезде», «Подземная война», «Красная звезда нашла меня, чтобы повести в бой» и другие;

2) песни, в которых отразилась магистральная идея Не Эра и Сянь Синхая — обращение к теме народа. В таких произведениях воспевалась счастливая жизнь в родном краю, мирный труд людей и их вера в светлое будущее. Простые, задушевные мелодии, элементы народной музыки и приподнятое, торжественное настроение — вот характерные черты этих патриотических песен, среди которых можно назвать «В памяти слова председателя Мао».

В целом, в творчестве Фу Гэнчэня можно выявить следующее:

1) органичное сочетание принципов западноевропейской техники композиции и исконно китайской музыкальной культуры, превосходной работы с тематическим материалом и формой и эмоциональной глубины и экспрессии. При создании песен к кинофильмам автор всегда подбирал сюжет в соответствии с содержанием ленты;

2) огромное внимание к взаимодействию поэтического и нотного текста, частое обращение к творчеству поэтов-революционеров. Так, Фу Гэнчэню принадлежит около 40 произведений на стихи Мао Цзэдуна, Чжоу Эньлая, Чжу Дэ и других;

3) координация звука и кадра. Как было сказано выше, в процессе работы композитор неизменно ориентировался на сюжетную канву, драматургию картины и образы главных героев. Но в силу специфики жанра кино песня должна была «вписываться» в кадр, и Фу Гэнчэн прекрасноправлялся с этой задачей. Ярким примером может послужить тема матери Дун Цзы из фильма «Азалии», сопровождающая сцену жертвоприношения.

Ритмический рисунок мелодии словно вторит ритму изображения, идеально дополняя его и максимально раскрывая его эмоциональный подтекст.

Первый фильм, в котором прозвучала музыка Фу Гэнчэня — детская кинокартина «Сверкающая красная звезда» (1974), принесшая ему всенародную славу. Основная музыкальная тема киноленты — патриотическая песня солдата, плывущего по реке на плоту на фронт «Красная звезда нашла меня, чтобы повести в бой» (*F-dur*). В ней сочетаются жанровые особенности путевой и военной песен, которые представлены во вступлении: первая тема (в форме предложения из 4 тактов с кадансом на доминанте) — энергичная, радостная, беззаботная, звучащая на фоне «пульсирующих», «переливающихся» в верхнем регистре интервалов — в первом такте чередующиеся кварты *c-f* и *a-d* (тема тоже движется по этим звукам, объединяющимся в неполную пентатонику), во втором — квarta + терция *c-f* и *b-d* (в тему здесь вплетается подголосок и образуются имитация и полигональность), в третьем — снова кварты *d-g* и *c-f*, то есть последняя из них остинатна, и поскольку ритм, в котором изложены интервалы, тоже остинатный (шестнадцатые длительности на весь такт) получается tremolo, создающее зуммузую зарисовку подрагивающей, мерцающей воды, водной ряби. Вторая тема (в форме предложения из трех тактов с заключительным кадансом на тонике) — маршевая, строгая, с пунктирным ритмом — звучит на фоне аккордов, с добавлением полифонического приема — имитации в нижнем голосе (*пример 17*).

**Пример 17. Первое построение первого раздела в песне «Красная звезда нашла меня, чтобы повести в бой» [155, 42]**

Форма песни — два куплета в свободной форме из трех частей. Первая из них содержит несколько построений, первое из которых в форме 4-

тактного предложения. В вокальной теме бодрого, решительного характера сочетаются две ритмические группы из разных тем вступления — пунктирный ритм и танцевальный «восьмая — две шестнадцатых»; интонационно тема основывается на звуках пентатоники *F-dur* (первая фраза легко взлетает вверх, есть восходящее движение на кварту, начинается и завершается на I ст., вторая фраза — вариант первой, тесситурно выше, с закругленным окончанием, в каждой фразе есть внутрислоговые распевы), а контрапунктом к ней выступают трихордовые мотивы в сопровождении, изложенные интервалами, верхние или нижние звуки которых периодически дублируют мелодию, то есть в дуэте с вокальной партией звучат группы интервалов как во вступлении, воссоздающие зарисовку водного пейзажа, что, возможно, говорит о том, что направление течения реки совпадает с путем, по которому следует солдат. Первое предложение основано на тоническом органном пункте, второе — из трех тактов — гармонически более разнообразно — VI—V/V—V. Тема во втором предложении становится размашистой, удалой: диапазон первой фразы — дуодекима ( $d^1—a^2$ ), завершается предложение во второй октаве — создается впечатление пения в полный голос, «озвучивания» большого пространства.

Далее происходит новый виток развития формы — дробление с замыканием: 2+2+4. Построения по два такта начинают условно второй раздел куплета и продолжают идею более эмоционально открытого высказывания, оттеняющего изложенный ранее материал и функционально напоминающий лирическое отступление. Но, так как фактура фортепианной партии остается прежней, она уравновешивает эмоциональность вокальной темы. Мелодика этих двутактов инструментальна по природе, в ее распевах есть скрытое двухголосие. Гармония первого двутакта — тоническая, второй двутакт основан на органном пункте VI ст., как в начале всего первого раздела куплета. Таким образом, создается определенная периодичность формы, объединение построений. Предложение из 4 тактов завершается кадансом на доминанте, оно несет в себе новое содержание в поэтическом тексте: тему революции и партии. Здесь и далее в третьем разделе в

сопровождении больше не звучат фигурации интервалами в ритме «восьмая — две шестнадцатых», создающие образ мерцающей водной ряби, но ощущение движения воды все же осталось в этой части формы — только теперь это не рябь, а волны: ритмический рисунок стал крупнее, в басу образовалось «мерное покачивание», а в мелодии — синкопа: восьмая — четверть — восьмая. Вторая фраза предложения — варьированное ритмически повторение второй темы вступления, характер которой во вступлении был воинственным, а здесь, благодаря ритму и распевам инструментальной природы, приобретает мягкость, романтизируется.

Третий раздел — заключительный, по форме представляет собой период из 7 тактов: 4+3 (как в первой части), интонационно основан на темах вступления, которые наделены лирическим характером. В тексте третьего раздела повторяется одна фраза — «учение партии навсегда в наших сердцах», которая несет в себе романтическое трактование политического лозунга. В первом предложении фразы кантиленны, в сопровождении есть имитация — повторение вокальной темы в октавном удвоении, а в басу по-прежнему мерное покачивание волн. Во втором предложении в характере вокальной темы появляется резкость, утрачивается возвышенность; в ритме появляются острые пунктиры на первые доли, движение, в основном, поступенное, с максимальным скачком на малую терцию, но в сопровождении осталось лирическое настроение (хрупкие фигурации триолями восьмыми длительностями в сочетании с арпеджированными аккордами, звучащими неожиданно высоко — по сравнению с басовой линией на протяжении почти всего основного раздела), которое исчезает только в кадансе при появлении автентического оборота.

Во втором куплете последнее предложение третьего раздела варьировано, эти изменения связаны с дальнейшим развитием темы вступления в последнем разделе песни, рождающемся вследствие расширения периода. В первом куплете третий раздел представлял собой период из 7 тактов и был основан на повторении строфы «учение партии навсегда в наших сердцах», во втором куплете третий раздел вырастает в

свободное построение, и в нем патриотическая тема продолжает свое развитие и достигает апофеоза.

Варьированность темы вступления в заключительном разделе песни направлена на динамизацию. В первом куплете третий раздел лирический, однако в последней вокальной фразе появляется строгость, собранность — для органичного соединения со вторым куплетом; во втором куплете — последняя фраза остается лирической и становится связующим звеном для третьего и заключительного разделов. Вокальная тема звучит на октаву выше, пронзительно, звонко, в ее ритме сочетаются короткий пунктир и группа «восьмая — две шестнадцатые». В гармонии напряжение создается благодаря отсутствию I ст. в басу, тоника представлена в автентических оборотах секстаккордом. В заключительном разделе появляется ощущение неудержимости, решимости, и ведущее значение приобретает гармония — на границах построений образуется цепочка доминант ( $V_7$  в основной тональности —  $V/VI$ , причем VI ступень — здесь «представляет» тональность II ст., с которой начинается новая фраза), в кадансе отсутствует доминанта основной тональности — на ее условном месте доминанта к VI ст., затем полифункциональное сочетание квартсекстаккорда II ст. и септаккорда III ст. (без квинтового тона и с натуральной V ст. *F-dur*, то есть произошла дезальтерация).

В вокальной партии происходит частая смена регистров и мотивная разработка темы вступления, которая прерывается фразой широкого дыхания (в основу мотивной разработки положена идея варианности интоационных оборотов в объеме трихорда на звуках пентатоники, потому данная фраза играет важную драматургическую роль), все ее развитие направлено к кульминации — III ст. *F-dur* во 2-й октаве на сильную долю, гармонизованной доминантой к VI ст. В сопровождении здесь прекращается мерное движение баса и мелодии, и появляется длинный пассаж большого диапазона. Вокальная партия напоминает каденцию оперной арии, в фортепианной партии в финальной фразе — октавное tremolo (I ст. в басу) и восходящий пассаж по звукам пентатоники *F-dur* — торжественное завершение, передающее восторженное состояние героя, его веру в победу.

В песне «Красная звезда нашла меня, чтобы повести в бой» повествуется о новом задании, полученном молодым бойцом, который переплывает через реку на бамбуковом плоту. Слова песни «Маленький плот течет по реке» перекликаются с сюжетом фильма. В этот момент мы видим в кадре захватывающие пейзажи: берега реки, укрытые лесами горы, ослепительно синее небо. Мелодия песни звучит задушевно и жизнерадостно: юноша направляет свой плот против течения, что символизирует его стойкость, бесстрашие, желание идти за мечтой во что бы то ни стало.

В песне «Азалия» (*g-moll*) к кинофильму «Сверкающая красная звезда» в небольшом вступлении (*пример 18*) экспонируется тема, которая затем будет звучать в окончании песни. Характер темы повествовательный и является частью психологического портрета, черты которого строгость вкупе с глубоко затаенной печалью.

**Пример 18. Вступление к песне «Азалия» [154, 107]**

Первая фраза состоит из мотивов по два звука, каждый из них обозначен лигой (как исполнительский прием) — тоже в качестве характеристики образа, которому свойственны замкнутость, сдержанность. При этом мотивы эмоциональны, что намекает на потенциал, глубину образа: восходящая квинта I — V, заполнение ее — поступенный спуск от V к III, соскальзывание на V ст. с I ст. (форшлаг I—VII<sub>нат.</sub>) и возвращение на VII ст. Сразу в отдельную выразительную составляющую выделяется «сопровождение» темы — арпеджиированные аккорды в своем ритме, контрапунктирующим с ритмом мелодии, изложенной тесситурно ниже аккордов. Арпеджиированные аккорды здесь напоминают звучание народного струнного инструмента пипы, создается иллюзия, что они появляются

будто запаздывая, внимательно слушая тему, а затем договаривая ее, однако в самом конце фраз (и в последующих разделах формы) аккорды, прежде вступавшие только на 2-ю долю, сливаются с ритмом темы воедино — звучат на сильную долю. Гармония, создаваемая этими созвучиями, во вступлении представляет собой фригийский оборот — I — V<sup>6</sup><sub>5</sub> <sub>нат</sub> — IV<sup>6</sup><sub>5</sub> <sup>+3</sup> — I<sub>6</sub> — устойчивое построение.

Тематическое развитие в основном разделе песни вариационное, форма одночастная. Поэтический текст лаконичен, однако композитор расширяет его, повторяя строфы:

*В полночь в ожидании рассвета,  
В самые сильные холода в ожидании весны,  
В ожидании Красной Армии  
Повсюду на хребтах расцвели азалии,  
В ожидании Красной Армии  
Повсюду на хребтах расцвели азалии,  
Повсюду на хребтах расцвели азалии,  
Азалия...*

Каждая строфа в форме 4-тактового предложения. Первое предложение основано на органном пункте V ст.; гармонии, на ней образующиеся — I<sup>6</sup><sub>4</sub>—V—VI<sub>2</sub>+IV<sub>6</sub>—I<sup>4</sup><sub>3</sub>; продолжая ритмическую идею из вступления, обновление гармонии происходит не в начале такта, а на 2-ю долю, вместе с вокальной темой, насыщенной речевыми интонациями — создается сложный образ, в котором есть и сдержанность, и строгость, и спокойствие, и трепетность-открытость. Опорными в вокальной теме являются устойчивые звуки, характерность проявляется в форшлагах в конце фраз.

Первое и второе предложения сливаются эмоционально в единое построение благодаря пульсации аккордов в фортепианной партии: тонический квартсекстаккорд возникает на 2-ю долю в конце первого предложения и продолжает звучать в начале второго предложения, а в мелодии на первую долю начинается новая фраза. В ней есть внутрислоговые распевы, напевность, мягкость: первая фраза (практически как у В. Соловьева-Седого в песне «Подмосковные вечера») движется по звукам тонического трезвучия вверх с возвращением на III ст. и остановкой на IV ст.,

оплетенной мордентом. Однако в конце такта ее сменяет V ст.: создается распев. Вторая фраза — сокращенный вариант темы вступления: сохранились восходящая квинта и ее заполнение, однако оно представлено в ином ритме — «две шестнадцатых — восьмая»; также фраза не содержит нисходящего движения к V ст., завершаясь на VII<sub>нат</sub> ст.

Второе предложение — модулирующее в тональность VII<sub>нат</sub> ст. *F-dur*. В последнем такте предложения происходят изменения в фактуре, что согласуется с содержанием поэтического текста, где речь идет об ожидании перемен, которые символизирует весенний ветер. Новая фактура контрастна предыдущей — вместо арпеджированных аккордов «врываются» из затаакта пассажи шестнадцатыми длительностями. Вокальная тема в новом предложении не представляет сильного контраста в сравнении с предыдущими фразами, она продолжает развиваться с опорой на устойчивые звуки основной тональности *g-moll*, так как именно его гармонию обрисовывают звуки пассажа, и, таким образом, образуется ладовая переменность *g-moll – F-dur*. При этом, в вокальной партии появляется новый ритм «восьмая — две шестнадцатых», в чем вокальная тема подобна фортепианной партии, они совпадают ритмически. Гармонически это (третье) предложение неустойчиво и разомкнуто, тональный план: первая фраза — пассаж по звукам I<sub>7</sub>, вторая фраза — в первом пассаже полигармоничность (IV–VII<sub>нат</sub>–I–III ст.), во втором — аккорд из одноименного *G-dur* – III<sub>7</sub> (III<sup>+</sup>–V–VII<sup>+</sup>–II). Резкий переход в область одноименного мажора — «событие», согласуемое с текстом. В нем отражаются надежды на Красную Армию, ее ожидание.

Следующее предложение-строфа начинается в *g-moll* — яркий контраст, возвращение к образу азалии. Вновь происходят изменения в фактуре: она стала полифонической, разделилась на два голоса. Фортепианская партия на протяжении всего произведения переплетается с вокальной, что создает впечатление дуэтности, в четвертом предложении это проявляется особенно ярко. При этом главенствующей оказывается вокальная тема. Она начинается с восходящего трихорда — секунда + терция (IV–V–

VII<sub>нат</sub>), который в сочетании с интонациями в фортепианной партии образует полифункциональность. Четвертое предложение отмечено сменой настроения в сторону более светлых сфер: в нем впервые напрямую говорится о цветущей азалии, как о чем-то, согревающем душу. Завершается предложение модуляцией в тональность III ст. — *B-dur*. Следующее предложение (пятое) продолжает идею преобладания мажорности, оно является динамизированным вариантом третьего предложения. Вариантность в первой фразе заключается в ее «подъеме» и интонационной переработке: в первом случае был выразительный спуск с III на V ст. по звукам тонического квартсекстаккорда (*g-moll*) и возвращение через трихорд VII<sub>нат</sub> — I — III к третьей ступени, здесь же спуск только до VII<sub>нат</sub> ст. и подъем от нее к V ст., по звукам тонического трезвучия.

В фортепианной партии появился еще один план — дублирование вокальной партии интервалами, а в следующей фразе — аккордами, в сочетании с фигурациями, складывающимися в определенную гармонию: *B-dur* (которым завершилось предыдущее предложение) — *g-moll* — доминантовый терцквартаккорд к *Es-dur* — *Es-dur*<sup>18</sup>.

Вариантность во второй фразе тоже заключается в подъеме темы и расширении интервалов между ее звуками — вместо секунды терция, вместо терции — квarta. Это начало кульминации всего произведения, в тексте здесь вновь повторяется строфа об ожидании прихода Красной Армии.

Следующее предложение (шестое) — продолжение эмоционального высказывания в виде варианта четвертого предложения. Но в вокальной теме вариантен лишь первый мотив: вместо восходящей секунды — восходящая квarta, в остальном варьируется фортепианная партия, она стала мощной, с многозвучными аккордами и глубокими басами, гармонически напряженной: в первой фразе — вариантность *G-dur* — *g-moll*, *C-dur*, во второй —

<sup>18</sup> Предложения в данном произведении объединяются в периоды в соответствии с квадратностью, но периоды здесь следуют один за другим, не объединяясь в более крупные построения, но основываясь на одном тематическом материале, потому форма обозначена как одночастная, но с признаками двухчастной: первая часть = первый период, вторая часть из двух периодов, где второй — динамизированный вариант первого, несет в себе функцию разработки, и третий период — дополнение на материале вступления.

натуральная доминанта, тоника. При проведении темы вступления воцаряется затишье. Тема вступления в дополнении составляет сильный контраст с предыдущими построениями, она хрупкая, печальная, без строгости, которая была ей присуща во вступлении, в фортепианной партии треполо интервалами в высоком регистре. Здесь тема в первый раз проводится в вариантом виде — завершается на VII<sub>натур</sub> ст. (происходит отклонение в *F-dur*), второй раз — завершается на тонике. В гармонии во второй фразе последнего предложения появляется доминантсептаккорд к VII<sub>натур</sub> ст., однако после него звучит тоника, возникает краска альтерированной субдоминанты.

Песня «Азалия» раскрывает внутренний мир главных героев кинокартины и буквально подстегивает развитие сюжета. Мать-героиня в фильме не щадила своей жизни, и композитор посредством стройных, сдержанных линий рисует ее образ, соблюдая теснейшую взаимосвязь с видеорядом.

Музыка Фу Гэнчэня известна широкой аудитории. Композитор признавался, что его источник вдохновения кроется в истории его народа, в прошлом, которое нельзя забывать. Именно поэтому в его произведениях преобладают две темы: победа в войне с Японией и Великий подвиг коммунистов.

Произведения *Вана Мина*<sup>19</sup> демонстрируют высочайший уровень владения композиторским ремеслом, им свойственны ярко выраженный национальный характер и психологизм. Жанровый диапазон творчества Ван Мина охватывает симфонии, камерные инструментальные и вокальные произведения, песни к кинофильмам и танцевальным спектаклям. Нетрудно догадаться, что именно киномузыка является ведущей сферой в его достоянии. Начиная с 70-х годов, она завоевала невероятную популярность и признание публики. В вокальном наследии этого композитора следует отметить некоторые аспекты:

1) тематическое разнообразие. Песни рассказывают слушателям о Родине, дорогих сердцу людях и любви, воспевая счастье, чистоту и красоту;

---

<sup>19</sup> Ван Мин (1934–1997) окончил класс композиции в Шанхайской консерватории.

2) национальный колорит. Испытав влияние Дин Дэшаня, Ван Мин проявил интерес к китайскому фольклору и стал включать его элементы в музыкальную канву своих произведений. Например, «Сестра льет слезы в поисках брата», «Родники на границе прозрачные и чистые» содержат явные отсылки к китайской национальной опере. В песне «Девушка рыбака на берегу» можно услышать напевы провинции Фуцзянь, а также характерные для этой местности фонетические особенности, добросовестно учтенные автором. Наконец, сочинение «Знаток музыки» содержит черты стилистической китайской оперы, куныцой. Ван Мин, несомненно, следовал заветам своего учителя Го Динхая, который говорил: «Если необходимо воссоздать национальный стиль, обратись к народным ладам» [21]. Но в то же время, композитору удалось соблюсти равновесие между традициями и современностью, фольклорным материалом и его великолепной технической «огранкой», придающей музыке утонченность и особый шарм;

3) Синтез романтических и реалистических тенденций. Под реализмом здесь понимается действительность, которая словно подсказывала Ван Мину характеры и обстоятельства. В свою очередь, музыкальный язык заимствует выразительные средства, к которым обращались композиторы-романтики. Так, в песне «Бархатный цветок» образ женщины-революционера Хэ Цуйгу, рисует хрупкая и проникновенная мелодия, раскрывая сложный внутренний мир героини [55].

Музыка к фильмам играет особую роль в его творчестве. Наиболее известные песни — «Девушка рыбака на берегу» к к/ф «Хай Ся», «Родники на границе прозрачные и чистые» к к/ф «Черный треугольник», «Сестра льет слезы в поисках брата» к к/ф «Цветочек», «Мама, посмотри на меня» к к/ф «Вишня», «На родине всегда весна» к к/ф «Второе рукопожатие».

Песня «Девушка рыбака на берегу» была создана в 1975 году, а кинофильм «Хай Ся», в котором она прозвучала, был снят спустя два года. В нем рассказывается история борьбы дочери рыбака Ли Хай Ся. Песня напоминает светлую, безмятежную пастораль (*B-dur–F-dur*). В интонациях — очарование, женственность, красочность. В поэтическом тексте почти после

каждой строфы междометия «Ах», «Эх», звукоизобразительный элемент — слог «ша», имитирующий шелест листвы. Сюжет песни соткан из описания красоты морского пейзажа и жизни главной героини — девушки рыбака, которая на берегу моря, у инжирного дерева ткет рыболовную сеть, а когда у края пропасти вихрь поднимает волны на море, она постигает боевые искусства.

*Пример 19. «Девушка рыбака на берегу» тт. 8–17 [133, 282]*

Во вступлении показаны две контрастные темы: первая начинается с длительной трели, из которой вырастает нисходящий мотив в объеме трихорда V–III–II, это краски пейзажа, сверкающая гладь воды, игра волн; вторая тема игривая, бойкая, намекающая на дальнейшую сюжетность, в ней присутствует скачок на кварту вверх III–VI в пунктирном ритме, заполнение интервала со штрихом *staccato*, а затем от IV ст. еще один поступенный спуск в объеме кварты (*пример 19*). Фортепианная фактура во второй теме аккордовая, собранная, в гармонии есть отклонение в тональность субдоминанты, однако разрешение не прямое, а в септаккорд III ст. в *Es-dur* ( $V_2$ – $III_7$ ). Последняя фраза во вступлении завершается на доминантовой

гармонии, в ней появляется фигура, содержащая нисходящий октавный скачок от секунды  $f-g$  на звук  $f$  на вторую долю восьмыми длительностями, что придает характеру кокетливость, легкость.

Основной раздел в куплетной форме (2 куплета) с припевом, куплет образует простую двухчастную форму. В первой части три предложения: первые два по три такта, третье — 4 такта. Тема в первом предложении рождает впечатление идиллии, уединения и любовного томления; она движется вниз от III к V ст. с пропуском VII ст. (по звукам пентатоники), а затем в новом такте внезапно взлетает на октаву вверх. Первая восьмая в такте — последнее слово строфы, оно прерывается акцентированным вздохом «Ах», звучащим четверть, таким образом образуется синкопа. В этом вздохе проявляются девичьи напускные томность и игривость. В фортепианной партии — имитация движения волн: восходящие фигурации шестнадцатыми на первую долю в сочетании с фигурой, содержащей нисходящий октавный скачок от секунды  $f-g$  на звук  $f$ .

Второе предложение вносит движение, слегка нарушает идиллию, гармония выходит за рамки органного пункта тоники, в ней появляется  $g$ -*moll* и доминанта без VII ст., что создает ощущение ладовой переменности. Тематически второе предложение — варьированное первое, однако без октавного скачка: перед вздохом «Ах» мелодия завершается квартовым скачком вверх на I ст. на сильную долю, а вздох вновь оказывается акцентным ритмически и звучит на ступень выше, он еще более красочный и объемный.

Третье предложение четырехтактовое, оно вносит новые нюансы в настроение — задумчивость, мечтательность. Фортепианская фактура полифонизированная, аккордовая, с подвижным басом и верхним голосом, в ней исчезли фигурации-волны, так как в поэтическом тексте появилась новая картинка — инжирное дерево с шелестящей на ветру листвой. Движение в фортепианной партии сведено к минимуму, распевность и подвижность — только в вокальной теме: активный синкопированный спуск на терцию от V к III ст., трель между II и III ступенями и закругление мелодии в конце фразы:

VI–V–I. Первая и вторая фразы третьего предложения — варианты первой фразы первого предложения, тема основывается на звуках пентатоники и не выходит за ее рамки, однако ритмическая вариантность и гармонические краски придают каждому из вариантов индивидуальные черты.

Во второй части звучит дуэт рыбака и его девушки — вокальную тему дублирует в октаву бас, а в верхнем голосе фортепиано вновь звучат волнообразные фигурации. Тема второй части (характеристика мужского образа) прямолинейная, уверенная, энергичная, содержит два мотива. Первый — восходящий трихорд V–VI–I с пунктирным ритмом, четвертью на второй доле, второй — нисходящая кварта II–VI и опевание VI ст. Вторая фраза (тема первой части) женственная, еще один ее вариант со вздохом «Ах» в конце. Второе предложение раскрывает мир чувств; девичьи мысли «улетают» к возлюбленному (в тексте строфа «ткет рыболовную сеть», в чем выражается любовь и забота девушки). Партия фортепиано становится очень объемной, мелодия и бас звучат в октавном удвоении, в вокальной теме появляются гибкость, плавность, выровненность, она опирается на устойчивые звуки. В конце второго предложения — модуляция в тональность доминанты. Припев — точное повторение вступления, с тем отличием, что темы отданы вокальной партии. Первая, начинающаяся с вытянутого звука, — распев вздоха на слог «Эх», во второй теме повторяются последние две строфы куплета.

Произведение завершается кодой в тональности доминанты, движение к которой намечалось во второй части и припеве. В тональном плане коды появляется очень яркая гармоническая краска — VI низкая ступень *Des-dur*. Весь протяженный распев коды начинается с этой гармонии. Интонационно и ритмически кода тоже принципиально новая. Ритм вокальной темы ровный (длинный пунктир, две четверти и залигованная половинная, тянувшаяся три такта); в интонациях простой секундовый ход (I–II–I) и кварта вниз и вверх (I–V–I). В фортепианной партии есть фигурации, однако они больше не напоминают движение волны. На первый план выходит эмоциональное состояние геройни — ожидание рыбака, мечты о встрече.

Вокальная миниатюра «Девушка рыбака на берегу» носит повествовательный характер. В кадре мы видим, как на одном берегу девушки раскидывают сети и поют, а на другом — чистят оружие. Мелодия звучит в лирическом ключе, воплощая хрупкие образы девушек, раскидывающих сети; однако композитор вносит в нее и некоторые контрастные элементы, обрисовывая твердость духа и смелость героинь, поступивших на военную службу. Лица в кадре выражают решимость, они улыбаются, занимаясь физической работой. Это произведение раскрывает разные грани женских образов.

Главная отличительная особенность военного фильма «Черный треугольник» (1977) — присутствие в нем лирической линии, что не характерно для подобных кинокартин. Также в нем уделяется особое внимание цвету, с помощью которого оттеняются временные рамки и пространства (например, в черно-белых тонах демонстрируются сцены из прошлого). Ее главная музыкальная тема — песня «Родники на границе прозрачные и чистые» (*Es-dur*). Она относится к жанру патриотических песен, воспевающих родной край и армию. Одновременно это и зарисовка водного пейзажа. Во вступлении контрапунктом к теме звучат фигурации шестнадцатыми в высоком регистре, представляющие собой арпеджио в широком расположении, создается впечатление непрерывного потока. Тема в первых двух фразах простая, активная и бодрая в ритме «восьмая — две шестнадцатых, две восьмых». В третьей фразе вступления вместо фигураций в верхнем регистре появляется новая тема — формируется перекличка, диалог. Новая тема более протяженная, немного угловатая, в ней самой заложен диалог; она сопровождается аккордами, в которых проскальзывает одноименный минор, двойная доминанта, гармонический мажор, в кадансе — автентический оборот. Вступление образует неквадратное пятитактовое построение 2+1+2, что еще больше подчеркивает диалогичность тем. Идея пятитактовости — дробления с замыканием — продолжается в основном разделе произведения.

**Пример 20. Первая часть песни «Родники на границе прозрачные и чистые» [134, 4]**

5

1. 边疆的泉 水松 清扎 又深 纯,  
2. 顶天的青 松根,

10

边疆的歌 儿队 暖人心, 暖爱 人 人 心:  
人 民的军 队 人 民, 人 民 人 民:

Основной раздел в куплетной форме (2 куплета) с припевом (у каждого куплета свой припев с точки зрения поэтического текста). Первая часть — неквадратный период (4+5) повторного строения (*пример 20*). В вокальной теме заложено скрытое двухголосие, она состоит из повторяющейся V ст. в ритме «восьмая — две шестнадцатых» и распева, в котором есть восходящий скачок на квинту (VI—III—II—III). Этот распев требует виртуозности, в нем скрыта легкая игра воды, плеск волны. В сопровождении тоже звучит фигурация, олицетворяющая непрерывный водный поток, в сочетании с фигурами, в основе которых разложенный на «интервал + звук» аккорд, ритм этих фигур остинатный — четыре восьмых в такте; в гармонии в первой фразе органный пункт тоники, во второй — автентический оборот I—V. Во второй фразе вокальная тема «слетает» вниз от III ст. к V ст., вслед за ней опускается фортепианная фактура. Второе предложение начинается с отклонения в тональность субдоминанты *As-dur* через V<sub>2</sub>. В вокальной теме слегка изменяется амплитуда распева — повтор V ст. сохранился, в распеве скачок вместо квинты на кварту, в ритме появилась

синкопа, а в партии фортепиано контрапункт к вокальной теме (в среднем голосе), серьезный и сдержаный. В гармонии второго предложения после субдоминанты появляется кадансовый квартсекстаккорд, вновь субдоминанта и тоника. Две последние фразы из вступления в последних трех тактах первой части звучат в вокальной теме. В таком виде она будет появляться в качестве второго предложения, замыкающей построение фразы и в последующих разделах формы, что делает ее похожей на рефрен (с разным поэтическим текстом).

Вторая часть в веселом настроении, ощущается большая увлеченность, в вокальной теме вновь передается движение воды, ее бурлящий поток, рождается чувство раззадоривания. Тема представляет собой вариант темы первой части: начинается с повторяющейся V ст., затем «скатывается» по звукам пентатоники *Es-dur* и поднимается к I ст., которая несколько раз повторяется. Вторая фраза темы начинается с I ст. на октаву выше — это проведение предыдущего напева в ракоходном движении к V ст., с пропуском трех звуков в середине построения. В фортепианной партии в верхнем регистре появилось tremolo, а в басу продолжают звучать разложенные на «интервал + звук» аккорды. Гармония в первом предложении устойчивая, начинается и завершается тоникой. Во втором предложении из пяти тактов первая фраза основана на новом материале, а вторая и третья — это так называемый рефрен из трех тактов — тема вступления. В первой фразе мелодия движется по звукам VI<sub>7</sub> с хроматическим форшлагом к V ст. и спускается ко II ст., вокруг которой образуется опевание с новым ритмическим рисунком — «шестнадцатая с точкой — тридцать вторая и две шестнадцатых». Гармония в первой фразе «направляет» развитие к кадансу: VI—II—I<sup>6</sup><sub>4</sub> — II<sup>6</sup><sub>5</sub>—I. Плагальность в кадансе добавляет оттенок романтического настроения.

Припев содержит вокализ (*пример 21*) на новом тематическом материале и повторение последней строфы куплета, где звучат обе темы вступления. Припев имеет обобщающее значение, в нем передаются радостное настроение, ликовение. В последней строфе звучат слова,

наполненные пафосом: «Армия и народ неразделимы, как рыба и вода». В припеве вокальная тема становится певучей, мечтательной, а в фортепианной партии звучат быстрые, взмывающие вверх тридцатьвторыми длительностями пассажи, но только в пределах первой доли, вторая доля останавливает движение пассажа, там звучит четверть (почти как в песне Ф. Шуберта «Форель»), в верхнем голосе фортепиано дублирует вокальную тему. Первое предложение вокализа из пяти тактов, с кадансом на доминанте. В вокальной теме сначала звучит протяженная фраза с тянувшимся звуком *E*, оплетенным опеваниями, а в последних двух тактах протяженность и ощущение «бесконечности» нарушается, появляется пунктирный ритм и движение шестнадцатыми длительностями; так же и в фортепианной партии ритмическое движение становится активнее, пассаж тридцатьвторыми больше не «упирается» в четверть в конце тактов.

*Пример 21. «Родники на границе прозрачные и чистые» тт. 20–28 (Вокализ — тт. 24–28) [134, 5 – 6]*

Эта энергия, большой эмоциональный подъем, радостное возбуждение достигает апогея во втором предложении. Первая тема вступления в нем представлена без вариаций, а во второй есть регистровая игра: скачок на нону, возвращающий ощущение диалогичности первой фразы (один такт) и второй (два такта), звучащих во вступлении одновременно и

слитно, и неслитно. В кадансе припева после  $I^6_4$  появляется альтерированная субдоминанта (аккорд *F-dur*), в которой затем происходит дезальтерация — это создает впечатление непрерывного развития, будто начинается новый виток, новое построение, однако за доминантой следует тоника и звучит второй куплет. После припева второго куплета есть кода — вокализ с пассажами, подобными набегающим волнам, и интонациями первой части куплета. В кадансе вновь появляется намек на дальнейшее развитие, однако движение замедляется и тоника угасает на пианиссимо.

В основу сюжета фильма «Сяо хуа» (1979) положен роман «Герой из Тунбай», для которого была написана песня «Сестра льет слезы в поисках брата» (*h-moll*). Это скорбный, печальный рассказ о многолетней разлуке с братом, который отправился на войну. Во вступлении в форме квадратного периода неповторного строения каждое предложение наделено своей темой. В первом предложении тема сплетена из коротких трехзвучных мотивов, которые объединяются в фразы. Первые два мотива — на органном пункте тоники — восходящий поступенный в объеме терции (III–V) и нисходящий в объеме кварты (IV–III–I) — создается состояние безнадежности, глубокой скорби, угнетенности. Фактура предельно прозрачная, одноголосная, иногда двухголосная мелодия и арпеджио в басу. Следующая фраза — автентический оборот с натуральной доминантой (появляется ощущение ладовой переменности): первый мотив — восходящее движение по звукам трезвучия натуральной доминанты, второй — нисходящее движение в объеме кварты — как в первой фразе, только от I ст. к V ст., и есть третий мотив — подголосок, возникающий в конце фразы, представляющий собой второй мотив в ракоходном движении.

Тема второго предложения инструментальная по природе, протяженная, не дробящаяся на мотивы, звучит из вершины источника: от III ст. до IV ст. в объеме септимы, в ритмическом рисунке проскальзывает восточная прихотливость, появляются короткий пунктир и тридцатьвторые длительности, в мелодике — хроматизм *gis* на тридцатьвторую, что тоже придает теме восточный колорит. В ней передается состояние отчаяния,

сильного переживания, напряженного ожидания и неразрешенного вопроса, безуспешного поиска, безутешного ожидания, что подчеркивается и гармонически — образуется оборот I—VII<sub>натур</sub>. От VII<sub>натур</sub> ст. строится арпеджио по звукам доминантсептаккорда к D-dur, при этом в вокальной теме звучит *gis*. Во второй фразе предложения тема развивается и напоминает наигрыш — первая доля дробится на короткий пунктир «шестнадцатая с точкой — тридцать вторая» и две шестнадцатых, вторая доля — группа из четырех шестнадцатых. Интонационно тема состоит из скачка на квинту (в пунктирном ритме) и поступенного ее заполнения, а также мордента к I ст. В последней фразе тоже есть подголосок-имитация, который в основном разделе станет средним голосом в сопровождении.

**Пример 22. «Сестра льет слезы в поисках брата» тт. 6–17 [135, 84]**

Основной раздел в куплетной форме (3 куплета), куплет образует условно<sup>20</sup> двухчастную форму (*пример 22*). Первая часть представляет собой модулирующий период повторного строения. Тема ее печальная, проникновенная, женственная. В первой фразе восходящий скачок на кварту

<sup>20</sup> В поэтическом тексте между строфами на протяжении куплета выставлены запятые, содержание развивается непрерывно, но в музыке ощущается граница разделов и появляется новый тематический материал.

I–IV ст. и ее заполнение с обыгрыванием III ст. настраивает на безрадостное повествование, в гармонии — органный пункт тоники. Вторая фраза соткана из восходящих секундовых мотивов вокруг VII натуральной ступени, ритмически сложная (с шестнадцатой паузой). Здесь появляется *gis* — сначала в вокальной теме, затем в фортепианной (в подголоске), в гармонии — органный пункт натуральной доминанты.

Второе предложение начинается с варианта первой фразы первого предложения, с восходящего скачка на кварту: от V ст. к I ст. и с повтором синкопированного ритма, но в уменьшении, с образованием внутридолевой синкопы «шестнадцатая—восьмая—шестнадцатая». Второе предложение расцвечено мелизмами, в которых слышится надрывность, слезность. В последней фразе в гармонии происходит модуляция в тональность субдоминанты *e-moll*, модулирующим аккордом является сама субдоминанта, в кадансе звучит доминантовый квинтсекстаккорд и тоника в положении примы.

Следующее предложение начинает вторую часть, но воспринимается как продолжение первой части, ее третье предложение. Оно тоже модулирующее (в тональность натуральной доминанты *fis-moll*), тематически основано на материале второго предложения — четырехзвучном мотиве в объеме терции: V–VI–V–IV. В первой фразе мотив движется по этим ступеням, но в ритмическом увеличении и VI ст. повышена — это *gis*, благодаря чему появляется мерцание VI ст. *gis–g*. В гармонии диатоника, plagальный оборот, таким образом, рождается диссонантность с вокальной мелодией, передающая напряженное внутреннее состояние. Вторая фраза — вновь вариант мотива в объеме терции, но от I ст.; в гармонии оборот I–V<sub>натур</sub>, и, так как в вокальной теме звучит *gis*, возникает закрепление тональности *fis-moll*.

Следующее предложение из пяти тактов — вокализ на новом тематическом материале, но не с точки зрения интонаций, а в связи с новым принципом развития и ритмическим рисунком. Развитие секвентное, ритм остинатный. В первом такте тема начинается со слабой доли после восьмой

паузы, ритмический рисунок из двух шестнадцатых и четверти: создается легкая синкопированность. Почти такой же рисунок — четверть на вторую долю такта после группы из четырех шестнадцатых — будет звучать во втором и третьем тактах. Тема взлетает по звукам тонического трезвучия, а затем спускается до I ст., проходя путь фигурациями от IV ст. по звукам мотива в объеме терции: V—VI—V—IV. Затем образуется нисходящая секвенция от III ст., но уже с изменениями внутри мотива III—IV—III—I, то есть звучит терцовый ход в конце. Следующая фигурация шестнадцатыми звучит от I ст. (это еще один вариант мотива в объеме терции) и сливается с мотивом, который звучал во втором предложении первой части VII<sub>натур</sub>—V—IV—V. В гармонии на каждую сильную долю в такте появляется тоника, что «устраняет» ту неустойчивость, которой были отмечены предыдущие предложения.

В последнем предложении куплета звучит вторая тема инструментального характера из вступления, в поэтическом тексте — повторение строфы, звучавшей перед вокализом. За первым и вторым куплетами следует полностью повторенное вступление, после третьего куплета вместо вступления — кода, основанная на его материале. Звучат лишь восходящие ее мотивы: первый — поступенное движение от III ст. к V ст., а затем лишь намечен спуск вниз к IV ст. и несколько раз эта секундовая интонация *lamento* V—IV повторена в ритме «четверть с точкой — восьмая»; гармония внутри первой фразы — органный пункт тоники. Второй мотив очерчивает трезвучие натуральной доминанты, от верхнего звука которого тоже произрастает нисходящая секундовая интонация, в гармонии — органный пункт натуральной доминанты. В фортепианной фактуре в первых фразах коды появляется тревожная, беспокойная терция, звучащая на слабое время в такте в рамках гармонии тоники/доминанты. Следующий вокальный мотив коды (он не звучал во вступлении) — восходящее поступенное движение от III к V ст., а затем вновь *lamento* V—IV, на органном пункте тоники, с подголоском в басу в объеме трихорда — VII<sub>натур</sub>—V—I. В заключение последняя вокальная фраза повторяется в партии фортепиано. Секундовые интонации *lamento* в коде создают также ощущение вопроса, в них переплетаются и

жалобность, и гипнотическая навязчивость мысли о несправедливости судьбы, в которой есть место разлуке.

Песня «Сестра льет слезы в поисках брата» открывает фильм. На экране зрители видят девушек, которые стирают одежду на берегу реки. Мимо проходит отряд солдат, и одна из них бросается к нему и в смятении ищет своего старшего брата. При помощи неспокойной, тревожной мелодии и широких интонационных скачков Ван Мин выражает ее волнение, ее тоску и отчаянные попытки отыскать родного человека. Кульминация приходится на тот момент, когда девушка понимает, что ее старания безуспешны, и тогда она горестно восклицает, и по ее щекам текут слезы. Одинокий силуэт замирает в кадре. Следует отметить, что эта музыкальная тема пронизывает всю драматургическую канву кинокартины, сопровождая героиню в разных ситуациях и все полнее раскрывая ее характер.

Песня «Бархатный цветок» (*G-dur*) также создавалась к кинофильму «Сяо хуа». Она напоминает пейзаж в духе импрессионизма, в центре внимания которого созерцание цветка, наблюдение за его жизнью, опоэтизирование его образа — хрупкого, нежного, чистого, невесомого. Вступление открывается мелодекламационной темой, построенной практически только на повторении одного звука *d*, что сразу погружает в состояние мечтательности, тонких ощущений. В первых двух фразах в гармонии образуется полифункциональность, впечатление акварельной размытости — на тоническом басу *g* звучит арпеджио *d—a—d*, и воспринимается это наслаждение функций как звучание из двух квинт *g—d* и *d—a*. В третьей фразе V ст. перегармонизовывается, вместо баса *g* появляется *f* (бекар) — краска *d-moll*. В четвертой фразе тема «вырывается из плена» V ст. и спускается на I ст., сначала гармонизованную сектаккордом *C-dur*, а затем — *c-moll*. Это уже зона каданса, в котором звучит автентический оборот в основной тональности. Фактура фортепиано многослойная и при этом невесомая, так как каждый из «слоев» — хрупкий, минималистичный.

Основной раздел в куплетной форме с припевом (2 куплета), куплет представляет собой развернутый период повторного строения. В первом

предложении синкопированная тема, наполненная очарованием, в которую вплетаются выразительные подголоски фортепиано, они создают игру света, настроение созерцания (*пример 23*).

**Пример 23. Первое предложение песни «Бархатный цветок» [132, 96]**

Первая фраза заканчивается неустойчивой гармонией  $V_7/IV$ , в следующей фразе происходит разрешение. Тема в первой фразе начинает движение от I ст. вверх, во второй фразе достигает VI ст. и ненадолго остается там: обыгрывается интонация VI–V–IV вниз и вверх, а затем мелодия движется вниз к I ст. В партии фортепиано в диалог с вокальной темой вступают подголоски, которые «существуют» между басом и интервальными вкраплениями на вторые доли в верхнем регистре. Первое предложение завершается на тонике и в вокальной партии, и в фортепианной; исчезают подголоски, в сопровождении звучат лишь два голоса, нижний ведет свою линию от I ст. к V ст., с которой начинается второе предложение. В вокальной фразе — опевание I ст.: проявляется ласковость, нежность образа, и по-прежнему в ритме есть синкопированность, что придает характеру трепетность, вдыхает жизнь в пейзаж. В первой фразе в гармонии прерванный оборот, во второй — двойная доминанта и доминанта к основной

тональности. В конце предложения в сопровождении появляется дуэт подголосков — в среднем и верхнем голосах.

Третье предложение повторяет первое за исключением последней фразы — она завершается не I, а II ст., при этом в гармонии звучит *F-dur*, как *S* к *C-dur*. Устремление в тональность субдоминанты намечалось в самом начале предложения: I–V<sub>7</sub>/IV–IV–II (*eis=f*)–VII<sub>низкая</sub>. В фортепианной фактуре в кадансе предложения (*F-dur*) подголосок «уходит» в бас, ощущения резкого тонального перехода нет, однако легкое напряжение все же присутствует, звучание утяжеляется низким регистром. Следующее предложение начинается в *G-dur*. В вокальной теме появляется ощущение высвобождения, парения, она начинается с нисходящего скачка на квинту V–I, он заполняется восходящим движением до III ст., а затем с III ст. вновь нисходящий скачок на квинту III–VI: в этом ощущается чувствительность, трогательность. Заключительный каданс периода полный совершенный; в фортепианной партии прекращается движение шестнадцатыми, создается состояние умиротворения.

В припеве звучит вокализ на материале вступления (точное повторение темы), меняется фортепианская фактура, теперь она состоит из аккордовой последовательности, движущейся вниз, и однотипных восходящих арпеджио. В каждом такте новая гармония, повторяющаяся два раза на первую и вторую доли; повторение одного и того же аккорда дважды в такте усиливает тягучесть вокальной фразы; аккорды представлены в тесном расположении, очень компактно, а арпеджио звучат в верхнем регистре, «вращаются» вокруг вокальной темы. Гармония диссонантная, в основном состоит из септаккордов и их обращений (как и подголоски в куплете). Они тоже содержали движение по звукам септаккордов: I<sup>6</sup><sub>4</sub> (ему из затаакта предшествует аккорд, почти кластер, с полифункциональной краской: *d-ais-e-c*) – VII<sup>-1</sup><sub>2</sub> (*фа-бекар*) – VI<sup>4</sup><sub>3</sub> – V<sub>7/V</sub> – V<sup>6</sup><sub>4</sub>.

Первое построение вокализа образует предложение из 8 тактов, второе построение — варьированный повтор первого с кадансом на тонике, таким образом, куплет и припев создают симметричную форму — два периода из 16

тактов. Второе предложение вокализа в вокальной партии остается в первоначальном виде за исключением последней фразы, где опевается I ст. Варьированию подвергается фортепианная партия, где фактура становится двухголосной, захватывает огромный диапазон, звучит непрерывный поток шестнадцатых. В верхнем голосе — фигурации в объеме октавы  $d^2-d^3$ , каждая фигурация начинается и завершается звуком *d*, в нижнем голосе арпеджио чередуются с дублированием вокальной темы, то есть образуется *quasi* скрытое двухголосие. В тональном плане второго предложения тоже есть изменения: *G-dur – F-dur – e-moll – D-dur – G-dur*. Сопоставление *F-dur* и *e-moll* воспринимается как неаполитанская гармония в миноре, что еще больше обогащает художественный образ.

Второе предложение — это буйство красок, многозвучие, ликование. После припева за вторым куплетом в кадансе звучит прерванный оборот  $V_7-IV^6_4$ , предложение расширяется до 11 тактов. Тонический бас в основе  $IV^6_4$  образует органный пункт тоники до конца произведения, после звучания натуральной субдоминанты появляется гармоническая, а затем тоника, растворяющаяся в высоком регистре третьей октавы.

Чжэн Цюфэн — композитор, ставший свидетелем рождения Нового Китая. Как и Ван Мин он считал, что музыкальное искусство должно иметь национальные истоки. Творчество Чжэн Цюфэна насчитывает множество опусов, однако наиболее самобытное преломление его мастерства получило в русле академической песни. Зародившись в начале XX века, этот жанр незамедлительно привлек внимание целой плеяды китайских композиторов, в числе которых был и Чжэн Цюфэн. Несмотря на то, что им создано не так много произведений к кинофильмам, каждое из них имеет свой неповторимый музыкальный облик [84, 29–30]. Написанные для кинокартины «Патриоты за границей» песни «Я люблю тебя, Китай» и «Воспоминания о родных краях» представляют собой яркий пример академической песни Чжэн Цюфэна, так как обладают, с одной стороны, лирическим характером, а с другой — национальным колоритом. Например, в произведении «Памир, моя Родина, как ты прекрасна!» композитор использовал подлинные народные темы из местности Синьцзян, а на

создание «Свадебной песни народности ли» его вдохновил фольклор одного из этнических меньшинств Китая, мяо. Оттенок личного высказывания всегда присутствует в вокальной музыке этого композитора, вне зависимости от жанровой принадлежности песни; он искренне делится со слушателем своими чувствами и переживаниями, задевая самые потаенные струны души. Голос лирического героя в песнях Чжэн Цюфэна находит воплощение в удивительной по красоте и эмоциональной правдивости мелодии, создающей полнокровный, законченный образ.

Кроме того, вокальному творчеству Чжэн Цюфэна свойственны такие черты как:

1) диалог Запада и Востока. Автор искусно объединил в своих сочинениях культурное наследие западноевропейской школы и многообразие китайской народной музыки. Как и Ван Мин, он сумел соблюсти все законы формы, при этом освежив ее содержание фольклорными мотивами. Можно сказать, что этот принцип выражает творческое кредо Чжэн Цюфэна [17];

2) тесное взаимодействие музыки и слова. Все выразительные средства композитор направляет на то, чтобы максимально раскрыть содержание поэтического текста, лежащего в основе того или иного произведения. Так, интонационный строй и ритмический рисунок мелодии придают слову определенный рельеф и расставляют необходимые акценты. Например, в песне «Я люблю тебя, Китай» смысловое ударение приходится на глагол «люблю».

Таким образом, музыку Чжэн Цюфэна отличают лиризм, опора на народное творчество, тонкая работа над стихотворным текстом и превосходное владение техникой композиции. Его песни снискали своему автору всенародную славу и признание.

Цюфэн — автор песни-гимна «Я люблю тебя, Китай» (*F-dur*), созданной к кинофильму «Патриоты за границей» (1979). Образ родины в песне опоэтизованный, воспевается красота природы Китая, жаворонок, синее небо, весенние цветы, сливы и тростники, южное море, снег и ветер, горы и ручьи.

Первый раздел сродни эпиграфу / прелюдии / речитативу — эмоционально наполненный, радостный. Вокальные фразы широкого дыхания передают ощущение свободы, легко льющейся речи. В теме преобладает движение по звукам тоники, все фразы завершаются тонической гармонией и долгими длительностями, что создает созерцательное состояние. Когда в тексте звучит признание в любви, в гармонии появляется отклонение в тональность II ст., отражая глубину чувства. В первом разделе две части, каждая из которых в форме периода: первый период — вокальная часть, второй — инструментальная, основанная на вокальной теме. Во второй части тема варьируется интонационно и ритмически, фортепианная фактура становится плотной, с пульсацией аккордами, интенсивно развивается гармония. Первая часть исполняется в свободном темпе, для второй есть указание по метроному. Первый раздел напоминает речитатив перед основным разделом большой арии.

**Пример 24. Основной раздел песни «Я люблю тебя, Китай» тт. 18—29 [162, 226]**

深情、真挚地

1. 我 爱 你, 中 国! 我 爱 你, 中 国!  
2. (我) 爱 你, 中 国! 我 爱 你, 中 国!

国! 我爱你 春 天蓬勃的秧 苗, 我爱你 秋 日金黄的硕 果。  
国! 我爱你 碧 波 滚滚的南 海, 我爱你 白 雪飘飘的北 国。

我 爱 你 青 松 气 质, 我 爱 你 红 梅 品 魁。  
我 爱 你 森 林 无 边, 我 爱 你 群 山 巍 巍。

Основной раздел — в куплетной форме (*пример 24*). Куплет — в простой трехчастной форме с развивающей средней частью. Почти все фразы начинаются со слов «я люблю». В первой части состояние тихой, сдержанной радости, вокальная тема выражает открытость, искренность, в ней «обыгрываются» звуки тоники. Во втором предложении происходит изменение состояния, в нем появляется больше непосредственности. Вокальная тема «откликается» на изменения в тексте, где начинается описание природы. Средняя часть — оживленная, в ритмическом рисунке фортепианной партии звучат арпеджио шестнадцатыми в верхнем регистре, в вокальной теме — широкие восходящие скачки. Второе предложение кульминационное, в нем сливаются две фразы в одну, эта непрерывность создает впечатление переполненности чувствами. Периодичность разрушается в тот момент, когда первая фраза второго предложения завершается не протяженным звуком, а восьмой длительностью, и сразу же начинается следующая фраза. В фортепианной партии также «перестраивается» фактура, в ней звучит вокальная тема в аккордовом изложении с контрапунктом баса, образуя с вокальной темой расходящееся движение. В гармонии в пик кульминации звучит трезвучие *G-dur* — мажорная II ст. и аккорд двойной доминанты — апофеоз. В репризе варьируется второе предложение, где так же, как и во втором предложении средней части образуется слияние двух фраз. В гармонии в этот момент звучит трезвучие VII низкой ступени — *Es-dur*, благодаря чему проявляется новая грань чувства, выраженная спонтанно.

Во втором куплете есть дополнение, тема которого основывается на интонациях тем обоих крупных разделов. Здесь чувство любви обретает большую глубину, раскрывается в полную силу. Первые две фразы представляют собой варьированное проведение темы первого (вступительного) раздела. Тема более певучая, гибкая, развивается секвентно. В третьей фразе появляются интонации и ритм второго крупного раздела, и намеченная ранее идея движения в бемольные тональности получает продолжение: звучит последовательность аккордов в *Es-dur*, завершающаяся прерванным оборотом ( $V_7/Es\text{-}dur$  — III=II). Это вторая кульминация гимна, перекликающаяся с первой тонально — *G-dur*—*g-moll*. В дополнении происходит «сближение» тональностей как олицетворение

единения героя с родиной. В кадансе также возникает острое сочетание  $VII_7^{+3\ 5^+}$  с доминантовым септаккордом. Появление  $VII_7^{+3\ 5^+}$  — переход из бемольных тональностей в диезные — знаменует собой возвращение в первоначальное состояние.

Песня «Я люблю тебя, Китай» звучит в фильме в исполнении главного героя, выражая его тоску по Родине. В кадре мелькают волшебные пейзажи Поднебесной, с ее заснеженными вершинами и изумрудными лесами. Благородные чувства юноши подобны этим пейзажам. Мелодия соткана из простых, но задушевных интонаций; также важно указать, что эта песня исподволь раскрывает сюжет всей картины, давая зрителю или слушателю возможность предугадать грядущие события.

Большая часть музыкального наследия *Ван Липина*<sup>21</sup> представлена произведениями к кинофильмам. Его простые, задушевные мелодии идеально вписываются в сюжетную канву картины, придавая ей особую выразительность и эмоциональную глубину. Самые известные песни «Верблюжий колокольчик» и «Песнь пастуха», наглядно демонстрируют его творческие принципы:

1) «Генетическая» взаимосвязь музыки и ленты. *Ван Липин* горячо любил киноискусство и чрезвычайно серьезно относился к каждому приглашению принять участие в создании картины в качестве композитора. Он следовал некоторым правилам: в первую очередь, подробно изучал сценарий, образы главных героев, их взаимоотношения. Например, в песне «Верблюжий колокольчик» рассказывается о расставании боевых товарищей, о чувствах, которые они испытывают. Именно благодаря глубокому пониманию внутреннего мира каждого из этих персонажей и тех обстоятельств, в которых они оказываются, *Ван Липин* добивается невероятной проникновенности и эмоциональной правдивости. Вряд ли это было бы возможным, не проделай композитор столь кропотливую работу. Однако трогательная мелодия поет не только о грусти, она вдохновляет бойцов продолжать свой непростой путь во имя победы и надежды на новую

---

<sup>21</sup> *Ван Липин* (р. 1941) — дирижер и композитор.

встречу. Кроме того, эта маленькая история о разлуке заставляет нас задуматься о будущем всей страны и, возможно, всего человечества.

2) Национальный характер. Композитору всегда удавались нежные, утонченные и пластичные мелодические линии. В них таится истинная красота, очищающая душу. Следует полагать, что одним из источников творческого обновления для Ван Липина неизменно служила народная музыкальная культура. Так, в «Песне пастуха» он обращается к фольклору провинции Хэнань. Процесс создания этого произведения был очень долгим и трудоемким, Существовало как минимум два варианта песни, которые постоянно переписывались, корректировались, дорабатывались и т.д. Можно сказать, что Ван Липин руководствовался русской пословицей «семь раз отмерь, один раз отрежь», неустанно стремясь усовершенствовать формы выражения художественного содержания.

Также следует отметить высочайший уровень владения законами композиции, о чем красноречиво свидетельствуют песни этого автора и в то же время, отсутствие умозрительности, неоправданной сложности. «Произведения Ван Липина адресованы всем и каждому; именно поэтому композитор создал такой музыкальный язык, который был бы понятен максимально широкой аудитории. Диалог со слушателем также подкреплялся использованием элементов народной песенной культуры, которые одновременно подпитывали творческие силы Ван Липина и подсказывали ему верный путь. Непрерывный процесс самосовершенствования говорит о желании автора не останавливаться на достигнутом и постоянно расширять свой кругозор» [6, 36]. Пожалуй, это один из немногих композиторов, столь трепетно и добросовестно относившийся к своему ремеслу, ставшему для него подлинным призванием.

«Верблюжий колокольчик» (*F-dur*) из фильма «Пассажир в наручниках» (1980) написан в жанре романса, в котором раскрывается тема прощания с боевыми друзьями. Здесь нет драматических событий, борьбы; тон высказывания теплый, задушевный, светлый. Начинается романс с перезвона колокольчиков, который имитируется звучанием малой секунды

*h-c*, сначала во второй октаве, затем в третьей (чередование, регистровая игра), на нее насливается басовая линия и альбертиевы басы в среднем регистре (пример 25). Вступление состоит из семи тактов, «задает» неквадратность всему романсу и имеет свою форму развития: два первых такта и два последних (шестой и седьмой) образуют арку — на органном пункте тоники здесь показан перезвон колокольчиков, а в середине построения есть мелодия, мотивы которой будут появляться в вокальной теме (мелодия основана на звуках пентатоники *F-dur*, движение вниз от III ст. к VI ст. прозвучит во втором предложении куплета).

*Пример 25. «Верблюжий колокольчик» тт. 5–16 [130, 191]*

Основной раздел романса написан в куплетной форме с припевом (2 куплета) и образует одночастную форму — сложный неквадратный период (18 тактов — 9+9). Вокальная тема в первой фразе строгая и собранная, с

оттенком светлой грусти, представляет собой движение от III ст. к I, с повтором III и I и с мордентом ко II ст. Гармония в первой фразе plagальная — I–VI. Две первые фразы образуют предложение из четырех тактов, заканчивающееся на доминанте. Во второй фразе вокальная тема получает развитие, расширяется диапазон и усложняется ее ритм — появляется внутритактовая синкопа и короткий пунктир. В конце первой и второй фраз есть одинаковый с точки зрения ритма повтор последних звуков — во второй фразе это дважды повторенная V ст. в ямбическом ритме, что создает впечатление эмоциональной ровности, спокойствия, уверенности.

Второе предложение расширено до пяти тактов. Первая фраза — вариация на начальную попевку первого предложения, здесь тема начинается не с III, а с V ст., она звучит как бы отдельно, через восьмую паузу от других звуков фразы, а затем в нее вкрапляется нисходящий мотив из вступления, основанный на пентатонике; здесь настроение немного омрачается, в поэтическом тексте «молчим, в глазах слезы», однако в следующей фразе возвращается светлая краска. Вокальная тема начинается с I ст. и движется вверх к VIII ст., а затем вновь возвращается на II ст. первой октавы — она стала эмоционально более открытой, преодолела сдержанность, в гармонии тоже отражено изменение в психологическом состоянии — происходит два отклонения: в тональность субдоминанты *B-dur* и в тональность доминанты *C-dur* в кадансе. В третьем предложении точный повтор вокальной темы, однако в фортепианной партии и в гармонии есть изменения: фортепианская фактура стала плотнее — к басу и альбертиевым басам присоединилась еще одна мелодическая линия. Она представлена и аккордом, и интервалами, и аккордами с расслоением на дополнительные голоса (уже в следующем предложении); в гармонии представлена почти вся субдоминантовая группа тональности, но отсутствует доминанта в кадансе: I–VI–III–IV, что немного замедляет движение, ослабляет тонику и детально раскрывает текст: «не видно пути, впереди туман».

Четвертое предложение вновь пятитактовое, первая фраза — вариантный повтор первого мотива второго предложения, вторая трехтактовая

попевка — точный повтор вокальной темы за исключением последнего звука — завершается на V ст. Характер становится воодушевленным, фортепиано дублирует мелодию на октаву выше, в кадансе усложняется альтерация: квинтовый тон двойной доминанты понижается — появляется оттенок гармонического мажора, в последнем такте фразы в фортепианной партии меняется фактура, становится двухголосной — бас, удвоенный в октаву, движется четвертями вниз от V к I ст. (в новом такте), верхний голос, удвоенный в октаву, движется вверх по ступеням доминантового трезвучия + III ст.

Припев эмоционально ярче, чем куплет, это кульминация прощания, прямое обращение к отправляющимся в путь: «Боевые товарищи, любимые братья, остерегайтесь в полночь морозного ветра! Счастливого пути!». Интонационно темы куплета и припева родственны, однако припев более певуч, состоит из фраз широкого дыхания, отражающих искренние переживания. Фактура здесь более прозрачная и простая — в басу арпеджио, а в мелодии — дублирование вокальной темы. Первый гармонический оборот — I–VI, и тема тоже движется к VI ст. Первая фраза развивается в объеме кварты V–I, вторая — в объеме септимы II–I, в ней ласковые, светлые нисходящие интонации и отклонение в тональность II ст. (*g-moll*). Третья вносит тревогу — внутри нее в распеве появляется пауза (как во 2-м предложении куплета), а в фортепианной партии замолкают арпеджио, вместо которых появляются сухие аккорды *staccato*; здесь музыка буквально передает напутствие: «остерегайтесь в полночь морозного ветра». Во втором такте фразы арпеджио в фортепианной партии возобновляются, а в вокальную тему возвращается плавность.

Четвертая фраза завершается доминантой, что позволяет сделать вывод об образовании периода единого строения, однако на нем припев не завершается. Финал припева — это трехтактовый мотив, который функционально воспринимается как те три такта, которые были во вступлении обрамлены звучанием колокольчиков. Он пронизан теплом и добротой: начинается со скачка на сексту V–III, насыщен мордентами, в гармонии тонике предшествует доминантовый нонаккорд. За припевом

следует вступление, второй куплет и вновь — припев, с дополнением. «Мы еще встретимся» с надеждой звучит последняя фраза, основанная на plagальном обороте IV—I. В вокальной теме — I—VI—I, а за ней восходящий пассаж по звукам тонического трезвучия + VI ст., постепенное отдаление, приглушение звука, в последнем такте — призрачный аккорд на *ppp* в высоком регистре — I<sup>5</sup><sub>3</sub> + VI.

Вокальная миниатюра «Верблюжий колокольчик» сопровождает сцену расставания с боевыми товарищами. Также по мере звучания песни в кадре проявляются некоторые мгновения из жизни главного героя, которые ему предстоит пережить одному. На словах «Революционный путь предполагает разлуку» он пожимает друзьям руки; затем на фразе «Счастливого пути!» он садится в автомобиль и уезжает. Слова «Ноша тяжела, а путь далек, на нем встречаются много трудностей и опасностей» звучат в тот момент, когда молодой человек плывет вверх по реке, словно стремясь преодолеть все житейские препятствия. Мы становимся свидетелями настоящего диалога музыки и изображения, которые складываются в единый рассказ.

«Песня пастуха» (*F-dur*) из кинофильма «Шаолиньский монастырь» (1982) написана с характерными для пастушьей тематики попевками и светлым, радостным настроением. Во вступлении (*пример 26*) сразу звучит попевка — трихордовый мотив V—VI—I; неустойчивые звуки помещены в затакт, а на сильную долю появляется I ст., усиленная тоническим аккордом; следующий мотив — эхо попевки: слышны только два ее последних звука VI и I ст., где I ст. вновь на сильной доле и длится в два раза дольше, чем в предыдущем такте, так как здесь метр меняется с двухдольного на четырехдольный. Вторая попевка — тоже трихорд в двухдольном метре: III—VI—VII, более широкий и звучный. III ст. гармонизована секстаккордом III ст., и за этой попевкой так же слышно эхо — мотив VI—VII в четырехдольном метре, где VII ст. гармонизована уже доминантой. Следующая фраза уже из пяти звуков: нисходящий трихорд VI—III—II + восходящий мотив II—V, то есть произошло слияние трихорда и двузвучного мотива, где II ст. гармонизована двойной доминантой, а V ст. — доминантой. Последний мотив во вступлении

— четырехзвучный (благодаря повтору II ст.), однако в его основе — тоже трихорд: II—VI—I. Увеличение звуков в фразе, тенденция к протяженности приводит к закреплению четырехдольного метра.

### Пример 26. Вступление к «Песне пастуха» [131]

Основная часть песни в куплетной форме, куплет представляет собой простую двухчастную форму. В основе темы первой части — восходящая трихордовая попевка из вступления V–VI–I; ей «отвечает» другая попевка, нисходящая — V–III–II, с возвращением на III ст. на сильную долю. Беззаботная, светлая тема отражает содержание созерцательного характера: «Солнце всходит над ущельем горы Суншань». Так как образуется вопросо-ответная структура<sup>22</sup>, две попевки соединяются в одну фразу. Следующая фраза представляет из себя вариированное проведение предыдущей: первая попевка в первозданном виде, а вторая с изменениями V–II–I с возвращением на II ст.

Гармония в первой части диатоническая, ей присуща ладовая переменность: I–III–I–II–II<sub>7</sub>–III–VI–I–II–II<sub>6</sub>–V/V–V. По форме часть образует период единого строения, третья его фраза — минорная, она состоит из трихорда III–V–VI и более протяженного построения, начинающегося как трихорд, с движения от III к V ст. Однако вместо VI ст. далее появляется I ст.:

<sup>22</sup> Идея вопросо-ответной структуры заложена во вступлении, когда после попевки появляется ее эхо. Далее в песне эта идея воплощается неоднократно.

очерчивается тоническое трезвучие. Завершается фраза трихордом II–VII–VI, который звучит и в следующей, последней фразе первой части. Ритмически она отличается наличием синкопы и восьмой паузой в начале такта, что привносит подвижность, озорство в спокойный характер повествования.

В кадансе и в партии фортепиано появляется новая ритмическая фигура «четверть с точкой и две шестнадцатые»<sup>23</sup>, фактура становится аккордовой. Завершает первую и начинает вторую часть пульсация на доминантовом трезвучии как отражение радостного возбуждения, одухотворения и предвосхищение чувства восторга, которым наполнена вторая часть: «Спелые ягоды, чудесные цветы, прыгают от радости собаки, бегает стадо баранов, которых я пасу, моя песня слышна высоко в горах». В вокальной партии из затаакта здесь вновь звучит попевка V–VI–I с ответом эха и с переменным метром в рамках одной фразы — как во вступлении, но с новой гармонией и фактурными вариациями. В гармонии plagalный оборот, в фортепианной партии — восходящие фигурации шестнадцатыми.

Во второй фразе ожидается появление простой попевки, однако вместо нее звучит романсовая интонация восходящей малой сексты — III–I, то есть происходит трансформация из прикладной попевки в опоэтизированную, напевную фразу. Здесь на первый план выходит эмоциональное состояние пастуха, его чувство восхищения («Красота — в глазах смотрящего»). За малой секстой следует ее плавное заполнение до VI ст., а затем подъем на VII ст.; фраза начиналась в двухдольном метре и завершилась в четырехдольном. Гармония тоже передает лирические чувства героя — происходит отклонение в тональность III ст. *a-moll* через доминантовый секундаккорд; в фортепианной партии вновь появляются ритм «четверть с точкой и две шестнадцатые», пульсация на сектаккорде III ст. Третья фраза воссоздает вопросо-ответную структуру взаимодействия мотивов — нисходящий трихорд соединяется с мотивом из четырех звуков, в

---

<sup>23</sup> Во втором куплете этот ритм воспринимается как барабанная дробь, он связан по смыслу с текстом, где речь идет о войне.

который тоже проникает романсовость (мотив начинается со скачка на квинту III–VII, которая заполняется до V ст., гармонизованной доминантой).

Вторая часть образует неквадратный расширенный период повторного строения. Во втором предложении первая и вторая фразы точно повторяют первое предложение, в третьей фразе есть изменения: она начинается в двухдольном метре, завершается в четырехдольном, менее протяженная и содержит паузу. Первый нисходящий трихорд фразы VI–III–II (как и в третьей фразе первого предложения) сливается с двузвучным восходящим мотивом, а через восьмую паузу появляется еще один мотив, которым завершалось вступление — он четырехзвукный (повтор II ст.), в основе — тоже трихорд: II–VI–I. Расширение периода во втором предложении не ощущается ясно, несмотря на изменение размера с  $4/4$  на  $2/4$ , так как при этом добавляется один такт.

Между первым и вторым куплетами звучит вступление, после второго куплета есть кода на материале второй части: звучит последняя фраза из второго предложения. Последний мотив II–II–VI–I повторен дважды, второй раз — в ритмическом увеличении; в поэтическом тексте звучит фраза: «Время забот, время забот», но без какой-либо тревоги и волнения, отрешенно, в состоянии созерцания.

«Песня пастуха» звучит в пасторальной сцене, когда юная пастушка пасет скот. Мелодия звучит мягко, лирично и напевно, вторя нежному образу главной героини и воодушевляющим картинам природы в кадре.

Музыка 70-х годов XX века имеет свои особенности.

1) Композиторы стремятся отражать жизнь как можно более реалистично и в то же время вносить толику личного высказывания, поэтому центральное место занимает именно лирический жанр. К нему относятся такие песни, как «Бархатные цветы», «Сестра льет слезы в поисках своего брата» из кинофильма «Сяо Хуа»;

2) Интерес к фольклору. Так, «Верблюжий колокольчик» Ван Липина содержит народные лады, а исполнительский состав предусматривает национальные инструменты. В «Песне пастуха» из картины «Шаолиньский монастырь» Ван Мин прибегает к фольклорному ладу, а в произведении

«Девушка рыбака на берегу» из кинофильма «Хай Ся» использует интонации рыбачьих песен, характерных для провинции Фуцзянь;

3) Синтез западноевропейской музыкальной культуры и отечественных традиций. Это явление подразумевало не только сочетание разнородных творческих приемов, но и использование зарубежного инструментария в контексте произведений с ярко выраженным национальным характером, что, в свою очередь, обновило привычные звучания.

Подводя итог сравнительному анализу киномузыки разных периодов, мы видим, что стилистическая палитра произведений, появившихся в 70-е годы, стала разнообразнее и богаче, а композиторы гораздо реже обращаются к военной и революционной тематике. На первый план выходит лирика. Творчество приобретает более индивидуальный характер: каждый автор стремится сформировать свою собственную манеру письма, следовать самостоятельно избранным принципам и привнести в искусство свое понимание мира, будь то исторические события, человеческие отношения, философские идеи и т.п. В связи с этим можно наблюдать великое множество методов работы с музыкальным материалом, технических приемов и подходов к решению одних и тех же творческих проблем.

Следующее десятилетие стало для киномузыки ключевым: композиторы оказываются на своего рода творческом распутье, где им предстоит выбрать, развиваться ли дальше в уже знакомом и хорошо освоенном русле академического и фольклорного стилей или же начать работать с другими жанрами, которые предлагает эстрадная музыка. Выбор был сделан в пользу последнего, и за два десятилетия до начала XXI века облик песни к кинофильмам изменился самым кардинальным образом.

#### *§ 4. Трансформация вокальной киномузыки в период «Реформ и открытости» 80-х годов XX века: «Пятое поколение китайских режиссеров»*

Так называемый период «Реформ и открытости», пришедшийся на 1979 год, положил начало новой вокальной музыке в кинофильмах, которая теперь

стала сближаться с эстрадными жанрами. Последние 20 лет XX века можно назвать своего рода переходным периодом. Эта стилевая модуляция окончательно завершилась в начале XXI столетия, но и по сей день киномузыка продолжает впитывать в себя новые веяния и тенденции, что позволяет ей говорить современным языком и быть понятой.

Эта пора подарила кинематографу Поднебесной новые имена: так называемое «Пятое поколение режиссеров», к которому принадлежали Чжан Имоу, Чэнь Кайгэ, Тянь Чжуанчжуан, Хо Цзяньци, У Цзинью, Сунь Чжоу, Ся Ган, Чжан Цзюньчжао, Чжан Цзянья, Хуан Цзяньсинь и многие другие. Все они были молодыми специалистами, недавно окончившими Пекинскую киноакадемию. Их работам присущ ярко выраженный субъективный характер и символизм; также эти мастера часто обращались к приему подтекста, приглашая зрителя к более активному восприятию и осмыслению происходящего на экране.

Следует отметить, что «Пятое поколение» оказалось вовлечено в вихрь событий и потрясений, которые довелось пережить китайскому народу. Передыдущие 10 лет катастрофы они застали еще совсем молодыми. В эпоху «Реформ и открытости» будущие мастера получили качественное профессиональное образование и с головой окунулись в удивительный мир кинематографа, страстно стремясь сказать свое слово. В то же время, режиссеры не забывали и о традициях: исследуя историю традиционной культуры и национальную психологию, они только обогащали свой творческий тезаурус. Именно это объясняет жизнеспособность их инноваций, которые, в свою очередь, коснулись всех этапов создания картины: подбора сюжетов и тематики, драматургии, портретирования персонажей, операторской работы и даже обработки изображения. Среди наиболее ярких работ: «Один и восемь» (1983, Чжан Цзюньчжао), «Желтая земля» (1984, Чэнь Кайгэ), «Конокрад» (1986, Тянь Чжуанчжуан), «Царь детей» (1987, Чэнь Кайгэ), «Красный гаолян» (1988, Чжан Имоу), «Вечерний звон» (1989, У Цзинью), «Цзюй Доу» (1990, Чжан Имоу), «Подними красный фонарь» (1991, Чжан Имоу), «Цю Цзю идет в суд» (1992, Чжан Имоу), «Прощай, моя

наложница» (1992, Чэнь Кайгэ), «Синий бумажный змей» (1993, Тянь Чжуанчжуан), «Жить» (1994, Чжан Имоу), «Ни на одного меньше» (1999, Чжан Имоу), «Дорога домой» (1999, Чжан Имоу).

Один из выдающихся представителей этой блестательной плеяды — Чжан Имоу<sup>24</sup>. Для его фильмов наиболее характерно глубокое понимание традиционного китайского феодального менталитета и его беспощадная критика, историзм и реалистичность. Режиссер мастерски передает колорит народных обычаяев. Не менее важное место в его творчестве занимает сибирательный образ женщины; Чжан Имоу говорит со зрителем о невероятной силе духа, которой она наделена, о том, на какие смелые, самоотверженные и подчас безрассудные поступки она способна. Его картины чрезвычайно правдивы, но вместе с тем не лишены лиризма. Чжан Имоу стал одним из основоположников новых тенденций в китайском кинематографе, которые освежили и обновили его облик.

Творчеству Чэнь Кайгэ<sup>25</sup> присущи, прежде всего, гуманизм, внимание к красоте и пластике человеческого тела. В своих картинах он часто затрагивает вопросы смысла и обстоятельств человеческой жизни, зависимости наших поступков от культурного и исторического контекста, в котором мы существуем, давления многовекового бремени традиций на человеческий дух. Именно потому фильмы Чэнь Кайгэ пронизаны

<sup>24</sup>Чжан Имоу (р. 1951) окончил факультет фотографии Пекинской киноакадемии в 1982 году. Начал свою карьеру как кинооператор; в его фильмах «Один и восемь» и «Желтая земля» отмечают особую художественность и фотографичность кадра, выразительность изображения как такового. В 1986 году режиссер получил премию за лучшую мужскую роль на Токийском международном кинофестивале в ленте «Старый колодец» режиссера У Тяньмина и стал первым китайским актером, выступившим на столь престижном международном фестивале. В 1987 году Чжан Имоу самостоятельно подготовил к съемкам «Красный гаолян». За ним последовали «Цзюй Доу», «Под красным фонарем», «Цю Цзю идет в суд», «Жить» и другие работы. Примечательно, что почти все они впоследствии были включены в шорт-лист крупнейших международных кинофестивалей. Режиссер был дважды удостоен премии «Золотой лев» и трижды номинировался на Оскар за лучший фильм на иностранном языке. Также был награжден премией «Золотой медведь».

<sup>25</sup> Чэнь Кайгэ (р. 1952) В 1982 году окончил режиссерский факультет Пекинской киноакадемии. Начиная с 1984 года снимает такие фильмы, как «Желтая земля», «Большой парад», «Царь детей», «Прогулка и пение», «Прощай, моя наложница», «Ветреная луна». Большая часть его работ была представлена на крупных международных кинофестивалях. Был награжден «Золотой пальмовой ветвью», а также номинировался на «Оскар» за лучший фильм на иностранном языке.

тревожными настроениями и тоской по утраченной гармонии, в которой когда-то жил человек, — с самим собой, с природой, с обществом. Фундаментальное образование, широчайший культурный кругозор, система эстетических ценностей и богатый жизненный опыт легли в основу индивидуального, узнаваемого почерка этого режиссера.

Фильмы Тянь Чжуанчжуана<sup>26</sup> имеют умиротворенный повествовательный философский характер; им не свойственна обостренная эмоциональность, напротив, о чувствах этот режиссер говорит очень деликатно и мягко, что является отличительной чертой раннего этапа его творчества. Однако, в более поздних работах («Барабанщик», «Рок-н-рольная молодежь» и «Ли Ляньин») можно наблюдать несколько иные тенденции. Тянь Чжуанчжуан проявляет особое внимание к человеческой душе. Примером тому картина «В охотничьих угодьях», воспевающая простоту и искренность монгольского народа, их незатейливые обычаи, суровую и величавую природу. Эти три составляющие символизируют небесное, земное и человеческое начала, пребывающие в идеальном балансе. Фильм «Конокрад» исследует отношения между человеком и религией, человеком и природой, рассматривая их с точки зрения психологии, с одной стороны, и базовых потребностей самого человека с другой.

Говоря о «Пятом поколении режиссеров» и их талантливых работах, нельзя не упомянуть Чжао Цзипина<sup>27</sup> — композитора, написавшего огромное количество произведений к кинофильмам в течение этого знаменательного периода и чья музыка звучит в картинах «Желтая земля», «Цю Цю идет в суд», «Цзюй Доу», «Подними красный фонарь», «Прощай, моя наложница»,

<sup>26</sup> Тянь Чжуанчжуан (р. 1952) окончил режиссерский факультет Пекинской киноакадемии в 1982 году. Ему принадлежат картины «Сентябрь», «В охотничьих угодьях» и «Конокрад». Обладатель премии «Золотой единорог».

<sup>27</sup> Чжао Цзипин (р. 1945) окончил Сианьскую консерваторию. В 1978 году поступил в Центральную музыкальную консерваторию на отделение повышения квалификации. В 1984 году написал музыку к первому кинофильму режиссера Чэнь Кайгэ «Желтая земля». С этого началась его карьера в киноиндустрии. В 1987 году созданная им музыка к кинофильму «Красный гаолян» получила престижную премию «Золотой петух». В 1991 году занял должность директора Театра песни и танца в провинции Шэньси. С 2008 года — декан Сианьской консерватории. В 2009 году был избран в Ассоциацию китайских музыкантов. В 2013 году стал победителем IX конкурсе «Золотой голос Китая». В 2015 году избран почетным председателем Ассоциации китайских музыкантов.

«Красный гаолян», «Жить» и т. д. Его творчество пронизано рельефными фольклорными мотивами. Первой работой композитора в киноиндустрии стало создание музыкального оформления к фильму «Желтая земля». Оно тесно связано с содержанием и тематикой ленты и имеет яркий национальный характер. Так, композитор цитирует мелодию народной песни «Синьтянью» из северной провинции Шэньси, что позволяет зрителям полностью погрузиться в атмосферу картины. «Песня дочери» на слова Чэнь Кайгэ играет роль лейтмотива. Ее мелодия печальна и нежна, а в аккомпанементе проникновенно звучат национальные музыкальные инструменты лушэн, дудка и хуцинь. Песня описывает бедную жизнь в северо-западных провинциях Поднебесной и внутренний мир главного героя картины. Созданные специально для кинофильма «Красный гаолян» песни «Сестренка, ты смело идешь вперед» и «Песня Бахуса» на слова Чжан Имоу вобралы в себя мотивы северных провинций Китая; они раскрывают свободолюбивый характер местных жителей, их стойкость и отвагу. Наиболее удачное исполнение принадлежит Цзян Вэню: его хриплый голос особенно выразительно звучит в народной манере пения. Аскетичный инструментарий включает в себя всего лишь зурну и барабан, но именно это и придает звучанию еще большую аутентичность и атмосферность.

Саундтрек композитора к картине «Подними красный фонарь» демонстрирует совершенное знание законов традиционной китайской оперы. В этой работе Чжоу Цзипин точно следует канонам классических музыкальных форм, что позволяет создать чрезвычайно стройную драматургию. В то же время, он обращается к весьма нетрадиционному и свежему сочетанию женского хора, поющему вокализ, оркестра и ударных инструментов, характерных для традиционной пекинской оперы. Безусловно, музыкальное оформление ленты «Подними красный фонарь» имеет право претендовать на самостоятельную художественную ценность.

Фильм «Жить» можно назвать вершиной творчества Чжан Имоу. Музыка к нему также была написана Чжоу Цзипином. Именно в этой картине звучит знаменитая песня «Годы как вода». В ходе работы над этой лентой

композитор проделал огромную работу: он собрал материалы оперы «Северо-Западный Циньцян», а также изучил особенности национальных музыкальных инструментов банху и эрху, дабы как можно лучше и полнее раскрыть их выразительные возможности. Музыка чутко вторит горестям и радостям маленького человека, который переживает свои взлеты и падения в контексте целой эпохи. В фильме «Цзюй Доу» для передачи подавленного настроения героев пьесы композитор проводит тихую, простую мелодию на фоне затаенного, зловещего звучания ударных<sup>28</sup>.

Чжао Цзипин умело сочетает в своих произведениях национальное и заимствованное начала. Композитор постепенно пересмотрел свои излюбленные методы оркестровки и стал вводить в состав ансамбля классические инструменты. Например, в фильме «Прощай, моя наложница» элементы пекинской оперы переплетаются с традиционным симфоническим звучанием, создавая неповторимую палитру красок и оттенков. Принципиальная разница между китайской традиционной музыкой и западноевропейской заключается в том, что последнюю можно сравнить с масштабными многоуровневыми архитектурными сооружениями. Китайская же музыкальная культура, равно как и искусство каллиграфии и гохуа, акцентирует внимание на пространстве как таковом и чистоте линий. Таким образом, слияние двух разных культур дарит зрителям несравненное эстетическое наслаждение и уникальный опыт художественного переживания.

Начиная с 80-х годов прошлого столетия, Чжао Цзипин является одной из крупнейших фигур в китайской киноиндустрии. Ему удалось подарить музыке к кинофильмам новый язык, новую палитру выразительных средств. При этом композитор не просто позаимствовал западные приемы композиции, но переосмыслил их суть в контексте национальной культуры. Примером тому может послужить вышеупомянутое сочетание «несочетаемого»: звучания симфонического оркестра и магистральных

---

<sup>28</sup> Чэн Янь. Анализ особенностей музыки к кинофильмам Чжао Цзипина / Янь Чэн. — Чанчунь : Кинематографическая литература, 2009.— №11.— С. 120–121.

элементов пекинской оперы, ставшее результатом тщательного изучения особенностей обоих культурных явлений. Причина, по которой ему удалось добиться столь значительного успеха в киномузыке, — это его прекрасное образование, музыкальная «эрудиция», умение сопереживать, способность видеть и чувствовать прекрасное. Любовь композитора к национальной музыке не ограничилась только лишь поверхностными стилизациями; напротив, Чжао Цзипин досконально изучил многие жанры и формы народной музыки, стилевые черты фольклора разных провинций родной страны. То же можно сказать и о пекинской опере, к которой музыкант с детства питает особое отношение; именно поэтому он не понаслышке знает, что такая цинская ария и какую роль в этом жанре играют ударные инструменты. А благодаря верному и точному пониманию композитором роли музыки в кино, многие китайские режиссеры стремятся сотрудничать с ним. Его творческое кредо заключается в том, что и традиции, и достижения западных собратьев по перу, перенесенные на почву национальной культуры, должны служить Китаю настоящего, должны обогащать и прославлять его культуру. Возможно, именно такое отношение к процессу творчества позволило Чжао Цзипину не только добиться столь головокружительных высот, но и стать образцом для подражания для новых поколений молодых творцов.

Итак, «Пятое поколение режиссеров» оттолкнулось от художественных наработок своих предшественников и стало изучать выразительный потенциал фильма как такового и стремиться к идеальному балансу звучащего и видимого. Каждый из мастеров этого направления обладал свежим, непредвзятым взглядом, а также неповторимым творческим почерком. Они приглашали зрителя к размышлению над целым рядом глубоко философских вопросов — над смыслом человеческого существования, извечным противостоянием индивидуума и большинства, влиянием социо-культурного контекста на сознание отдельно взятой личности. Их занимали мельчайшие этапы и элементы создания кинокартины вплоть до цветокоррекции полученного в ходе съемок изображения и

нюансов операторской работы. Именно «Пятое поколение» подняло национальное кино на принципиально новый уровень, на котором оно смогло заявить о себе уже на международной арене. Именно в этот период режиссер становится полноправным «автором» фильма, что не может не сказаться на облике всей картины. Он всецело проникает в процесс «рождения» ленты: принимает непосредственное участие в выборе сюжета, предъявляет свои требования к изображению, вносит корректизы в работу оператора, расставляет акценты в драматургии и образах героев. Таким образом они внесли неоценимый вклад в историю китайского кино. Они не только провозгласили начало новой эры в кинематографе Поднебесной, но и показали на экране как самые прекрасные, так и самые болезненные моменты из жизни китайского народа. Зритель наслаждается безмятежными пейзажами с крошечными мостиками над речками, пестрыми беседками, знакомится с тонкостями театра теней и пекинской национальной оперы, живо сопереживает «маленькому человеку», страдающему в тисках обстоятельств и от унижений власть имущих. Все эти качества позволили новому жанру смело заявить о себе на самых знаменитых кинофестивалях мира, включая Берлинский, Венецианский и Каннский, претендовать на самые престижные премии «Оскар», «Золотой лев», «Золотой медведь», «Золотая пальмовая ветвь». Феномен «Пятого поколения» был неоднократно освещен не только в китайском, но и в зарубежном искусствоведении. Кроме того, работы этих режиссеров в свое время вызвали бурную полемику о культурном значении их работ, с одной стороны, и коммерциализации искусства с другой.

В целом, историю развития вокальных произведений для кинофильмов XX столетия можно разделить на несколько этапов, условно объединив первые три периода и противопоставив им последние двадцать лет прошлого века. Такая классификация обусловлена тем, что именно эти два десятилетия озnamеновали переход от академической стилистики и классических вокальных форм к эстрадным жанрам<sup>29</sup>. Композиторы

---

<sup>29</sup> Эстрадное пение возникло с появлением городской культуры. Характеризуется рядом

прибегали к приему лейтмотива, а исполнители должны были обязательно владеть либо академической<sup>30</sup>, либо народной<sup>31</sup> манерой пения. Это отличало китайские кинофильмы от западных, где почти не существовало подобного деления. Отметим, что развитие вокальной киномузыки протекало одновременно с эволюцией певческих жанров, поэтому они претерпевали аналогичные изменения и тенденции. Вместе с постепенным вытеснением академического стиля из песен к кинофильмам саундтрек, к сожалению, утратил свое самостоятельное значение и стал лишь вспомогательным элементом эстрадного жанра в сложном организме кинокартины. Именно поэтому мы не рассматриваем эту ветвь вокального сопровождения в китайской киномузыке, оставляя ее для дальнейших исследований.

---

черт, отличающих этот жанр от академической и народной манер пения, в первую очередь – использованием электронных средств поддержки голоса (микрофон, усилитель, микшерный пульт, эквалайзеры и т. д.).

<sup>30</sup> Академическое пение требует огромного мастерства от вокалиста, который должен уметь озвучивать зал без помощи звуковых усилителей.

<sup>31</sup> Китайское народное пение — это певческое искусство, сформировавшееся в рамках бытовой жизни различных этнических групп китайского народа.

## ГЛАВА III.

### Особенности вокальной лирики

#### (на примере шести китайских музыкальных кинофильмов)

Данная глава посвящена кинофильмам, в которых музыка выполняет важнейшую драматургическую функцию. Их существование доказало необходимость дальнейшего развития этого жанра.

Наряду с игровыми кинофильмами в китайском кинематографе существует жанр музыкального фильма, в основу которого положены оперы: «Седая девушка» (1950), «Пять золотых цветов» (1959), «Лю Саньцзе» (1961), «Красная охрана озера Хунху» (1961), «Ашима» (1964), «Цзян-цзе» (1978) и др. Жанр музыкального фильма представляет собой синтез двух родственных видов искусства — кино и оперы, перед которыми стоят общие задачи. В обоих случаях художественный образ рождается благодаря мастерству актеров, режиссера, художника и других участников постановочного процесса, в музыкальном фильме же особое значение приобретает режиссерская и операторская работа, а структура оперы претерпевает изменения.

Музыкальный киноспектакль — это действие, где вокальный или инструментальный материал не только сопутствует развитию сюжета, но и тесно переплетается с повествованием, расставляет в нем определенные смысловые акценты и раскрывает внутренний мир персонажей, делая их образы более живыми, эмоциональными. Также в музыкальной картине может присутствовать хореографическое начало (ярким примером тому может послужить кинофильм «Ашима»), могущее пополнить палитру выразительных средств и привнести в произведение новые краски.

В лентах, принадлежащих к данному жанру, можно услышать полнокровное звучание симфонического оркестра. Качественный уровень музыкального материала, разумеется, зависит от мастерства композитора, но чаще всего он воспринимается зрителем как неотъемлемая часть происходящего на экране и потому не оценивается столь же строго, как,

например, соната или инструментальный концерт, существующий вне сюжета и визуального ряда.

### ***§ 1. Фильмы-экранизации современных китайских опер***

Это музыкальные фильмы, созданные по мотивам оперы. В картине сюжет сохранен полностью или частично, сольные характеристики главных героев из произведений-первоисточников остаются без изменений. К экранизациям относятся «Седая девушка», «Красная охрана озера Хунху» и «Цзян-цзе».

Сюжет музыкального фильма «Седая девушка» имеет фольклорную почву. Это относительно современная история, события которой относят к середине XX века. На долю главной героини, юной девушки Си Эр выпали большие несчастья, и цвет ее волос преждевременно стал седым. В 1945 году Яном Байлао была написана шестиактная опера, а в 1951 кинодраматургами Ваном Бинем и Шуем Хуа был создан киносценарий на основе оперы. Сюжет фильма-оперы стал воплощением судеб многих юношей и девушек, вставших на путь революции.

«Замело на десять верст» — главная музыкальная композиция фильма. Она написана в жанре баллады, где от первого лица рассказывается о трагических событиях жизни героя: «На десять верст все замело снегом, возвращаюсь домой, чтобы на семь дней спрятаться от кредиторов; только пережить бы этот перевал, а голод и холод я вынесу». В рамках куплетно-вариантной формы в балладе сопоставляются образы страдающего, угнетенного строем старого общества крестьянина, любящего отца, мечтающего увидеть дочь Си Эр после долгой разлуки и доведенного до отчаяния мужчины, который вот-вот будет продан в рабство.

Первому куплету предшествует вступление. Это зарисовка зимнего сурового пейзажа; застывшее состояние природы угнетает и не оставляет надежд на избавление от мук. Мрачная тема, начинающаяся со слабой доли, передает обессиленность героя, басы в октаву звучат устрашающе. Во втором проведении темы к ней добавляется верхний голос, движущийся с ней

параллельно в кварту; верхний голос написан в тональности *as-moll* (основная *es-moll*). Именно plagальные обороты лежат в основе гармонического развития произведения и отражают мягкость героя, его безволие. Но при этом в его сердце живет непримиримость с врагом. Во вступлении с первой темой конструирует вторая — аккорды в восходящем движении в далеких тональностях в сочетании с басами *tremolo*, движущимися в противоположную сторону, отражают силу, противостоящую герою. Аккордовая последовательность с tremолирующими басами как порыв леденящего ветра символизирует жестокость мира по отношению к Яну Байлао.

Гармония последовательности во вступлении plagальна — *H-dur*, возникающий за *as-moll-gis-moll*, *A-dur* из сферы *E-dur*, *G-dur* — субдоминанта *D-dur*; *e-moll* и *es-moll*. Несмотря на plagальные «отношения» аккордов, блуждание в поисках опоры, уход в диезные тональности из «глубоких» бемольных передает потерянность и сломленность героя, его страх перед стихией — зимней бурей. Первая тема вступления становится главной во всем произведении. В первом куплете она предстает в варьированном виде — начинается с сильной доли и монотонно повторяется. Сопровождение мелодии лаконично. Сначала это одноголосная нисходящая тема в басу, затем — дуэт со вступившим верхним голосом и последовательность из трех трезвучий, спускающихся постепенно. В вокальной партии после дважды прозвучавшей темы вступления, появляется более протяженная третья фраза, будто герой наконец нашел в себе силы и произнес еще несколько слов, прошел еще часть пути. Второе проведение темы в вокальной партии точно повторяет первое, а в фортепианной партии начинается развитие: она «захватила» более широкий диапазон, стала мощнее, басовая тема звучит в октавном утюгении, последовательность из трех трезвучий перенесена на октаву верх. Усиление напряженности во втором проведении выливается в наполненную драматизма речь во втором куплете, который предваряет проведение темы вступления.

Второй куплет содержит вариант темы, преобразованной ритмически и мелодически, с обновленным сопровождением. Она начинается с

восходящей кварты и следующим за ней восходящим секундовым движением, а затем взлетает на еще одну кварту и пассажем из шестнадцатых длительностей «срывается» вниз — от *e<sup>1</sup>* до *B*. В сопровождении в это время появляется tremolo в басу *b-ces*, создающее сильное напряжение, а на фоне баса звучат резкие броски аккордов *es-moll/Ces-dur* в среднем и верхнем регистре. Вокальная партия, спускаясь по полутонам, застывает на I ст. (прерванный оборот в гармонии), а в сопровождении появляется еще один лирический вариант темы вступления — аккордовая последовательность, создающая состояние романтической отрешенности. После второго куплета самостоятельная функция партии фортепиано подчеркивается еще больше: там появляется микрокульминация. Фортепиано будто «договаривает» за героя, отражает его внутренние переживания (тт. 29–30). Пронзительная, полная страдания интонация звучит после слов: «Я не могу без дочери жить».

Лирическая сторона характера героя раскрывается в третьем куплете (*пример 27*). Он посвящен любимой дочери Си Эр. Ян Байлао называет ее «свет моей жизни» и поет ей колыбельную: «Дочь моя, ты уснула, пapa зовет тебя, а ты и не знаешь». Третий куплет — это сплав отцовских теплых чувств и нежного, доброго характера его дочери. Тема вступления модулирует в *cis-moll*, и создается впечатление попадания в другой мир — призрачный, потому что герой предается мечтам. Главная тема сначала звуковысотно не изменена, с ней в дуэте «поет» тема, звучащая в фортепианной партии, — это вступил голос Си Эр. Она «исполняет» тему вступления в ее первоначальном виде, со слабой доли, но тональность ее в третьем куплете *gis-moll*. Партия сопровождения прозрачна и хрупка, в кульминации она откликается на переживания героя tremолирующими аккордами. В вокальной теме изменения коснулись ее диапазона, он стал ниже (т. 38), а интонации — ласковее. В самый напряженный момент в вокальной партии появляется тема из второго куплета, когда после восходящей кварты и следующей за ней большой секунды появляется еще один скачок на кварту вверх (на I ст.) и ниспадание на V ст. Ян Байлао открывает свою тайну: его дочь не знает в какой он беде, ведь именно из-за нее его забрали в неволю. Когда Си Эр выросла, в нее

влюбился злой, деспотичный помещик и потребовал у Яна Байлао выдать ее за него замуж. Девушка и ее отец не согласились, тогда помещик заставил Яна подписать долговую расписку и работать на него. В случае, если деньги по расписке не будут отработаны, он заберет Си Эр.

**Пример 27. Третья часть песни «Замело на десять верст» [145, 95]**

35  
喜儿 喜儿你睡着了, 爹爹 叫 你 不 知 道, 你 做 梦 也

40  
没 想 到, 你 爹 我 有 罪, 不 能 饶。

В гармонии в кульминации намечается отклонение в *fis-moll* через V<sub>6</sub>, однако он не получает «разрешения». Напряженность не исчезает, но сглаживается; вокальная партия опускается в низкий регистр, где звучит опевание I ст., создающее ощущение безысходности.

Четвертый куплет полон отчаяния, страха и беспомощности: «Долги за аренду, долги за все, вы заставили меня написать расписку о продаже себя в рабство». Против Яна восстает и природа: начинается метель, заметающая путь, и он теряет дорогу. В начале куплета звучит вариант темы вступления без терцового тона. Здесь теряется ощущение тональности, сопровождение октавами дублирует вокальную партию, будто это перестук зубов окоченевшего мужчины. Во второй фразе куплета он справляется с дрожью и восклицает (из вершины источника в объеме октавы мелодия движется вниз от *es*<sup>1</sup> до *es*): «Меня заставили!» В последних фразах несколько раз еще звучит тема вступления. В такте 54 она «скатывается» вниз, герой страдает и

не сдерживает рыданий. В финальной фразе взлет на кварту  $b-es^1$ , герой в отчаянии задает вопрос: «Что мне делать? Как жить дальше?»

Песня «Северный ветер» — это характеристика Си Эр. Первая тема (тт. 5–12) — ее лейттема, появляющейся в картине многократно. Песня рассказывает о ночи в канун Нового года, когда героиня готовит ужин и ждет возвращения отца. Песня создана на основе народной мелодии из провинции Шаньси «Сяо бэцай», в которой воплощается образ молодой, целомудренной девушки, обладающей такими достоинствами как скромность, честность и доброта.

Форма песни трехчастная — А+В+С. Первая воссоздает зимний пейзаж: «Дует северный ветер, падают хлопья снега, наступает новый год». Вторая часть открывает мир переживаний Си Эр: «Я жду, что папа скоро вернется, я буду очень рада встретить с ним новый год». Заключительная часть — картина быта героини, полного лишений: «У других девушек есть целые поля цветов, а у моего отца нет денег, чтобы их купить; если бы у меня была красная лента, я бы вплела ее в свою косу».

**Пример 28. Первая часть песни «Северный ветер» [146, 91]**

北风 (那个) 吹, 雪花 (那个) 飘, 雪花 (那个)  
爹出门去 躲账 整七 (那个) 天, 三十 (那个)

Первая часть не только «рисует» зимнюю картину, но и знакомит с женственной Си Эр, чья тема лирична и рельефна, берет начало из вершины источника ( $e^2$ ). В ритмической организации темы композитор использует гемиолу: двудольный метр мелодии соединяет с трехдольным размером (пример 28). Каждая фраза первой части завершается синкопой на второй доле, как бы останавливая музыкальное движение, при этом возникает чувство щемящей тоски, которое испытывает одинокая Си Эр. В ее доме

холодно и зябко, но мысли о новом году и отце заставляют героиню забыть о страданиях и уже во второй части ее настроение меняется.

Первая часть завершается мажорным звучанием двойной доминанты и следующей за ней доминанты (т. 14), тем ярче появление *G-dur* во второй части. Си Эр поет веселую песенку, уходя от реальности в мир заветных желаний, самое главное из которых увидеть отца. Мелодия в размере  $\frac{2}{4}$  начинается со слабой доли, будто с полуслова. Беря начало из вершины-источника, она движется то поступенно, то нисходящими скачками на кварты и квинты, напоминая танцевальные фигуры.

Вторая часть состоит из двух разделов. Их гармония диатонична и проста, отражает простодушие Си Эр, ее доверчивость и наивность. Во втором разделе (тт. 27–37) героиня охвачена счастливым ожиданием, она предчувствует скорую встречу, ведь Новый год время чудес. Приподнятое настроение, мечтания Си Эр отражаются в исчезновении квадратности и возникновении свободной формы. Первая и вторая фразы второго раздела (тт. 27–28, 30–31) передают состояние находящейся во власти танца девушки, что выражается в интонациях вокальной темы (простые повторяющиеся мотивы в тт. 28 и 31) и в сопровождении, которое вступает в диалог с ней (тт. 29, 32 – имитации). Завершается второй раздел возвращением темы первого раздела (тт. 22–26, 33–37). После короткой связки, где вновь меняется размер теперь с  $\frac{2}{4}$  на  $\frac{4}{4}$ , начинается заключительная часть. Она тесситурно выше, чем предыдущие, пронзительнее и отчаяннее; при отсутствии пауз, охвачена непрерывным движением. Каждый такт части начинается со звука *a*; первые две фразы полностью совпадают — Си Эр повторяет, что она ждет отца; третья фраза (т. 41) содержит меньше движения, так как из мелодии исчезают шестнадцатые длительности, передававшие возбужденное состояние героини, также уменьшается диапазон; в четвертую фразу (т. 42) проникают шестнадцатые длительности, Си Эр вновь начинает страдать, и в пятой фразе (тт. 43–44) мелодия «взлетает» на ундециму (*d1–g2*) — это взрыв отчаяния: «Ах, вместе в Новый год!..» Заключительная часть повторяется два раза с разным текстом, но при повторе скачок на ундециму отсутствует, Си Эр уже

более спокойна (хотя звук  $g^2$  все же появляется, но в распеве) и будто смиряется со своей судьбой, что выражается в нисходящей интонации финальной фразы.

Песню «Северный ветер» мы слышим в исполнении главной героини Си Эр, которая поет и вышивает свой свадебный наряд. На экране толпы людей устремляются по улицам, поглощенные приготовлениями и покупками к Новому году, а Си Эр ждет дома возвращения своих родных. Девушка мечтает выйти замуж и создать счастливую семью. Она украсила голову цветком, который подарили ей возлюбленный, и смотрит в зеркало, невольно смущаясь и прикрывая ладонью лицо. Эта песня представляет собой лейтмотив, так как будет сопровождать героиню на протяжении всего фильма, будь то ее появление в кадре или события, связанные с ней. Мелодия рисует в нашем воображении образ девушки, доброй сердцем и чистой душой: она соткана из простых, напевных интонаций и не изобилует вычурной мелизматикой, что перекликается с характером Си Эр. Песня «Северный ветер» не только раскрывает ее образ, но и знакомит нас с сюжетом фильма, рассказывает о радостных событиях, которые ожидают девушку — замужестве и возвращении отца. Они служат своеобразной предысторией к грядущим переменам. Песня «Замело на десять верст» звучит в исполнении отца Си Эр после того, как девушка засыпает. Старик тоскует, у него неспокойно на душе, ведь он знает, что очень скоро их счастью придет конец.

Эти две песни можно смело назвать настоящими сольными характеристиками героев, так как композитор уделяет их образам максимум внимания, правдиво и детально обрисовывая каждый из них. Так, «Северный ветер» полна радости и веселья, которые испытывает ни о чем не подозревающая Си Эр. Напротив, песня «Замело на десять верст» звучит очень горько, передавая нам настроение отца девушки, его мысли и переживания. Появление красной ленты в поэтическом тексте песни неслучайно — это символ возвращения отца. В ритмическом рисунке преобладают шестнадцатые длительности, передающее радостное

возбуждение героев, восторг. Особой красотой отмечен внешний облик Си Эр: в канун Нового года она облачена в красный ватный халат с иссиня-черной косой до пояса, в которую вплетена красная лента. Выразительность образа хорошо запоминается и появляется в памяти, когда Си Эр предстает уже седовласой и измученной страданиями.

Музыке из кинофильма «Седая девушка» свойственны следующие черты:

1) Центральные персонажи имеют лейтмотивы. Например, главная тема песни «Северный ветер» — это лейтмотив Си Эр; в ней отражены ее мечты о счастье. Несмотря на веселый и оживленный лад, каждая фраза характеризуется нисходящим движением вокальной линии, напоминающим горестные вздохи. Эта маленькая деталь выполняет очень важную драматургическую функцию: она предсказывает тяжелую судьбу Си Эр. В сольном номере Яна Байлао («Замело на десять верст») мы становимся свидетелями настоящей борьбы, разыгравшейся в душе героя. С одной стороны, это любящий отец, мечтающий о встрече со своей дочерью, об уютном домашнем празднике в честь Нового года, а с другой стороны, это человек, погрязший в долгах и потому боящийся даже ступить на порог собственного дома, где его могут поджидать кредиторы. Тема Яна Байлао звучит во второй раз, когда герой находится при смерти. Следует отметить, что в данном эпизоде полностью отсутствует разговорный текст или какие-либо другие средства выразительности; это усиливает трагичность момента, который будто бы навсегда застывает во времени;

2) Слияние западных и восточных традиций. Композиторы позаимствовали западноевропейские приемы, характерные для оперного письма, и соединили их с китайскими народными напевами.

Несмотря на то, что «Седая девушка» — это экранизация одноименной оперы, вся музыка, за исключением лейтмотивов главных героев, была написана специально для кинофильма и с учетом особенностей сюжета. В традиционный состав оркестра были введены народные инструменты, что придало мощному симфоническому звучанию самобытный

национальный колорит. Фильм «Седая девушка» стал чрезвычайно популярен по нескольким причинам. Во-первых, он раскрывает проблему социального неравенства; во-вторых, он представляет сюжет оперы в концентрированном виде, так как в сценарий вошли ключевые эпизоды из жизни персонажей, самые яркие и реалистичные. Таким образом, данный фильм представляет собой сокращенную, визуализированную версию оперы, где при помощи весьма узкой палитры художественных средств режиссер добивается впечатляющих результатов и всецело завладевает вниманием аудитории.

Опера «Красная охрана озера Хунху» (1958) Чжана Цзинъяна и Оуяня Цяньшу легла в основу одноименного фильма, снятого в 1961 году. В основе сюжета фильма — события 1930 года, когда у озера Хунху в провинции Хубэй революционный отряд под названием «Красная охрана озера Хунху» окружил и уничтожил врага [50]. В песне «Воды Хунху» раскрывается тема любви к малой Родине — берегам озера Хунху. Местные жители этого края рыбаки, вся их жизнь тесно переплелась с богатым рыбой озером, благодаря которому они могут и работать, и кормить своих детей.

Светлым вступлением созерцательного, импрессионистского характера открывается песня «Воды Хунху». Озеро находится в состоянии штиля. Протяженные аккорды в верхнем регистре и квартовое треполо создают впечатление будто вода переливается под солнечными лучами и поблескивает, как драгоценные каменья. Состояние оцепенения продолжается недолго, и происходит небольшое волнение — начинает «двигаться» бас аккордами: постепенно из верхнего регистра он спускается до малой октавы, создавая, таким образом, в сочетании с хрупкими фигурациями объемную перспективу. Органично в этот красочный пейзаж вплетается мелодия «с берега», метр меняется с трехдольного на двухдольный, и звучит мелодия танцевального характера, тематически близкая той, которая появится в средней части.

Обращаясь к системе форм, принятых в европейском и российском музикоискусстве, песня «Воды Хунху» имеет признаки простой трехчастной с

контрастной средней частью и расширенной репризой<sup>32</sup>. Первая часть написана в форме сложного периода (тт. 14–24) в жанре романса с певучей, лирической мелодией, закругленными фразами; в сопровождении воссоздается движение волн (*пример 29*).

**Пример 29. Первая часть песни «Воды Хунху» [150, 154]**



Первые два предложения — тт. 14–17, третье — тт. 18–19, четвертое — тт. 20–23. На границе второго и третьего предложений меняется тип фактуры. Имея общую природу, она в первом 4-тактовом построении более плотная и насыщенная с точки зрения ритма, а в начале второго более прозрачная. Фактурные изменения тесно связаны с гармоническим развитием — тонический органный пункт (первое предложение) и редкая смена гармонии (два раза в такт во втором предложении) звучат контрастно с ее активизировавшимся движением (на каждую долю) в третьем предложении; мелодика первого построения и второго (третье предложение) тоже контрастна — на смену песенности и задушевности приходят речевые интонации, простота и прямолинейность. В поэтическом тексте на границе

<sup>32</sup> О форме произведения сложно говорить, соотнося ее с европейскими устоявшимися формами в связи с гармоническим развитием, которое, в свою очередь, зависит от строения мелодики. Китайская вокальная музыка пронизана народными интонациями, тональные опоры которых не обозначены и чаще всего связаны с пентатоникой. Это отдельная тема для исследования, которая не будет затрагиваться в рамках данной работы.

двух «простых периодов» появляется новая зарисовка: рыбаки отправляются на ловлю рыбы.

*Воды Хунху – волна бьется о берег –  
это мои родные края,  
рано утром лодка отправляется,  
рыбаки расставляют сети;  
они возвращаются ночью с сетями, полными рыбой.*

После небольшой инструментальной связки в трехдольном метре появляется средняя часть (тт. 25–41) в размере  $\frac{2}{4}$ .

*Повсюду есть дикие утки,*

*Корни лотоса,*

*Ароматные рисовые поля,*

*Но для каждого человека*

*Его родина самая красивая.*

*Моя родина –*

*Это озеро Хунху,*

*Самое прекрасное место.*

Текст второй части начинается с перечисления образов китайской природы и в сопровождении нет изображения волн, мелодия становится более простой, сужается ее диапазон. Но уже во втором предложении вновь предстает образ малой Родины, так как в басу появляются фигурации. В третьем предложении фигурации «волны» проникают в верхний регистр, они сопровождают слова «озеро Хунху». Завершается вторая часть модуляцией в тональность доминанты *C-dur*, однако потом в инструментальном отыгрыше происходит возвращение в *F-dur* — тональность третьей части (тт. 42–55).

*Озеро Хунху широкое,*

*На солнце его воды переливаются золотым светом.*

*Я благодарю коммунистическую партию*

*За свободу и радость!*

*В этом году озеро подарило рыбы больше, чем в прошлом.*

*Я люблю свою Родину.*

В третьей части сочетаются пейзажные и лирические образы с гражданскими мотивами. Варьирование и расширение в репризе происходит в третьем предложении, когда звучат слова благодарности партии. Мелодика здесь содержит интонации темы прямолинейного и простого характера из второй части. В этой части песни кульминация всего произведения: прославление партии перерастает в ликование, которым охвачены жители берегов озера Хунху. Мелодия двух последних предложений размеренна и торжественна, будто бы выпрямлена, а в сопровождении «плещутся» волны озера. Первый и последний такты песни образуют гармоническую арку — звучит  $V_7$  без терции<sup>33</sup>.

Мелодия «Воды Хунху» звучит в киноленте «Красная охрана озера Хунху». Солдаты сидят вместе в лодке, а главная героиня рассказывает им о том, каким видится ей будущее: с надеждой и восторгом говорит она о хранилищах, полных рыбы, о богатом урожае из года в год. Они собирают корни лотоса. Прекрасное Озеро Хунху, окруженное высокими, величавыми горами, покрыто лотосами, красота и чистота которых перекликается с мечтами девушки о прекрасном будущем. Мы словно слышим в мелодии песни улыбки на лицах солдат, едва колышущуюся гладь озера, нежность розовых лепестков лотоса.

Картина «Красная охрана озера Хунху» снята по мотивам одноименной оперы. Над музыкой к ленте работали те же композиторы — Чжан Цзинъань и Оуян Цяньшу. Сюжет получает развитие в вокальных номерах, среди которых мы можем услышать знаменитые «Воды Хунху». Музыкальная составляющая картины имеет следующие особенности:

1) тема революционной борьбы, красной нитью проходящая через весь фильм. В центре событий находится девушка по имени Хань Ин. Это идеализированный образ сознательного члена партии и патриота, безгранично преданного своему делу и народу;

---

<sup>33</sup> Многим произведениям, анализируемым в данной работе, присуще именно такое окончание — доминантовая гармония, представленная неполным аккордом — квинтой, без терцового тона.

2) национальный колорит в сочетании с творческим опытом Запада. Источником вдохновения и собственно музыкального материала послужили песни провинции Хубэй; вместе с тем, в некоторых сольных эпизодах прослеживаются характерные черты гимничных арий из опер европейских композиторов. Номер «Воды Хунху» представляет собой обработку двух народных песен — «Река Сянхэ» и «Юэванлан». Интересно, что и поэтический текст этой песни хранит отпечаток местного диалекта провинции Хубэй. Также следует отметить, что в традиционный состав оркестра введены китайские национальные инструменты, придающие звучанию особую красочность и аутентичность.

Таким образом, мы видим, что в этой работе Чжан Цзинъань и Оуян Цзяньшу позаимствовали формы и технические приемы из арсенала западноевропейской оперы и перенесли их на почву народных музыкальных традиций. Благодаря этому им удалось создать произведение, соответствующее эстетическим требованиям, предъявляемым к современной опере, и в то же время наделенное ярко выраженным национальным характером и самобытностью. «Красная охрана озера Хунху» в очередной раз доказывает, что кинофильмы-экранализации опер, по сравнению со своими первоисточниками, отличаются более интенсивным развитием сюжетной линии, реалистичностью персонажей и событий. В этой картине мы знакомимся с отважными бойцами отряда Красной охраны озера Хунху и восхищаемся их бесстрашием.

В 1964 году в Пекине состоялась премьера оперы «Цзян-цзе». Она создавалась на протяжении двух лет группой композиторов: Яном Мином<sup>34</sup>, Цзяном Чунъяном<sup>35</sup>, Цзинем Шацю<sup>36</sup>. В основе сюжета роман Ло Гуанбиня<sup>37</sup> «Красная скала» (1961). Фильм «Цзян-цзе» был снят в 1978 году. В нем

<sup>34</sup> Ян Мин (р. 1934) — композитор. Родился в г. Шаньдунь, окончил Шэньянскую музыкальную высшую школу (Шэньянская консерватория). Автор 10 опер и около 100 песен.

<sup>35</sup> Цзян Чунъян (р. 1930) — композитор. Родился в провинции Ляонин. Автор более 20 опер.

<sup>36</sup> Цзинь Ша (1922–1996) — композитор, работал в жанре оперы и романса.

<sup>37</sup> Ло Гуанбинь — член коммунистической партии. В 1948 г. был предан бунтовщиками и заключен в тюрьму. Когда в 1949 г. было объявлено об образовании Китайской Народной Республики, заключенные исполнили государственный гимн и самостоятельно смастерили флаг страны из тюремного одеяла, расшив его одной ниткой.

рассказывается о событиях весны 1948 года, когда Китайская освободительная армия развернула по всей стране стратегическое контрнаступление. Член партии Цзян-цзе вела этих солдат, они прорвали блокаду противников и спешно направились на опорную базу революции в Северной Сычуани. Из-за предательства бунтовщиков Цзян-цзе была арестована и казнена, ей предлагалось помилование в обмен на информацию о своих соратниках, однако женщина предпочла предательству смерть [67, 45].

Песня «Хвала красной сливе» — музыкальный портрет Цзян-цзе, которая предстает в фильме хрупкой девушкой с короткими волосы, в ципао<sup>38</sup> синего цвета, поверх которого надет алый свитер и завязан белый длинный шарф. Автор стихов песни Чунцин, как и Цзян-цзе, подвергался аресту и по счастливому стечению обстоятельств был освобожден из-под стражи. Для описания Цзян-цзе используется образ сливы. Сливовое дерево в Китае расцветает только зимой, в лютые холода. В традиционной культуре слива ассоциируется с возвышенным, чистым и скромным образом. Философ Чжу Си писал: «Драгоценный меч становится острым благодаря точению, а аромат цветов сливы возникает благодаря суровому холоду» [92, 198–199]. Смысл этих слов следующий: только путем неустанных стараний, самосовершенствования и самовоспитания, преодоления трудностей, можно достичь цели.

«Хвала красной сливе» — это гимн стойкому красному цветку. Форма гимна сквозная, с признаками куплетно-вариантной. Вступление почти полностью помещено в верхний регистр и насыщено звукоизобразительными интонациями — форшлагами, трелями, быстрыми пассажами. Это первое знакомство с хрупким, скромным, чистым и одновременно сильным цветком. Основная тональность проявляется лишь в кадансовой зоне.

Начинается первый куплет (*пример 30*), состоящий из трех фраз, с органного пункта тоники передающего атмосферу безмятежности и покоя. В сопровождении звучат арпеджио и последовательности из кварт и квинт, создающие пасторальный колорит. Мелодия извилистая и кокетливая, в ней

---

<sup>38</sup> Ципао — национальное китайское женское платье.

много игривости, идущей от прихотливого ритмического рисунка, где использованы разновидности пунктирных ритмов.

**Пример 30. Первый куплет песни «Хвала красной сливе» [165, 164]**

Вторая фраза (тт. 10–11) звучит в *g-moll* и *d-moll* в среднем регистре. В поэтическом тексте рассказывается о том, как растет цветок под зимними ветрами, во льдах, как пробивается сквозь сугробы снеговые хлопья. Третья фраза включает в себя особенности двух предыдущих — средний регистр сменяет верхний, появляются широкие скачки на октаву вверх. Интенсивное гармоническое развитие внутри фразы (*F-dur* – *g-moll* – *c-moll*) «стирает» ее границы с припевом. Припев (тт. 14–18) состоит из двух фраз, вторая — варьированный повтор первой. По характеру припев светлый, передающий ликующее, возвышенное состояние, что передается сопровождением, где звучит фигурация, движущаяся по звукам вокальной мелодии. Вокальная партия остается такой же гибкой, насыщенной скачками и мелизмами. Вторая фраза более певучая и носит обобщающий характер, не содержит мелизмов и мелких длительностей в ритмическом рисунке. Тональный план припева не выходит за пределы I степени родства. Припев завершается гармонией *V<sub>7</sub>/VI* без последующего разрешения доминанты.

Второй куплет начинается в *f-moll*, меняется фактура и обновляется тематический материал. Гармоническая неустойчивость на границе разделов не несет в себе напряженности, напротив, она передает зыбкое состояние природы и человека в таких условиях. В фактуре появляется полифоническая многослойность. Мелодия сопровождения дублирует вокальную партию,

акцентируя на ней внимание, а верхний голос в фортепиано играет тремоло, создавая состояние взволнованности — трепещущих на ветру цветов.

За гармонией *f-moll* в начале раздела следует аккорд *g-moll*, практически до конца произведения (за исключением каданса) воцаряется диатоника. При сопоставлении *d-moll* — *c-moll* создается впечатление воздушности, природа представляется многоликой и таинственной, в поэтическом тексте звучит выразительная метафора: «От цветов возносятся к небесам ароматные облака». Финальная фраза, несущая функцию припева в сокращенном варианте, — это кульминация песни, состояние одухотворения. В вокальную мелодию вновь вплетаются мелизмы, тема сопровождения дублирует голос, усиливая тему, и неожиданно в кадансе (т. 25) появляется *C-dur*, разрешающийся в *F-dur*. Голос уже затихает, а в инструментальном дополнении звенит в верхнем регистре тема припева. Слива только расцвела, она символизирует новый Китай и новое поколение закаленных трудностями людей.

Песня «Вышью красное знамя» написана композиторами Яном Мином и Цзинем Шацю, текст принадлежит поэту Яню Су. Песня исполняется Цзян-цзе вместе с ее заключенными друзьями. Музыка проникнута светлым настроением, внутренним покоем, который обрели люди после восстановления мира на их родной земле, несмотря на их собственное бедственное положение. Создание флага заключенными символизирует рождение новой страны и негибаемость духа революционеров: «Золотые звезды я вышиваю на красном знамени и сердце мое трепещет — стежок за стежком я вышиваю новые горизонты». Душевный трепет, волнение, радость, которые испытывают революционеры на пороге новой жизни, ощущается во вступлении: как торжественное провозглашение, утверждающее новый строй страны, звучит трижды повторенный мотив — исходящая большесекундовая интонация, первый звук которой находится в затахте и выражен восьмой длительностью; на сильной доле в т. 1 — V ступень основной тональности *B-dur*, ее звучание «заполняется» пассажем в сопровождении, взлетающим по звукам трезвучия III низкой ступени, создающей эффект мерцания гармонического *F-dur* с повышенной IV

ступенью (*as* как *gis*) и *Des-dur* с повышенной IV ступенью (*g* в мелодии). Во второй части такта большесекундовый мотив окрашен уже гармонией *F-dur*, предваряющей звучание тоники в т. 2, где из двувзвучного мотива «вырастает» песенная мелодия. Насыщенная нисходящими квартовыми и секундовыми интонациями, чередующимися со «взлетами» на квинты, тема передает мечтательное настроение Цзян-цзе, а радостное душевное возбуждение проявляется в восходящих пассажах баса. Вокальная партия начинается в *F-dur*, благодаря чему создается ощущение ладовой переменности. Мелодия нежная и трепетная, движется по звукам пентатоники *F-dur* из вершины-источника (т. 5). Почти полностью вокальная партия дублируется в сопровождении, басовая линия, как и во вступлении, представляет собой пассажи, которые как бы «договаривают» фразы Цзян-цзе (пример 31).

*Пример 31. Первая часть песни «Вышью красное знамя» (тт. 5–10)*  
[164, 160]

6 104, 100 *mj*

1. 线儿分长, 针万儿分密, 含化着热金泪星绣绣红旗, 旗旗,  
 2. 千分情, 万分爱,

9

绣呀绣红旗。 热泪随刀着丛线眨走,  
 绣呀绣红旗。 平日刀丛针不眨, 眼,

Диатоническая гармония первого четырехтакта, «затрагивающая» *g-moll*, *c-moll*, *d-moll*, завершается звучанием *d-moll*. Преобладание минорных тональностей окрашивает настроение в печальные тона — Цзян-цзе плачет, и слезы ее капают прямо на флаг. В следующем четырехтакте, начинающемся в *g-moll*, в диатонике появляется хроматизм — неapolитанская гармония *As-dur*,

которая в этом же такте (т. 10) сменяется гармонией *d-moll*. В вокальной партии в т. 10 звучат два самых низких звука — *c<sup>1</sup>* и *b*, Цзян-цзе будто утрачивает ощущение счастья, забывает о победе и вспоминает, что она узница.

Ярко и контрастно звучит *B-dur* в т. 11. Изменение настроения подчеркивается и новой фактурой: она становится более плотной, так как вместо пассажей появляются аккорды. Вокальная партия тоже трансформируется — в т. 11 ее диапазон достигает децимы: по звукам секстаккорда *B-dur* (без примы) мелодия взлетает с *d<sup>1</sup>* — вырывается радость, героиня забывает о тягости своего положения. Постепенно нарастающая, динамика достигает апогея в последнем построении (тт. 13–17). Вокальная мелодия дублируется аккордами в сопровождении, она основана на тематическом материале второй фразы из первого четырехтактового построения (т. 7 в сравнении с т. 13). Начало фразы в т. 13 звучит триумфально благодаря автентическому обороту на границе с т. 12: появление доминантовой гармонии с септимой после диатоники обостряет звучание тоники *B-dur*. Такт 14 начинается как мелодико-гармоническая секвенция, однако она не получает продолжения в отличие от идеи хроматизации, как и на границе тт. 12–13 здесь образуется автентический оборот, в т. 14 на второй доле звучит  $V_7/IV-II$  (как прерванный оборот в *Es-dur*). Следующий автентический оборот появляется в финальной фразе (т. 17 —  $V/V$ ). Это тема вступления, вместе с которой возвращается и фактура фортепиано с мелодизированным басом.

В песне два куплета одночастной формы, второй завершается коротким дополнением, в котором закрепляется тональность *F-dur*. Во вступлении она звучала «призрачно», неустойчиво, а в дополнении после доминанты появляется утверждающее, подчеркивая слова: «На нашем новом флаге мы вышили новый Китай».

Песня «Хвала красной сливе» раскрывает многогранный образ Цзян-цзе: нежной, хрупкой и одновременно твердой девушки, сильной духом. Композитор создает ее точный музыкальный портрет при помощи ладоинтонационных и гармонических контрастов; при этом в ней преобладают решительные, мужественные мотивы. В свою очередь, песня

«Вышью красное знамя» звучит, когда Цзян-цзе, находясь в тюрьме, узнает о скором освобождении своей родины и вместе со своими подругами по несчастью со слезами на глазах вышивает красное знамя. Мелодия имеет очень нежный и проникновенный характер. Девушки видят фейерверк, искрящийся в воздухе. Несмотря на то, что все они только мечтают о мире, они плачут так, словно стали свидетелями победы. «Цзян-цзе» — это истинная жемчужина в сокровищнице китайской оперы.

Существует ее одноименная экранизация, которую характеризуют следующие аспекты:

1) прототипом для образа Цзян-цзе послужила главная героиня романа «Красная скала». Ее музыкальный портрет чрезвычайно многогранен. Так, песня «Хвала красной сливе» заключает в себе лейтмотив Цзян-цзе, жизнелюбивой и работающей девушки. Он не раз прозвучит в картине, сопровождая героиню даже в самые трудные минуты. В конце кинофильма мы слышим еще один вокальный номер — «Вышью красное знамя»: в нем воспевается мужество Цзян-цзе, ее безграничная преданность делу и Родине. Так рождается образ смелой, решительной участницы революционного движения и в то же время, нежной и хрупкой девушки с добрым сердцем и чистой душой [67].

2) Опора на художественные принципы традиционной китайской оперы: например, в одном из сольных номеров используется подлинная тема куньцюй из провинции Сычуань. Мелодии присущ приподнятый, торжественный характер; она передает воодушевление Цзян-цзе, ее веру в светлые идеалы революции и боевой дух.

Своей популярностью фильм-опера «Цзян-цзе» обязан, прежде всего, музыке, ее эмоциональной правдивости и глубине. Благодаря этим качествам картина нашла путь к сердцам зрителей и надолго вошла в историю китайского кинематографа. Главное отличие музыкального фильма от художественного заключается в более тесной взаимосвязи первого с вокальной и инструментальной составляющей произведения, динамичном развитии сюжета и максимально точном портретировании персонажей. Как правило, такая картина представляет собой экранизацию оперы —

законченного произведения, в котором все вышеперечисленные компоненты уже образовали определенный симбиоз. Музыка заменяет словесные монологи, движет развитием событий, ярко выделяет наиболее важные моменты. В художественном кинофильме ее роль не столь велика: песня, в большинстве случаев, создает атмосферу или выражает эмоциональный подтекст того или иного эпизода, тогда как в музыкальных кинофильмах она, бесспорно, играет главную роль, становясь компонентом сложного драматургического механизма.

### *§ 2. Музыкальные фильмы, близкие китайской национальной опере*

Фильмы-оперы, как правило, насыщены фольклорным мелодическим материалом. Вокальная музыка в таких фильмах целиком организует сюжетную канву, отметая малейшую необходимость в разговорных эпизодах; она может звучать как в сольном, так и в ансамблевом и хоровом исполнениях. В качестве примера можно привести картины «Пять золотых цветов», «Лю Саньцзе» и «Ашима», где песни задают вектор драматургическому развитию ленты.

«Берег источника Худе» — это произведение, написанное в 1959 году Лэем Чжэньбаном для кинофильма «Пять золотых цветов». Главные герои проходят сложный путь навстречу друг к другу, и картина завершается торжеством любви. В песне «Берег источника Худе» композитор использовал переменный размер —  $2/4$  и  $3/4$ . Форма песни представляет собой чередование разделов, в которых заключены вопросы и ответы. По сюжету, девушка стояла на берегу источника Худе и случайно увидела пролетавшую мимо бабочку; ее красочные крылья вдохновили героиню на восторженную песню о красоте и любви, о которой она втайне грезит. Внезапно раздается мужской голос, словно отвечая на сокровенные мысли девушки, и завязывается диалог, полный предчувствия любви и счастья.

«Только песни горцев почитают родных» (*B-dur*) — песня, написанная Лэем Чжэньбаном для кинофильма «Лю Саньцзе» (1961). Основой для сюжета песни стала красивая старинная легенда из провинции Гуанси о

прекрасной и умной девушке из народности чжуан, которая, в совершенстве владея песнями горцев, воспевала труд, природу и любовь. «Только песни горцев почитают родных» — основная музыкальная тема кинофильма, в которой воплощен апофеоз любования мелодиями горцев [31]. Во вступлении, прежде чем появится мелодия, звучит объемный доминантовый восходящий пассаж, будто разбег — от  $f^1$  до  $f^3$ . И с V ст. в третьей октаве и начинается тема вступления — светлая, ласковая, мягкая, из двух нисходящих трихордов: VI–V–III и V–III–II. Затем движение вновь возвращает тему к V ст. и дальнейшему трихорду, который разрастается в более протяженную мелодию. Следующая третья фраза текучая, без цезур на протяжении четырех тактов, в ней тема движется восьмыми, кружась вокруг VI и V ступеней. Эта мелодия повествовательного характера, в ней слышны речевые интонации. Ее прерывает переключение регистров (четвертая фраза звучит в октаву) и возвращение динамичного ритмического рисунка «восьмая — две шестнадцатых». Во вступлении в партии фортепиано звучат арпеджио шестнадцатыми, что создает впечатление текущей воды.

Основной раздел образует простую двухчастную форму с включением. Первая часть в форме модулирующего в тоальность доминанты периода неповторного строения. Вокальная тема — танцевальная, изящная, грациозная, с длинным распевом в конце первого предложения, в ритмическом рисунке которого контрастируют выдержаный звук и короткие длительности.

**Пример 32. Вторая часть песни «Только песни горцев почитают родных» [138]**

В гармонии — отклонение в субдоминанту, в фортепианной партии — оживленное движение. Во втором предложении фактура плотнее, вокальная тема более витиеватая, многоэлементная, дробится на короткие мотивы-распевы, она родственна теме из вступления, насыщенной речевыми интонациями. Уже в начале предложения происходит тональный сдвиг в *F-dur*. Вторая часть начинается с гармонии *B-dur*, в вокальной теме — речитация на звуке *d* (пример 32), а затем игривый «маневр» — танцевальная ритмическая фигура «шестнадцатая с точкой — тридцать вторая — две шестнадцатых». Вторая часть образует период из двух предложений, первое завершается протяженным распевом, которым заканчивалось первое предложение первой части, второе — варьированный повтор второго предложения первой части. Во второй части тема начинается с сильной доли, при этом сохраняя ритм и звуковысотность; здесь она звучит органичнее, чем в первой части, появляются цезуры, нет ощущения непрерывного потока, и так как происходит сдвиг доли, к теме добавляется дополнение. Завершает песню кoda, состоящая из небольшого инструментального раздела и вокальной части, в основе которых синтез тем вступления и первой части.

Вокальная миниатюра «Только песни горцев почитают родных» из кинофильма «Лю Саньцзе» исполняется главной героиней, повстречавшей земляков. Эта картина относится к жанру музыкального фильма, поэтому развитие сюжета, главным образом, зиждется на музыкальной драматургии: в песнях экспонируются характеры действующих лиц, а также излагаются те или иные события.

«Пять золотых цветов» и «Лю Саньцзе» — это два знаменитых музыкальных фильма Лэй Чжэньбана. В них воплотились основные черты творческого облика этого композитора. Здесь, как и в своих камерных вокальных произведениях, автор ставит задачу осветить быт малых народностей Китая. Приведем ряд особенностей, прослеживающихся в этих фильмах.

1) Близость к жанру оперы. За исключением нескольких небольших диалогов, в обеих картинах преобладают вокальные номера. Они не только дают характеристики действующим лицам, но и сопровождают развитие

сюжета. Фильмы демонстрируют разнообразие вокальных форм: это и сольные номера, и дуэты, и трио, и хоровые эпизоды. Жанр «Пяти золотых цветов» можно определить как лирическую комедию; в свою очередь, «Лю Саньцзе» следует, скорее, отнести к социальной драме, так как основная тема этой картины — протест трудящихся против эксплуатации помещичьим классом. В то же время, здесь находится место и лирике: в фильме воспевается любовь к родным краям;

2) Региональный колорит. Так, в ленте «Пять золотых цветов» Лэй Чжэньбан обращается к напевам народности бай, которые невероятно трогательно звучат в исполнении главных героев, повествуя о жизни этого этноса. Также композитор искусно вплетает подлинные фольклорные темы Гуанси-Чжуанского автономного района и песни горцев в музыкальную канву «Люй Саньцзе». Это объясняется тем, что данная народность частично проживает в высокогорной местности. Именно поэтому Лэй Чжэньбан не только использует характерные напевы, но и избирает соответствующую тематику: «Вершины гор наполнены ароматами подножия Хуашань», «Песни горцев подобны журчанию реки Чуньцзян» и т.д.

Существует несколько причин, обуславливающих высокий рейтинг этих музыкальных фильмов. В первую очередь, они опираются на локальный фольклор, дающий аудитории представление о волшебных уголках Китая, о жизни людей, их населяющих, их быте и культуре. Во-вторых, чарующие народные напевы гармонируют с прекрасными пейзажами в кадре, даря зрителю истинное эстетическое наслаждение.

«Ашима» — музыкальный кинофильм режиссера Лю Цюна (1964). Песни для киноленты написали Ло Цзунсянь и Гэ Янь, всего десять произведений для мужского и женского голосов, вокального ансамбля и хора. Среди них «Песня-вопрос», «Воды озера Чанху чистые и прозрачные», «Боль разлуки», «Ашима, ты где?», «Живой цветок, свежий и яркий», «Нефритовая пташка поет под звон колокольчиков». Этот фильм — экранизация народной легенды о любви Ашимы и Ахэй-гэ. В нем почти нет разговорных диалогов, преобладают музыкальные сцены.

Ло Цзунсянь<sup>39</sup> обратился к вокальному жанру в 1943 году, почти за пять лет создал более 100 песен; в 1956–1958 годах совершенствовал свое мастерство в Центральной музыкальной консерватории. Наиболее известны его произведения — оперы «Лю Хулань» и «Песня прерий», романсы «Счастье приходит с цветением османтуса», «Капля воды в расщелине», а также музыка к кинофильму «Ашима». Гэ Янь<sup>40</sup> в основном, писал музыку к кинофильмам, среди которых «Дети Китая», «Не Эр», «Походы на юг и войны на севере», «Ашима».

«Ашима» — это популярный музыкально-танцевальный художественный фильм. Помимо великолепных хореографических номеров и ни в чем не уступающей им музыки, картина радует прекрасной операторской работой и захватывающими пейзажами Дали (провинция Юньнань). Это бесспорный шедевр китайского кинематографа, проливающий свет на жизнь одного из многочисленных этносов Поднебесной. Музыкальная канва фильма характеризуется следующими чертами:

- 1) применение национальных ладов. Практически в каждом музыкальном номере ленты можно услышать традиционную китайскую пентатонику. Композиторы Ло Цзунсянь и Гот Им, работавшие над кинофильмом, посетили несколько деревень в местности Дали, где проживают национальные меньшинства, и собрали уникальный мелодический материал, который почти в неизменном виде лег в основу «Ашимы»;
- 2) пополнение традиционного состава симфонического оркестра народными инструментами. Необычные тембровые эффекты, возникшие благодаря этому симбиозу, привнесли в музыку новые краски, придали звучанию объем и многослойность. В свою очередь, взаимодействие этих тембральных пластов усложняет и обогащает оркестровую вертикаль;

---

<sup>39</sup> Ло Цзунсянь (1925–1968) — композитор. Родился в г. Баодин провинции Хэбэй.

<sup>40</sup> Гэ Янь (1922–2003) — композитор. Родился в Шанхае.

3) использование местных диалектов. Словесный текст вокальных номеров содержит фонетические и лексические особенности народности сани и отражает их речевые привычки.

Ван Лигуан, современный китайский композитор, ректор Пекинской консерватории, говорит о кинофильме «Ашима» так: «Успех этой картины заключается в самобытности ее музыкального содержания, которое основывается на лучших фольклорных традициях» [7].

Песня «Ашима, ты где?» исполняется Ахэй-гэ в сопровождении хора в прологе фильма. Песня состоит из трех разделов. В первом юноша спрашивает у погонщика лошадей, какая девушка самая восхитительная; во втором — ищет Ашиму среди девушек в хоре: «Кто из вас Ашима? Слава о ее красоте разошлась по всему миру, и я специально приехал издалека, чтобы увидеть ее»; в третьем — Ахэй-гэ вновь спрашивает хор девушек, где найти Ашиму. А вслед за песней, тоже в песенной форме, рассказывается содержание предания об Ашиме. Ее красота интригует зрителя, таким образом, достигается состояние напряженного ожидания, удерживается внимание.

Аshima — красивая и мудрая, трудолюбивая и отважная, умеющая любить, различающая добро и зло — классический образ восточной женщины. Сквозь призму ее судьбы отражается судьба современной женщины Китая, которая не желает быть рабыней, мечтает о независимости и стремится собственными силами строить прекрасную жизнь [64]. Когда Ашима появляется на экране, она исполняет песню «Воды озера Чанху чистые и прохладные». Форма двухчастная; первая описывает прекрасные пейзажи провинции Юньнань, вторая посвящена прославлению крестьянского труда.

Наряду с жанровыми песнями, в фильме звучит утонченный романс «Живой цветок свежий и яркий» (*gis-moll*) — образец любовной лирики. В романсе сочетаются черты трех стилей — романтизма, импрессионизма и символизма. Прежде всего они отражаются в поэтическом тексте. В первой строфе передается внутреннее противоречие: «На краю обрывистых скал растут прекрасные свежие цветы, мне хочется их собрать, но я боюсь, что они

больше не распухает на высокой скале». Цветок — это символ любви, недосягаемой мечты, он невероятно притягателен и порождает сильные переживания. В следующей строфе внутренний конфликт разрешается: «главное, что есть желание собрать цветы, и ничто уже не может меня остановить... но я делаю усилие над собой и только лишь дотронусь до бутона». Таким образом, раскрывается мятежный дух героя, его темперамент, отражаются душевные муки, которые «резонируют» с природой: «Я не знаю, кого ты любишь всем сердцем. Вот и сосны безмолвно стоят, не сгибаюсь; и я поднимусь в горы и убью тигра, натяну лук и попаду в орла. Танцуя, в горах распускаются цветы, щебечут птицы. Я люблю тебя».

**Пример 33. Первая часть песни «Живой цветок свежий и яркий»**  
[140, 204–205]

一首鮮花

4 鲜 义 鲜， 鲜 花 长 在

6 岩 石 边， 只 要 有 心 把 花 采。

9 哪 怕 岩 高， 哪 怕 岩 高 花

13 ff.

Краткое вступление (*пример 33*) создает сначала хрупкое, эфемерное ощущение проникновения в душевную тайну героя. В гармонии — движение из *Gis-dur* в одноименный минор, что оттеняет трагичность последнего. В первом такте вступления звучат арпеджиированные аккорды; на последнюю долю появляется острый диссонанс — тоника расщепляется (*gis* в сочетании с *g*; он же *fisis* — VII гармоническая ступень). Второй такт тоже начинается с диссонанса — звук *g* теперь входит в состав аккорда от VI ст. — *e-g-h-dis*; если *g* принимать за VII<sub>+</sub>, то образуется увеличенный септаккорд III ступени. Верхний звук этого аккорда — начало мотива, который будет появляться в основной теме романса: V—V—IV—I в ритме «четверть — короткий пунктир — половинная». Восходящая квинта — интонация мучительного вопроса «Кого ты любишь?».

Основная часть образует двухчастную форму А—А<sub>1</sub>. В первой части тема построена на квarto-квинтовых интонациях, которые образуются между звуками *dis-gis-cis*. Мотив вопроса из вступления преобразуется ритмически внутри пунктирного ритма: на месте точки рядом с восьмой длительностью появляется шестнадцатая пауза. Тема, которая была наделена протяжностью, монолитностью, внезапно дробится, выражая внутренний конфликт героя. В фортепианной фактуре нисходящие арпеджио в верхнем регистре, хрупкие и щемящие, их «поддерживают» интервалы в среднем регистре, состоящие из звуков арпеджио. В гармонии — последовательность I—V<sup>6</sup><sub>5</sub>—V<sub>7</sub>—I, где в аккордах доминантовой группы не используется VII<sub>+</sub>, звук *fisis* автор на протяжении всего романса заменяет звуком *g*, в чем, возможно, и скрыты те противоречия и сомнения, которые одолевают героя.

Вторая вокальная фраза начинается в параллельном мажоре, с движения по звукам квартсекстаккорда III ст. Настрой становится светлее, создается впечатление легкого, незатрудненного звучания, которое прерывается мучительным вопросом — мотивом из вступления. Однако в следующей фразе, также начинающейся с развернутого квартсекстаккорда III ст., данный мотив не звучит, в гармонии происходит отклонение в *E-dur*. В фортепианной фактуре исчезают арпеджио, вместо них появляется аккорд

IV<sup>4</sup><sub>3</sub> в широком расположении, на который насливается обыгрывание кварты IV—I в вокальной партии; фраза завершается интонацией предъема (IV—V ст.) в тональности *H-dur*.

Глухо и устрашающе звучит следующая фраза на октаву ниже, в размере  $\frac{2}{4}$  (основной размер  $\frac{4}{4}$ ), в фортепианной партии — тоника *gis-moll*, в вокальной — речитация на V ст., а затем — квартовый интоационный оборот V—I—V. Как эхо отзывается он в верхнем регистре в сопровождении. Внутри последней фразы из трех тактов снова происходит перемена размера: первый такт в размере  $\frac{4}{4}$  (звукит речитация на I ст., затем восходящая квинта I—V, которая заполняется до III натуральной ступени, в то время как в гармонии — *Gis-dur*), второй и третий такты в размере  $\frac{2}{4}$  с мотивом из вступления (интонация вопроса). Острый диссонанс вокальной темы в миноре и мажорного сопровождения отражает душевные муки героя, двойственность его желаний. Мотив из вступления гармонизован доминантой (где вместо звука *fisis—g*) и минорной тоникой, создавая мрачный, тяжелый колорит.

Между первой и второй частями звучит интермедия, создающая атмосферу ожидания. Вторая часть представляет собой варьированную первую. В ней передается сильное волнение героя, с большей глубиной раскрываются его страдания. В фортепианной партии появляется синкопированный ритм и мелодизированная линия баса, рождающая дуэт с вокальной мелодией. Начала первых фраз в обеих частях совпадают, звучит трогательная, возвышенная речитация на V ст., однако завершение фразы во второй части ознаменовано появлением нового варианта мотива: теперь он построен на двух звуках *dis* и *gis* и состоит из речитации на звуке *dis* и скачка на кварту вверх *dis—gis*. Таким образом, исчезает сама интонация вопроса, которая создавалась благодаря выразительности пунктирного ритма, а восходящая квarta несет в себе выражение воли. Вторая фраза — в параллельном мажоре, с движением по звукам квартсекстаккорда III ст., к которому присоединяется еще один вариант мотива вопроса. Ритмически он совпадает с предыдущим вариантом, однако отличается звуковысотно: завершается скачком на квинту вверх, так как в мотив возвращается IV ст. — звук

*cis* (после *dis*). Таким образом, меняется восприятие мотива, и он вновь звучит вопросительно, опечаленно, почти обреченно. В третьей фразе — вариант мотива без IV ст. (звука *cis*) в новом ритме: «восьмая — две шестнадцатых — две восьмых» и с нисходящей интонацией в конце — с «никнущей» квартой; в этой части формы за мотивом вступления «закрепляется» функция лейтмотива. Четвертая фраза образует фактурную арку с первой фразой первой части — фортепианная партия переносится в средний и верхний регистры, появляются нисходящие хрупкие арпеджио. В вокальной линии — речитация на I ст. и движение по звукам тонического трезвучия, затем дважды повторенный мотив вопроса в разных вариантах: первый с шестнадцатой паузой и новыми акцентами, так как меняется размер с  $\frac{4}{4}$  на  $\frac{2}{4}$ , благодаря чему I ст. звучит в новом такте; второй как отголосок, с речитацией на IV ст. в ритме «восьмая — две шестнадцатых». В гармонии, во время звучания второго варианта мотива, образуется полигональное сочетание — трезвучие *gis-moll* на басу *cis*, что создает ощущение растерянности.

Последняя фраза — варьированный повтор предыдущей: между вокальной партией и фортепианной образуется диссонанс мажорной и минорной тоник, завершает фразу вариант мотива вопроса с I ст. на сильную долю. Вновь он соединяется с диссонирующей гармонией, в которой объединяется субдоминанта — бас *cis*, доминанта — *g=fisis* и тоника — терция *h-dis*. Это сочетание — высшая точка внутренних терзаний. В поэтическом тексте — признание в любви, но с вопросительным знаком — появление сомнения и проявление дуальности внутреннего мира. Одновременно с III ст. (звуком *h*) в вокальной партии в сопровождении звучит *his*. Однако завершается романс «чистым» звучанием гармонии *Gis-dur*, как выражение надежды.

«Живой цветок свеж и ярок» представляет собой лирическую песню о любви. Главные герои выражают свои чувства, которые томят их сердца. В то же время, вокальная миниатюра тесно связана и с дальнейшим развитием сюжета.

«Нефритовая пташка поет под звон колокольчиков» — еще один вокальный дуэт в фильме «Аshima» (пример 34). Его содержание отражает идею сопротивления феодалам и стремление к свободной счастливой жизни. Дуэт

наделен ярким национальным колоритом, содержит фольклоризмы и выразительные метафоны из народного быта: «Старший брат, словно шапка, сидит у младшей сестры на голове», «младшая сестра, словно гриб у дерева, растет рядом со старшим братом».

**Пример 34. Первая часть песни «Нефритовая пташка поет под звон колокольчиков» [141, 42]**

1. 马 铃儿 响来哟 玉鸟儿唱, 我跟  
2. 蜜 蜂儿 不落哟 刺蓬棵, 蜜蜂  
男  
1. 马 铃儿 响来哟 玉鸟儿唱, 我陪  
2. 蜜 蜂儿 不落哟 刺蓬棵, 蜜蜂

Сформулируем итоговые тезисы о музыкальных фильмах Китая:

1) многообразие сюжетов, в центре которых всегда находится многоплановый женский образ. Такова Си Эр из «Седой девушки» — любящая дочь, счастливый ребенок и взрослая девушка, проявляющая необыкновенную храбрость и силу духа в сложных жизненных ситуациях. К революционной тематике примыкают фильмы «Красный женский отряд», «Красная охрана озера Хунху» и «Цзян-цзе». В свою очередь и «Пять золотых цветов», и «Ашима», и «Лю Саньцзе» — это истории о любви; увы, последние две ленты имеют трагический финал;

2) традиционный симфонический оркестр включает в себя национальные музыкальные инструменты;

3) использование этнических напевов и диалектов, мощная опора на народную песенную культуру. Это является общей тенденцией: китайские композиторы стремятся сохранить национальную основу искусства и в то же время непрестанно обновлять ее при помощи современных техник письма и средств выразительности.

Если из музыкального фильма целиком исключить разговорные диалоги, он будет напоминать оперу, но при этом нисколько не утратит своей смысловой нагрузки. В то же время, если художественная картина останется без вокального или инструментального сопровождения, она, безусловно, понесет серьезные художественные потери.

Несомненно, все кинофильмы снискали популярность и любовь зрителей во многом благодаря своему музыкальному оформлению. Можно сказать, что эти вокальные миниатюры заключают в себе и сюжеты, и персонажей, и эмоциональное содержание каждой из картин. Они способны отразить события, происходящие в фильме, важнейшие драматургические вехи, а также внутренний мир действующих лиц. Синтез музыки и кино рождает новый, особый вид искусства, призванный очищать душу зрителя, делать его способным к чуткости и сопереживанию.

### **§ 3. Вопросы интерпретации песен из китайских кинофильмов на примере некоторых исполнителей**

Вокальные произведения в кино — это особый жанр; это сочинения, созданные в конкретную эпоху и при соответствующих обстоятельствах. Особенности жанра и время создания диктуют стиль, в котором следует исполнять то или иное произведение. Песни к кинофильмам должны учитывать это правило и вместе с тем гармонировать с сюжетом фильма. Исполнитель, в свою очередь, должен выразить творческий замысел композитора, следя нотному тексту: важно учесть все детали, касающиеся темпа, ритмического рисунка, артикуляции и динамики. Безусловно, вокальное искусство требует речевой выразительности, но кроме этого необходимо стремиться как можно более полно воплотить идею, таящуюся в музыкальном подтексте. Элементы произведения — язык, мелодия и метроритм — задают сочинению определенную психологическую тональность и вектор развития эмоционально-образной сферы. Более того, художественно точное исполнение вокальной музыки в фильмах способно

динамизировать развитие сюжетной линии, отводя саундтреку самостоятельную роль в драматургии кинокартине.

Множество песен из кинофильмов завоевали всенародную популярность. Постепенно они выходили за пределы киносеансов и становились самостоятельными сочинениями, что со временем привело к проблеме интерпретации.

«Песнь рыбака» (1934), написанная композитором Жэнь Гуаном для одноименного кинофильма, характеризуется прихотливой мелодией и медленным темпом. Она рисует в нашем сознании картину тяжелого и опасного рыбного промысла в бурном море, рассказывает о печали, что тяготит души рыбаков. В первом эпизоде (тт. 5–20) описываются сцены их повседневного труда: мелодия звучит нежно и проникновенно, целиком завладевая вниманием слушателей. Фразу «Ветер уносит облака далеко за море» нужно спеть максимально кантиленно и спокойно, подчеркивая последнее слово. На слова «Рыболовные сети сохнут под утренним солнцем» приходится эмоциональная кульминация: эта фраза звучит динамически ярче, на *mf*, а следующая за ней, напротив, предполагает *diminuendo* и потому органично оттеняет ее. Поскольку песня звучит в тот момент, когда главный герой, рыбак Сяо Хоу, попадает в беду, она, вопреки своему исконно лирическому характеру, обретает мрачную и скорбную окраску. Следует отметить, что исполнителю крайне важно контролировать свои эмоции во время пения: именно это позволяет удерживать внимание слушателей и помогает им проникнуться переживаниями героев.

Во втором разделе песни (тт. 25–40) мы видим рыбаков, раскидывающих сети. В соответствии с содержанием преображается фактура аккомпанемента: она насыщается энергичными триолями, которые напоминают волнующееся море. Эпизод предполагает веселое и оживленное исполнение. Подвижный темп сохраняется вплоть до последней фразы «Томятся рыбаки в тумане в ожидании добычи», в которой возвращается пульсация и характер исполнения первого раздела; акцент следует сделать на

слове «туман». Голос исполнителя должен звучать светло, постепенно двигаясь от *forte* к *piano* и, таким образом, мягко завершая раздел.

В третьем разделе (тт. 45–60) слушатель узнает о непростой жизни трудового народа того времени, об их горестях и печалях. Аккомпанемент приобретает тяжеловесную аккордовую фактуру. «Неподъемные налоги», «порванные сети», которые единственные «могут помочь пережить зиму», каждое слово заставляет буквально содрогнуться от жалости к беззащитным беднякам. Необходимо подчеркивать эти словосочетания в каждой фразе, дабы усилить эмоциональное воздействие эпизода, придать ему эффект движения по кругу и подчеркнуть настроение безысходности.

В своем музыкальном повествовании о тяжелой судьбе рыбаков композитор прибегает к простым средствам выразительности. Фортепианный аккомпанемент изобилует звукоизобразительными элементами, которые помогают нам увидеть, как покачиваются рыбакские лодки на необъятных морских просторах, едва удерживаясь на гребнях волн. Благодаря этому музыкальное сопровождение предельно точно следует изображению в кадре.

На наш взгляд, наиболее выразительно «Песнь рыбака» звучит в исполнении Сун Цзунин<sup>41</sup> и Гуань Муцунь<sup>42</sup>. Обе интерпретации по-своему интересны и достойны внимания, так как у них очень разная манера пения. Так, Сун Цзунин исполняет народные песни. Разумеется, китайское народное пение отличается от академического вокала, поэтому исполнение Сун Цзунин мягче в эмоциональном отношении; ее голос звучит пронизывающе и светло, она четко произносит поэтический текст. Интерпретация Сун Цзунин очень самобытна, но в контексте фильма она оказалась бы слишком ровной и отрешенной, а это едва ли допустимо, ведь песня звучит в момент гибели главного героя. Поэтому более подходящим, на наш взгляд, является исполнение Гуань Муцунь. Ее густое и сочное меццо-сопрано в полной мере передает скорбный характер музыки.

<sup>41</sup> Сун Цзунин (р. 1966) — исполнительница китайских народных песен (сопрано), доктор наук. Окончила Китайскую консерваторию.

<sup>42</sup> Гуань Муцунь (р. 1953) — китайская певица (меццо-сопрано), профессор Тяньцзиньской консерватории.

Песня «Певица под железной пятой» (1935) была написана композитором Не Эром для кинофильма «Дети бури», в котором зрителю дается возможность увидеть мир глазами бедной женщины, вынужденной добывать свой горький хлеб пением. Неудивительно, что в этой песне нет места свету и радости. Первые две фразы (тт. 2–6) звучат мягко, постепенно наращивая динамику. Не следует заострять форшлаг, выписанный в мелодии. Главное слово здесь — «повсюду», ведь речь идет о незавидной судьбе певиц, которые пытаются выбиться из низших слоев общества. Далее (тт. 11–17) из слов песни мы узнаем, каким было общество в то время. Эта фраза контрастирует с двумя предыдущими: героиня не хочет принимать то, что стало привычным для всех. На словах «Испробовать до дна вкус жизни» (тт. 13–15) мелодия звучит динамически ярче, и исполнителю очень важно не только передать эмоциональное содержание эпизода, но и добросовестно отнестись к нюансировке, выписанной в тексте. На слове «жизнь» допускается небольшое замедление; затем необходимо вернуться к прежнему темпу. Следующая реплика (тт. 20–26) выражает гнев героини, ее протест против реалий жизни. Темп ускоряется, упругий ритм органично дополняет решительные интонации в вокальной линии, заставляя нас проникнуться ее воинственным настроением. Четкость артикуляции и контроль над певческим дыханием в этом эпизоде имеет особое значение в силу особенностей ритмического рисунка и содержания поэтического текста. Наконец, звучит строка «песня жалости о тех, кто находится под железной пятой»; последние два слова необходимо выделить при помощи твердой, энергичной атаки и динамического акцента *subito forte*: это вспышка ненависти и отчаяния, ведь героиня понимает, что в схватке с судьбой ее, рано или поздно, ждет поражение.

Лучшие исполнительницы песни «Певица под железной пятой» — это Е Пэйин и Ван Сюфэн<sup>43</sup>. Тембр Е Пэйин можно охарактеризовать как очень чистый, ясный и звонкий; она четко произносит текст и прекрасно владеет

---

<sup>43</sup> Е Пэйин (1935–2022) и Ван Сюфэн (р. 1954) — сопрано. Окончили факультет сольного пения Центральной консерватории.

вокальной техникой. В то же время, столь светлое звучание создает эффект техничного, но несколько холодного, эмоционально поверхностного исполнения, которое не могло бы в полной мере раскрыть образ главной героини «Детей бури», звуки голос Е Пэйин за кадром. Ван Сюфэн — обладательница крепкого лирического сопрано; ее голос как нельзя лучше прозвучал бы в партии Тоски из одноименной оперы Дж. Пуччини. Манера исполнения Ван Сюфэн чужда вычурности, она поет просто и искренне, щедро наделяя мелодию душевным теплом. Певица интуитивно находит наиболее точные штрихи и оттенки, и потому каждая фраза звучит особенно проникновенно и осмысленно. Мы поневоле становимся очевидцами событий и ужасаемся жестокости общества того времени. Если выбирать между этими двумя исполнительницами, то нам более близка интерпретация Ван Сюфэн: она более чутко и деликатно подходит к образному содержанию музыки и его техническому воплощению.

Хуан Цзы — выдающийся китайский композитор, питавший особую любовь к вокальному жанру. Хуан Цзы не только талантлив как композитор, это по-настоящему великодушный и духовно богатый человек. Именно благодаря этим качествам он смог создать истинные произведения искусства. Его личность по праву считается эталоном как композиторского мастерства, так и нравственности. Его перу принадлежит множество замечательных романсов, таких как «Тоска по родным краям», «Три желания розы» и др. Хуан Цзы также ярко проявил себя в музыке к кинофильмам; доказательством тому «Песнь неба» (1935) из кинофильма «Законы неба». Поэтический текст песни затрагивает вопросы нравственности и морали сквозь призму национальных традиций. Это история путешественника, который скитается по свету; он поклялся отомстить всему миру на смертном одре отца. Исполнителю предстоит выразить сильные и очень противоречивые чувства лирического героя и воплотить его мятежный образ в музыкальном портрете песни.

Первый раздел (тт. 5–20) звучит в довольно сдержанном темпе, что создает мрачную, напряженную атмосферу. «У каждого человека есть отец»,

— неуверенно поет герой и затем задает вопрос: «А я одинок?» И мы слышим, что он сам уже готов дать на него утвердительный ответ. «У каждого человека есть мать, а я одинок?» — спрашивает странник снова. Его голос вздрагивает, словно он вот-вот расплачется. «Безмятежно плывут облака, и текут реки», — горестно завершает он. В этом эпизоде исполнитель должен выдержать единое настроение безраздельного одиночества, пока еще не позволяя эмоциям вырваться наружу. «Птица возвращается в родные края и не находит своего гнезда; и я хочу вернуться домой, а дома нет», — поет странник. Здесь необходимо сделать акцент на словах «вернуться домой», которые повторяются дважды, выдавая тоску героя по близким людям и родному крову, и желание воссоединиться с ними, которому, увы, не суждено сбыться.

Если первый раздел носит повествовательный, а потому несколько отрешенный характер, то содержание второго (тт. 20–31) более субъективно: настроения стремительно сменяют друг друга. Прихотливый ритмический рисунок мелодии выражает душевные метания героя, его волнение и беспомощность. Он бросает мирозданию вопрос за вопросом, и по мере того, как отчаяние охватывает его существо, нарастает динамика звучания. «Не говори, что я — брошенный ягненок! Не говори, что я выплакал все слезы!» И в этом «не говори» снова слышится затаенный плач, а слова «тяготы человеческой жизни» (тт. 24–25) вырываются из груди страдальца как крик души. Эту бурю эмоций сдерживают лишь торжественно-скорбные аккорды в аккомпанементе.

В третьем разделе герою, наконец, удается совладать с собой: мы видим, как он украдкой утирает слезы и уже готов произнести клятву, стремясь принести свою душу в жертву ради всеобщего блага. Композитор обращается к жанровой модели марша, подчеркивая мужество и силу духа своего персонажа. «Слышишь жалобные стоны? Твой сын жертвует своим сердцем». Очевидно, что требуется от исполнителя: благородное и вместе с тем решительное звучание, подобающее образу воина.

Последний раздел содержит такой поэтический текст: «Полноводная Янцзы, густые белые облака; мир, исполненный величия, мир, которому тысячи и тысячи лет... Гармония и любовь к ближнему царят здесь, и мы вместе наслаждаемся семейным уютом и счастьем!» Эпизод должен исполняться в духе гимна, выражая всю грандиозность и необъятность Вселенной, непоколебимую веру в человечность и бескрайнюю любовь.

Наиболее убедительным исполнением «Песни неба», на наш взгляд, могут похвастаться певцы Шэнь Ян<sup>44</sup> и Е Пэйин. Шэнь Ян — китайский бас с потрясающим полнокровным тембром. Его манера пения необыкновенно выразительна. Секрет его артистизма заключается, прежде всего, в превосходном владении певческим дыханием, благодаря которому певец достигает кантиленного, протяжного звучания, что особенно важно в лирических эпизодах. Не менее интересна интерпретация этой песни сопрано Е Пэйин. Ее чистый, прозрачный тембр звучит очень нежно и трогательно, наделяя образ странника новыми, более утонченными оттенками. Но, поскольку героем кинофильма все-таки является мужчина, исполнение Шэнь Яна оказывается более убедительным и соответствующим сюжетной ситуации.

«Полуночная песня» (1937) композитора Сянь Синхая из одноименной кинокартины создана по мотивам романа Гастона Леру «Призрак оперы». Главный герой, оперный певец Сун Даньпин, влюблен в Ли Сяося. Его лицо было изуродовано в схватке с соперником, и он принял решение распространить весть о своей смерти, дабы не обрекать свою возлюбленную на жизнь с калекой. Сун Даньпин скрывается в заброшенном театре, напротив которого находится дом Ли Сяося, и каждый месяц, в полнолунье, поет для нее, стоя на крыше театра. В песне находится место и романтическому протесту против несправедливого мира, и нежным чувствам,

---

<sup>44</sup> Шэнь Ян (р. 1984), бас. Окончил Шанхайскую консерваторию, где получил степень магистра, затем продолжил образование в Джулльярдской школе (Нью-Йорк, США). Является приглашенным солистом Метрополитен-опера. Работал на факультете сольного пения Шанхайской консерватории. В 2007 г. занял первое место в Международном конкурсе исполнителей BBC в Кардиффе (Великобритания).

и потому лирический характер песни соединяется с элементами театрализации.

Необходимо уделить внимание интонационному претворению буквально каждого слова, не переигрывая и не прибегая к театральным клише в выражении чувств героя. Это придаст произведению совершенно другой смысл, лишит его эмоциональной правдивости и искренности. В первом разделе (тт. 10–24) мелодия звучит плавно и напевно в неторопливом темпе; это щемящий голос ночи, предвещающий бурю, и, наконец, буря приходит: «Холодный, пронизывающий ветер, дождь льет как из ведра; осыпались лепестки, и листья летят по ветру» (тт. 31–38). В этом эпизоде исполнителю важно соблюсти четкую, отрывистую артикуляцию и суметь выдержать эмоциональное и динамическое *crescendo*. Музыка звучит все тревожнее, и слушатель начинает догадываться, что Сун Даньпин попал в беду. «Кто будет ждать со мной рассвет?» (тт. 41–47) испуганно восклицает он, но никто не отвечает; лишь эхо тихо и бесстрастно повторяет его вопрос. В связи с этим слово «ждать» в первый раз следует пропеть с надеждой в голосе, а во второй раз как приговор, ведь ничего другого герою не остается. «Я словно злобный дух, и сердце мое твердо: пока я жив, я буду до последнего вздоха бороться против бесов феодализма» (тт. 51–61). Поэтический текст этого эпизода очень образен и метафоричен; певец проклинает своих врагов, разлучивших его с любимой, и горько сетует на невозможность быть рядом с ней. Его душу переполняет гнев, поэтому в разделе превалирует динамический оттенок *forte*, и слова Сун Даньпина должны прозвучать твердо и убедительно.

В следующем эпизоде нас ожидает резкая эмоциональная модуляция: «О, любимая! Только твои глаза способны видеть мою душу нас kvозь, только твое сердце может понять мои самые сокровенные чувства» (тт. 63–75). Нежно и умиротворенно струится мелодия, излучая свет и любовь. Исполнителю предстоит полностью перестроиться на лирический лад; в особенности это касается обращений «О, любимая!», которые нужно спеть очень ласково. Последующие многократные словесные повторы связаны с тем, что Сун Даньпин вспоминает образ Ли и, вопреки всему, надеется на

лучшее. Но буквально через несколько тактов (тт. 105–122) его начинают одолевать сомнения. «Нет, моя милая», — поет он, словно отказываясь от любви и счастья, о которых только что мечтал.

Последний раздел (тт. 126–153) возвращает нас к мрачным и безнадежным настроениям. Герой снова погружается в пучину страданий; он тоскует по любви, потерянной навсегда, и не верит в то, что когда-нибудь еще встретится Ли. Ему остается одно: проводить долгие ночи здесь, на крыше театра, где лишь музыка сможет скрасить его одиночество. «Полночную песню» можно без сомнения назвать гимном разлуки; это последнее прощание главного героя с любовью.

Поскольку главный герой фильма оперный певец, его вокальный монолог предполагает определенные технические трудности. Мелодия изобилует скачками, которые невозможно исполнить, не владея техникой вокального дыхания; контрастные по настроению эпизоды требуют от исполнителя мастерства перевоплощения, а стихотворный текст хорошей артикуляции в соответствии с эмоциональным состоянием персонажа. Поэтому «Полночная песня» может весьма достойно прозвучать как в концертной, так и в конкурсной программе. Среди наиболее удачных интерпретаций можно назвать исполнение китайского тенора Шэн Сяна<sup>45</sup>. Его манеру пения отличают высокая культура звука, безукоризненная кантилена, насыщенный тембр и артистизм.

Хэ Люйтин написал песни «Времена года» и «Певица Тянья» к кинофильму «Ангел дорог» (1937). Действие разворачивается в Шанхае 1930-х годов; в его сюете зарождается трогательная история любви певицы Сяо Хун и барабанщика Чэнь Шаопина.

«Временам года» свойственны три характерные черты: 1) «рассказ» ведется от лица женщины; 2) за основу произведения взята подлинная народная мелодия; 3) историческим фоном служит война против агрессоров. Песня состоит из четырех куплетов. Несмотря на свою лаконичность,

---

<sup>45</sup> Шэн Сян (1921–1993) — один из знаменитейших китайских теноров. В свое время был известен как «китайский Карузо», окончил Шанхайскую консерваторию, преподавал на факультете сольного пения в Центральной консерватории.

каждый из них несет значительную смысловую нагрузку. Чувства главной героини претворены в красочных образах разных времен года. Мелодия на протяжении всей песни остается неизменной, однако каждый куплет отличается особым музикальным оформлением.

«Весна пришла, за окнами все зелено. Девушка вышивает мандаринок у окна. Вдруг от неожиданного и сильного удара палкой мандаринки разлетелись в стороны». Здесь еще нет мощных эмоциональных всплесков. Первые две фразы отличаются изящной мелодикой, которая такозвучна очаровательным весенним пейзажам, красоте и скромности девушек, занятых рукоделием. В следующей фразе на слове «неожиданного» происходит эмоциональный перелом; надо полагать, что сильный удар палки, спугнувший птиц, это метафора вторжения вражеских войск. Таким образом, первый куплет представляет собой своего рода антитезу: в светлое весеннее настроение врываются нотки тревоги и предчувствия беды.

«Лето пришло, и тонкие ветви ивы вытянулись, девушки купаются в волнах реки Янцзы. Взгляни, как прекрасны оба ее берега: стебли гаоляна тянутся ввысь» — гласит второй куплет. Это история о том, что родной край был захвачен противником, и девушки с севера вынуждены были перебраться на правый берег реки; и в то же время, это живительная волна воспоминаний о Родине. Фраза «оба ее берега» таит в себе глубокий смысл: несмотря на красоту правобережной Янцзы, она никогда не сможет стать для главной героини домом.

Звучит третий куплет: «Каждую ночь девушке снится родная земля; но она просыпается, и лица любимых родителей таят в утренней дымке». Бедняжка тоскует по своим близким и с болью вспоминает о них. Мелодия приобретает сходство с причитанием; ее интонации звучат печально и жалобно. Наконец, следует четвертый куплет: «Пришла зима, и все укрылось снегом; сшита теплая одежда и послана родным. Взвести бы вокруг города стену из плоти и крови! Я бы хотела быть Мэн Цзян». Это кульминация всей песни: отважная девушка мечтает взвеси стену из плоти и крови, чтобы

защитить город от вражеского нападения. Последняя фраза «Я бы хотела стать Мэн Цзян» отмечена динамическим спадом.

«Времена года» являются по сути обработкой народной песни «Плач». Героиня оплакивает все, с чем ей пришлось расстаться; в оживленной мелодии кроется сильное чувство горя, обиды и скорби. Несмотря на незамысловатый мотив и простые слова, эта песня не оставляет равнодушным ни одного слушателя.

Наиболее художественно точная интерпретация «Времен года», несомненно, принадлежит Чжоу Сюань, чей чистый тембр и высокая культура пения как нельзя более уместны в эмоциональном контексте произведения. Именно ее голос звучит за кадром в кинофильме «Ангел дорог». Хэ Люйтин говорил в своих воспоминаниях: «В процессе звукозаписи я постоянно вносил корректизы в манеру исполнения Чжоу, обращал ее внимание на мельчайшие детали. Тогда я сделал для себя открытие, что Чжоу Сюань одарена не только „золотым“ голосом, но и необычайной музыкальностью: она чутко и быстро реагировала на мои ремарки. Несмотря на то, что эта удивительная певица не получила систематизированного вокального образования, она прекрасно умеет выражать в пении чувства и мысли и очень скоро научилась понимать мои пожелания к трактовке данного образа» [16].

«Певица Тянья» — это обработка народной песни из местности Сунань. Ее мелодия имеет протяжный характер; также в ней прослеживаются жанровые особенности фольклорных напевов правого берега реки Янцзы. В песне три куплета, каждый из которых состоит из четырех фраз. Мотив первой фразы «На краю света ищу близкого друга» (тт. 5–8) выполняет функцию зачина и носит яркую национальную окраску. В приоритете чистое интонирование и кантилена. Необходимо выдержать исполнение в одном стиле, исполненном грации и изящества. Фразе «Младшая сестренка поет под аккомпанемент цина» следует придать особую выразительность — это признание в любви любимому человеку и одновременно воспевание крепкой дружбы. В реплике «Возлюбленный, наша воля едина» (тт. 9–12) акцент

приходится на слово «влюбленный», его можно спеть с приыханием. В целом, в первом куплете должно царить ощущение полного счастья, с которым резко контрастирует настроение второй строфы: в ней поется о гибели родины («Посмотрю на север – и от слез одежда становится влажной»). Несмотря на то, что песня исполняется женщиной, она повествует о тяготах войны и восхваляет мужество соотечественников. Здесь важно подчеркнуть слова «Посмотрю на север», которые выдают невыразимую тоску по дому. Исполнение должно быть очень живым, эмоциональным; вместе с тем, исполнителю нельзя забывать о предельно четкой артикуляции. В третьем куплете выражается надежда на встречу с близкими, на возвращение в родные края.

Песни «Времена года» и «Певица Тянья» во многом схожи между собой. Они раскрывают тему любви к Родине и тоски по ней в лирическом ключе. Наиболее удачной интерпретацией «Певицы Тянья», с нашей точки зрения, можно считать исполнение Сун Цзун. Она обладает проникновенным тембром голоса, тонко чувствует стиль произведения и по-новому расставляет акценты в вокальной линии, оттого ее исполнение не перестает трогать сердца.

Авторство песни «Северный ветер» из кинофильма «Седая девушка» (1951) принадлежит Ма Кэ и Чжан Лу. Ее мелодия становится лейтмотивом главной героини картины, девушки по имени Си Эр. В новогоднюю ночь, когда за окном бушевала метель, Си Эр пела эту песню в ожидании своего отца, который уехал в попытке скрыться от кредиторов. В спокойном и плавном напеве воплощен образ девушки — нежной, чистой и хрупкой. Композицию песни можно условно разделить на три строфы. Первый раздел «Дует северный ветер, падают хлопья снега, наступает Новый год» (тт. 5–14), наполнен радостным волнением Си Эр: она предвкушает долгожданную встречу с отцом. Начало фразы нужно пропеть мягко, не теряя при этом четкости артикуляции и акцентируя первое слово; к концу реплики динамика постепенно ослабевает. Подобным образом следует исполнять и последующие фразы. После слов «Новый год» стоит пауза, которую нужно

выдержать без взятия дыхания. Как было сказано выше, здесь господствует светлое, приподнятое настроение: Си Эр воображает, как встретит своего любимого родителя, как будет чудесно спровести Новый год вдвоем. Эмоции разгораются все ярче и ярче к концу раздела. Таким образом, первые две фразы должны звучать нежно и задушевно, третья демонстрирует нарастание эмоциональной динамики и затем приходит к проникновенному *piano*, замыкающему строфу. Уместно будет сделать фермату на последней ноте, словно растворяясь в мечтах о грядущем счастье. Во втором куплете «Я жду отца с волнением в сердце, жду с радостью в душе – мы замечательно отпразднуем Новый год!» (тт. 24–38), Си Эр приходит в оживление. Немного ускоряется темп, и музыка звучит весело и бойко. Исполнителю необходимо контролировать дыхание, сохранять полноценную тембральную окраску в нижнем и среднем регистрах за счет высокой вокальной позиции и, конечно же, четкую артикуляцию.

Наконец, на пороге появляется отец Си Эр, Ян Байлао (его партию исполняет бас), и начинается третий раздел. Это семейный дуэт, излучающий любовь, счастье и радость долгожданного воссоединения с близким человеком. Невзирая на горе и нужду, жизнь главных героев теперь светла и легка. В качестве новогоднего подарка Ян Байлао преподносит дочери красный шнурок для волос. Ритмический рисунок отражает участившееся от восторга сердцебиение девушки, ведь для нее эта, казалось бы, скромная вещь имеет величайшую цену. В этот момент мы словно видим Си Эр наяву: она облачена в традиционный красный ватный халат, ее иссиня-черные волосы заплетены в длинную косу, в которой алой змейкой мелькает шнурок с роскошным бантом на конце. Такой образ оставляет в наших сердцах эта простая песня. Но какая пропасть лежит между настоящей и будущей Си Эр: одну рисует в нашем воображении благословенная зимняя ночь, а вторую поглотят житейские бури. По сюжету кинокартины, девушку насилино уведут из дома; впоследствии она сойдет с ума, и ее волосы станут белыми, как снег. Таким образом, исполнителю предстоит принять непосредственное участие в драматургии фильма: в песне, где еще нет ни слова о предстоящей трагедии,

очень важно написать музыкальный портрет главной героини самыми светлыми и чистыми красками, дабы усилить эмоциональный конфликт с последующим развитием сюжетной линии. В произведении сочетаются интонации народных песен и жанровые особенности китайской оперы. Словно в зеркале, отражается в нем внутренний мир юной Си Эр.

Среди певиц, включивших в свой репертуар «Северный ветер», хотелось бы выделить Го Ланьин<sup>46</sup>, Пэн Лиюань<sup>47</sup> и Вань Шаньхун. Все они исполнительницы народной музыки. Го Ланьин обладает приятным тембром и большим диапазоном, а также очень выразительной манерой пения, вобравшей в себя лучшие вокальные традиции китайского фольклора. Голос Пэн Лиюань имеет очень насыщенную, узнаваемую окраску. Она прекрасно владеет такими техническими основами, как высокая позиция и крепкое, сконцентрированное дыхание. Но, несмотря на мощные вокальные данные, певице также подвластно нежное и проникновенное звучание, которое напоминает журчание ручья. Что же касается Вань Шаньхун, ее исполнение отличают изящество и легкость, звенящий, словно колокольчик, голос и превосходная артикуляция. Все три певицы очень хорошо знают свои сильные стороны и опираются на них в создании индивидуальной интерпретации произведения.

«Моя Родина» (1956) — это вокальное произведение из кинофильма «Хребет Шангань», принадлежащее перу композитора Лю Чи. Это хвалебная песня далекой родной земле и отчему дому. Первая фраза «Великая река катит свои могучие волны, а ветер раздувает цветки риса и разносит аромат по ее берегам» (тт. 5–8) требует широкого дыхания и светлого звучания. Удивительно, как всего четыре такта музыки заключают в себе необъятные пейзажи сказочной красоты. Слова «могучие волны» и «аромат по ее берегам» необходимо подчеркнуть, помогая слушателю увидеть бескрайние речные просторы и почувствовать благоухание цветов. «Мой дом стоит на

<sup>46</sup> Го Ланьин (р. 1990), сопрано. В настоящее время преподает на факультете сольного пения Китайской консерватории. В 2019 году получила звание Народной артистки.

<sup>47</sup> Пэн Лиюань (р. 1962), сопрано. Окончила факультет сольного пения Китайской консерватории. В настоящее время занимает должность ректора Художественной академии НОАК.

берегу — я привык слушать крики лодочников, привык видеть развевающиеся паруса» (тт. 9–14) — мелодия словно вторит шуму колышущихся волн, неторопливо несущих свои воды. Мы продолжаем любоваться заснеженными горными вершинами на горизонте, солнечными бликами, играющими на водной глади; от воды поднимается пар и тает в воздухе, и паруса горделиво щеголяют белизной. На фразе «Привык слушать крики лодочников» следует сделать *crescendo*, но при этом не форсировать звук, продолжая звучать легко и светло. Таким образом, первый раздел посвящен описанию волшебных пейзажей: герой с нежностью и печалью вспоминает родные края, и вместе с ним мы созерцаем и цветущий берег реки, и горы, и паруса на воде.

Второй эпизод «Моя прекрасная Родина, место, где я вырос» (тт. 14–18), по сравнению с первым, предполагает куда большую пылкость: герой всей душой стремится увидеть свой дом снова. В мелодии появляется восходящая секвенция («На этих обширных землях...»), которая сопровождается усилением динамики. На слове «землях» допустимо небольшое темповое замедление и *diminuendo*. Затем мелодия возвращается к исходному темпу и с восторгом воспевает красоту и величие родного края: «вокруг чудесные пейзажи».

Несмотря на отсутствие сложных технических приемов, эта песня прекрасна в своем простодушии и искренности. Кажется, целый народ вещает устами этого героя, поющего о своей бесконечной любви к Родине и вере в лучшую жизнь на земле отцов. Сколько твердости в его нежном пении, сколько силы в его словах, исполненных спокойствия и благородства! Невозможно не проникнуться уважением к народу, который так чтит свою страну и историю.

Самое художественно точное исполнение «Моей Родины» удалось, на наш взгляд, двум певицам — Го Ланьин и Пэн Лиюань. Голос Го Ланьин звучит за кадром в «Хребте Шангань». И, поскольку в свое время эта кинокартина была весьма популярна, песню знали и пели буквально в каждой семье, а исполнение Го Ланьин стало эталонным. Певица посвятила всю свою жизнь работе в жанре пекинской оперы, поэтому ее манера пения,

разумеется, далека от народной. Однако именно это отличие и стало характерной особенностью ее исполнения; кроме того, Го Ланьин обладает очень узнаваемым тембром голоса. Что касается Пэн Лиоань, которая обучалась академическому вокалу в консерватории, то ее исполнение нельзя назвать столь же ярким, по сравнению с Го Ланьин. У Пэн Лиоань приятный, обволакивающий тембр голоса, и она, безусловно, прекрасно владеет вокальной техникой, все средства которой — плотность звучания, тембровая палитра, характер артикуляции — направляет на то, чтобы максимально полно раскрыть содержание произведения. Обе интерпретации чрезвычайно проникновенны и эмоциональны, что и сделало их образцовыми.

«Воды Хунху» — это песня, написанная Оуян Цяньшу и Чжан Цзинанем для кинофильма «Красная охрана озера Хунху» (1961). Она звучит от лица Хань Ин в тот момент, когда ее лодка скользит по глади озера. Первый куплет содержит такой текст: «Воды Хунху — волна бьется о волну, родные края на его берегу; утром лодка отчаливает, чтобы раскинуть сети, а вечером возвращается с неводом, полным рыбы» (тт. 14–22). С самого начала в песне описываются волшебные просторы озера Хунху, и в этих словах мы находим несомненное доказательство горячей любви героини к земле отцов. На рассвете она уплывает и целый день ловит рыбу в водах озера, восхваляя красоту родной природы. Во фразе «Воды Хунху — волна бьется о волну» звучание должно быть очень легким; на словах «Хунху — волна» при помощи дыхания необходимо создать эффект перекатывающихся волн; для этого можно также прибегнуть к небольшому замедлению темпа. Слова «На берегу» и «родные края» следует подчеркнуть. Ни в коем случае нельзя забывать о кантилене и хорошей артикуляции. Эмоциональное содержание данного эпизода — восторженное любование прекрасными пейзажами, мир и покой на душе. В то же время, если слишком сильно сбавить темп, ритмический рисунок утратит свои контуры, поэтому не стоит злоупотреблять этим приемом. Отметим, что в конце раздела возвращается исходный темп. Легко и грациозно льется мелодия, рифмы придают звучанию особую поэтичность и напевность; все наполнено чувством прекрасного и

упоением жизнью. Кажется, что устами Хань Ин вещает народ, живущий на живописных берегах озера, который любит и ценит каждое мгновение жизни, хоть и нелегко даются ему мгновения счастья. «Повсюду – дикие утки и лотосы, поля источают аромат риса во время осенней жатвы» (тт. 25–28) поется в следующем разделе, который развивает пейзажную линию. Нашему взору открываются волнующие картины: изумрудные горы, возвышающиеся над Хунху, и бескрайние поля. Исполнителю необходимо как можно более живо вообразить себе эти просторы, чтобы суметь передать слушателям их захватывающую красоту. Первые две фразы накапливают динамику и подготавливают третью, во весь голос прославляющую родные края. Мелодия проходит в среднем и нижнем регистрах, поэтому особое внимание следует уделить вокальной позиции. Эмоции достигают пика на словах «Все говорят о райской красоте, но что сравнится с плодородными землями на берегах Хунху?» (тт. 29–37). Фраза звучит в достаточно широком диапазоне, постепенно устремляясь к кульминационным верхним нотам, поэтому особое значение имеет работа дыхательной опоры. Согласно канонам вокальной техники, по мере перехода в высокую tessitura дыхание должно становиться крепче и глубже: только в таком случае звук будет устойчивым, полноценным и выразительным. Третья строфа представляет собой динамическую репризу — это гимн Родине, партии и китайскому народу, исполненный надежды и твердой веры в светлое будущее. Также это итог всего произведения, поэтому его эмоциональное претворение должно быть самым ярким и выпуклым.

Песня «Воды Хунху» лучше всего удается Юй Шучжэнь<sup>48</sup>, Ди Либайэр<sup>49</sup> и Янь Вэйвэню<sup>50</sup>. Голос Юй Шучжэнь можно охарактеризовать как чистый и прозрачный, и она искусно владеет дыханием и артикуляцией. Ди

<sup>48</sup> Юй Шучжэнь (р. 1936), сопрано. Солистка Тяньцзиньского театра оперы и балета.

<sup>49</sup> Ди Либайэр — лирико-колоратурное сопрано. Окончила Центральную консерваторию. В настоящее время является профессором и научным руководителем докторантов Центральной консерватории. Лауреат международных конкурсов, выступает в концертных залах Швеции, Дании, Норвегии, Голландии, Италии, Германии, Швейцарии, Испании, Англии, США, Канады, Японии, Сингапура.

<sup>50</sup> Янь Вэйвэнь (р. 1957), тенор. Окончил Китайскую консерваторию. Артист высшей категории, член правления Китайской ассоциации музыкантов.

Либайэр — выдающееся китайское сопрано. Несмотря на то, что речь идет о народной песне, певица исполняет «Воды Хунху» в академической манере. Ди Либайэр обладает прекрасным, сочным тембром и большим рабочим диапазоном. Ей подвластны и кантилена, и головокружительные пассажи, и прихотливые мелизмы. Тем не менее, певица не злоупотребляет орнаментикой в ущерб содержанию песни, что помогает слушателю сосредоточиться на эмоциональной стороне интерпретации. Несмотря на то, что повествование ведется от женского лица, тенора также часто включают песню в свой репертуар. Среди них следует отметить Янь Вэйвэя, исполнителя народной музыки. Яркая тембральная окраска, своеобычная манера интонирования и превосходная артикуляция как нельзя более уместны в этом произведении. Он причудливо сочетает в пении народный и академический стили, создавая свой собственный вокальный «почерк». Это стало исполнительским «козырем» певца, и он сумел завоевать признание и любовь широкой аудитории.

Песня «Почему цветы такие красные» (1963) Лэй Чжэньбана из кинофильма «Гость на айсберге» написана в духе национальной музыки. Основу интонационного строя произведения составляет увеличенная секунда, мелодия изобилует мелизмами — это явная отсылка к синьцзянской этнической музыке. Конечно же, это песня о любви, о ее радостях и горестях, о препятствиях, которые преодолевают влюбленные, чтобы быть вместе.

«Почему цветы такие красные?» (тт. 15–22) растерянно спрашивает у нас герой. Его вокальный монолог очень напевен, поэтому исполнителю придется мобилизовать все свои навыки певческого дыхания. Повторяясь, вопрос «Почему цветы такие красные?» должен прозвучать более выпукло. Акцент дважды приходится на слово «красные», но необходимо выдержать динамический контраст между повторениями: сначала *crescendo*, затем *diminuendo*. «Ах! Красные, красные, словно горящее пламя» (тт. 23–29) — продолжает юноша. Междометие «Ах!» становится опорной точкой в нарастании эмоционального напряжения и движении к кульминации. Композитор последовательно использует принцип динамического контраста

для повторяющихся элементов поэтического текста: в первый раз «красные, словно» исполняется *piano*, во второй раз «красные, словно горящее пламя» звучит на *forte*, и акцент падает на слово «горящее», выдавая истинные чувства главного героя. «Они символизируют бескорыстную дружбу и любовь», — поспешил поправлять он, испугавшись своей откровенности и все же поневоле подчеркивает слово «любовь». Так в этом произведении сосуществуют печаль, царящая в душе юноши, и любовь, не осмеливающаяся расцвести, ведь на ее пути еще столько трудностей и бед. Поэтому радостно-восторженные нотки вряд ли будут уместны в этом монологе, в особенности в контексте сюжета кинокартины.

Песня «Почему цветы такие красные?» очень самобытна и даже в каком-то смысле экзотична: она наделена запоминающейся мелодической линией, ярко демонстрирует национальный колорит и построена на внутреннем конфликте героя: его сердце разрывается надвое от счастья и от тоски. Это произведение прекрасно исполнили Ли Гуй<sup>51</sup> и Гуань Муцунь. Голос Ли Гуй звучит легко и чисто, что характерно для народной манеры пения. Ее мастерство интонирования очаровывает, ее искренность и эмоциональность вовлекают слушателя в круг образов того или иного произведения. Нам бы хотелось сравнить пение Ли Гуй с журчанием ручья в горной долине Сяншань. Густое меццо-сопрано Гуань Муцунь привносит в эту песню совершенно другие краски; это исполнение по-своему интересно и притягательно. Если сравнивать Ли Гуй и Гуань Муцунь, мы бы предпочли интерпретацию Ли Гуй: она более чутко подходит к стихотворному тексту и грамотно расставляет смысловые акценты, поэтому слово «цветок» в ее устах звучит особенно нежно, слово «любовь» играет оттенками томления и горечи.

«Песня о погибших друзьях» — еще песня композитора Лэй Чжэньбана, звучащая в картине «Гость на айсберге» (1963). Она посвящена соратникам, которые пожертвовали своей жизнью ради победы. Мелодия играет колоритом синьцзянских фольклорных мотивов и сообщает

<sup>51</sup>

Ли Гуй (р. 1944), сопрано. Исполнительница китайских народных песен.

слушателю то, что нельзя выразить словом. Она звучит то спокойно и сосредоточенно, то решительно и настойчиво, рассказывая о крепкой дружбе между бойцами. В первом разделе воспета любовь к родным краям: «У подножия горы Тяньшань притаилась моя родная деревня; когда я ее покидаю, я подобен семенам, что высыпаются из хамийской дыни» (тт. 10–22). Тоска по дому определяет настроение этой строфы; вспоминает лирический герой и о товарищах, навек оставшихся на поле брани. Мелодический рисунок лишен скачков, его плавность и неторопливый темп задают разделу торжественно-печальный тон. Первая фраза должна начинаться с *piano*. Словам «родная» и «подобен» сопутствуют эмоциональные и, как следствие, ритмические и динамические акценты. При исполнении необходимо следить за темпом вокальной речи и артикуляцией. К концу строфы динамика спадает, создавая ощущение законченной линии.

Текст второго куплета звучит так: «Семечки высыпались из хамийской дыни, а она по-прежнему сладкая. Возвращается музыкант, его цин все еще может петь, а тебя, мой дорогой соратник, я больше никогда не увижу». Мелодия здесь приобретает мрачный, скорбный характер. Во фразе «Когда я прощался с боевыми друзьями» содержится октавный скачок, и вокальная линия перемещается в верхний регистр: все ярче разгораются в душе героя воспоминания о соратниках, все громче звучит боевой клич, наводивший когда-то ужас на врага. Широкие интервалы провоцируют нарастание динамики, что требует от исполнителя крепкой дыхательной опоры и кантилены. «Ах, милый друг, ты уже не слышишь мою игру!» Возможно ли сдержать слезы, когда раздается этот отчаянный возглас? Сочетание синкоп и пауз придают музыке сходство с плачем. Павшие солдаты словно воскресают у нас на глазах, обретая вторую жизнь в сердце и памяти их товарища. Здесь бессильный гнев и ропот уступают место жалобным причитаниям. Слова «Ах, милый друг» следует спеть особенно проникновенно и ласково.

Это произведение отличает мягкий лиризм, присущий народным песням Синьцзяна. Оно прекрасно звучит в исполнении Ляо Чаньюна<sup>52</sup> и Ван

<sup>52</sup> Ляо Чаньюн (р. 1968), баритон. Окончил Шанхайскую консерваторию. В

Хунвэя<sup>53</sup>. Ляо Чаньюон обладает роскошным баритоном, подвижностью и деликатной манерой пения; благодаря этим качествам ему удается создать тонкую и выразительную интерпретацию в академическом стиле. В свою очередь, Ван Хунвэй специализируется на народной музыке, и потому эта песня очень хорошо ложится на его голос. Певец демонстрирует современную трактовку синьцзянских фольклорных напевов, наделяя ее невероятной экспрессией.

«Хвала красной сливе» (1964) — песня из кинофильма «Цзян-цзе», ставший плодом коллективного творчества нескольких композиторов: Ян Мина, Цзян Чуньяна и Цзинь Ша. Она хорошо передает колорит эпохи, отражая моральное состояние главного героя Цзян-цзе, который ведет отчаянную борьбу и всеми силами стремится к славе. Первая фраза («На красной скале распустилась красная слива, ноги прошли тысячи верст по льду») — это экспозиция метафоричного образа красной сливы на фоне заснеженного пейзажа. Учитывая витиеватость мелодии, исполнителю следует уделить больше внимания своему дыханию, добиваясь не только кантиленного звучания, но и непрерывного развертывания эмоционального содержания. Слово «распустилась» нужно подчеркнуть, заостряя пунктирный ритм и отчетливо пропевая форшлаг. Отметим, что эта ритмическая фигура сыграет важную роль в рисунке всего произведения. В реплике «ноги прошли тысячи верст по льду» важнейшим является слово «прошли», несмотря на паузу, которая разделяет слово. Разумеется, певцу не стоит брать дыхание во время этой паузы. И только в следующей фразе («Где спрятаться в лютый мороз? Преданное сердце обращено к солнцу, обращено к солнцу» (тт. 12–16) образ распускающейся красной сливы наконец раскрывает свое метафорическое значение, превращаясь в своеобразное зеркало переживаний, которые испытывает главный герой. Таким образом, первые две реплики,

---

настоящее время является ее ректором, профессор, заместитель председателя Китайской ассоциации музыкантов. Лауреат международных конкурсов.

<sup>53</sup> Вань Шаньхун (р. 1959), сопрано. Окончила Китайскую консерваторию. В настоящее время солистка Государственного театра оперы и балета.

описывающие расцветающее дерево, должны звучать достаточно сдержанно, но очень певуче и связно.

Эпизод «Распускаются цветы красной сливы – яркие бутоны, что расцветают буйным цветом, унося аромат в небо; просыпаются цветы, и мы встречаем весну громкими песнями!» (тт. 17–26) — это воспевание красоты красной сливы, которая становится первым вестником весны. Из этого следует, что раздел предполагает эмоциональное и динамическое *crescendo*, сохраняя требования к пению на *legato* и безукоризненной дикции. Кульминация произведения приходится на фразу «мы встречаем весну громкими песнями». Поскольку цветы красной сливы в китайской культурной традиции ассоциируются с высокими моральными качествами, например, с силой духа, чистотой помыслов, нравственностью поступков, картина цветения символизирует победу героя в революционной борьбе. Здесь преобладает пунктирный ритм, мелодия имеет декламационный, решительный характер и пестрит скачками, ставя перед исполнителем одновременно несколько технических задач. Подытоживая, можно сказать, что в данном разделе сочетаются женское и мужское начала: красота цветущей красной сливы и личностные качества, которые она символизирует. Разумеется, эту антитезу необходимо отразить и в пении, рисуя образ сливы плавными, грациозными линиями и говоря о долгожданной победе языком воина. Правомерность такой интерпретации подтверждается разными жанровыми моделями, которые композитор сознательно выбирает в соответствии с содержанием и поэтического текста и музыкальной драматургией.

Стоило этой песне увидеть свет, как она тут же завоевала невероятную популярность, с которой не расстается и по сей день. Подобной жизнеспособностью она обязана своей интонационной простоте (в лучшем смысле этого слова) и бодрому, жизнеутверждающему характеру. Лучшее исполнение «Хвалы красной сливе» связано для нас с двумя именами — Пэн Лиюань и Вань Шаньхун. Тембр Пэн Лиюань звучит чисто и свежо, заставляя воочию увидеть прекрасную картину ранней весны. Ее артикуляция и

легкость голосоведения выше всяких похвал. Пение Пэн Лиюань хочется уподобить самой красной сливе: в нем точно так же сочетаются сила и нежность, полнокровность и деликатность. Манера исполнения Вань Шаньхун объединяет в себе черты фольклорного пения и оперного вокала. В силу академической подготовки, голос Вань Шаньхун звучит более глубоко и насыщенно по сравнению с исполнителями народных песен; она умело управляет дыханием, контролирует дикцию, в то же время сохраняя этнический колорит. Обе интерпретации настолько самобытны и качественны, как в техническом, так и в художественном отношении, что крайне затруднительно отдать предпочтение какой-либо из них.

Песню «Вышью красное знамя» (1978) можно услышать в кинофильме «Цзян-цзе», носящем имя главной героини картины. По сюжету, девушка находится в заключении вместе с несколькими друзьями. Композиция песни содержит вступление, которое эмоционально подготавливает само лирическое высказывание, и два куплета.

«Нитка длинная да острая иголка – со слезами на глазах я вышиваю красное знамя, вышиваю красное знамя» (тт. 6–9) поет Цзян-цзе и плачет, но это не слезы печали. Героиня получила весть о рождении Нового Китая, и оттого ее сердце переполнено щемящей радостью и волнением, и она не находит слов, чтобы выразить свои эмоции. Начать фразу следует очень нежно и лирично, постепенно разгораясь и давая волю нахлынувшим чувствам; также очень важно выделить словосочетание «со слезами на глазах», которое является ключевым в данной фразе. «Горячие слезы на глазах, нитка тянется за иголкой, но я плачу не от скорби, а от радости» (тт. 10–13) воодушевленно делится с нами Цзян-цзе долгожданной новостью, и мы понимаем, что ей не жаль отдать все свои силы ради достижения заветной мечты. В мелодии появляется скачкообразное движение широкими интервалами. Напомним, что опору в таком случае необходимо подготавливать на низких звуках: это позволит удерживать воздушный столб на высоких нотах. «Сколько лет, сколько поколений – но сегодня мы наконец-то дождались тебя, дождались тебя!» Здесь эмоциональный, а следовательно

и динамический акцент, приходится на слово «сколько», которое должно сосредоточить в себе надежды и чаяния всего китайского народа. На фразе «дождались тебя» девушка устремляет свой взгляд на красный флаг, испытывая невыразимое чувство счастья, словно победа уже одержана. В данном эпизоде господствует светлый, торжественный тон, в котором все же сквозит печаль, ведь Цзян-цзе известно о несметном числе храбрецов, смело положивших в основание преобразившегося государства свои жизни, и о жертвах, которые еще предстоит принести.

Главная задача исполнителя — раскрыть сложное и противоречивое эмоциональное содержание песни (конечно же, не пренебрегая технической подоплекой). Горячая любовь девушки к Родине обретает символичное претворение в простых предметах — иголке и нитке, и своими руками она вышивает новую жизнь, новый мир. Женственность, нежность и в то же время решительность и преданность делу составляют многогранный и живой образ Цзян-цзе. Очевидно, что для того, чтобы воплотить его на высоком исполнительском уровне, необходимо проникнуться переживаниями и мыслями главной героини, подробно ознакомиться с сюжетом и драматургией фильма.

«Вышью красное знамя» особенно трогает в интерпретации Те Цзинь<sup>54</sup> и Ван Ли<sup>55</sup>. Тембр Те Цзинь звучит чисто и утонченно; она владеет прекрасной культурой пения и умеет быть искренней со слушателем. Ей удается с невероятной точностью воссоздать музыкальный портрет Цзян-цзе. Манера пения Ван Ли, в свою очередь, очень экспрессивна: ее большой, сильный голос придает вокальной линии особую рельефность и выразительность. Несомненно, оба исполнения можно по праву назвать достойными примерами для подражания.

Песня «Я люблю тебя, Китай» была создана Чжэн Цюфэном для кинофильма «Патриоты за границей» (1979). Это произведение знакомо каждому жителю Поднебесной. Его мелодия изящна и невесома, а

<sup>54</sup> Те Цзинь, сопрано. Профессор Китайской консерватории.

<sup>55</sup> Ван Ли (р. 1980), сопрано. Окончила Китайскую консерваторию.

поэтический текст правдиво отражает чувства лирического героя. При помощи описания смены времен года и облика родной земли автор метафорично выражает горячую любовь и грусть путешественника, скитающегося в чужих краях. Песня открывается вокально-инструментальным вступлением: «Жаворонок парит в синем небе – я люблю тебя, Китай!» (тт. 2–10). Это самостоятельный раздел, выполненный торжественности и благородства. Мелодия подражает пению жаворонка, отсюда импровизационный характер и весьма свободная метроритмическая организация эпизода. Динамическое развитие стартует на *forte*, передавая радостное волнение в душе странника. Слова «я люблю тебя» задают тон всему произведению. Слово «Китай» помещается на нисходящий мотив, исполняющийся на *piano*: голос певца должен звучать тихо и доверительно. Первая строфа начинается с лейтмотива: фраза «Я люблю тебя, Китай!» звучит трижды, что сопровождается нарастанием динамики. Далее следует описание чарующих пейзажей: «Я люблю пышную рисовую рассаду весной, я люблю золотисто-желтые плоды осенью, я люблю твой характер, подобный крепким соснам, я люблю нежную стойкость красной сливы» (тт. 18–30). Это настоящая ода красоте родного края, выдержанная в величавом, размеренном темпе. Слова «весной», «осенью», «сосен», «красной сливы» необходимо выделить. Фраза «Я люблю тебя, сладкий тростник родных краев – словно молоко смягчает мое сердце» (тт. 30–34) знаменует переход к самой экспрессивной части. На словах «мое сердце» можно замедлить темп и резко сбавить динамику, что придаст реплике яркий эмоциональный контраст и особую задушевность. Затем следует вернуться к исходному темпу.

«Я хочу посвятить тебе самую красивую песню, моя мать, моя Родина!» (тт. 38–42) поет герой, искренне стремясь отдать своей Родине все самое лучшее. «Посвятить тебе» можно спеть *tenuto*, дабы придать вес каждому слову, а реплика «моя мать, моя Родина» должна прозвучать очень значительно. И наконец, два тяжелых вздоха, увенчивающие последнюю строфиу, передают чувства путника, прожившего много лет вдали от дома. Динамика и насыщенность звучания усиливаются сообразно переходу в

верхний регистр и блекнут в нисходящем движении вокальной линии. В итоге, песня завершается в волнительном, восторженном настроении.

В этом произведении совершенно все: и мелодический рельеф, и поэтический текст, и аккомпанемент. Певцу необходимо тщательно продумать музыкальную драматуригию, а также изучить особенности жанра, чтобы добиться органичности и эмоциональной правдивости. Песня «Я люблю тебя, Китай» чрезвычайно популярна не только среди слушателей, но и среди исполнителей. Доказательством тому обилие разнообразных переложений для голоса и разных аккомпанирующих инструментов, для вокальных ансамблей, симфонического оркестра, хора и т. п. С нашей точки зрения, самые яркие и убедительные интерпретации принадлежат Е Пэйин, Тань Цзин и Лэй Цзя. Впервые эта песня прозвучала в исполнении Е Пэйин. Завораживающий тембр, безукоризненная артикуляция и природная подвижность голоса позволили ей создать особую, простую и трогательную манеру пения, посредством которой певица смогла раскрыть сюжет и образное содержание фильма всего лишь в нескольких куплетах. Тань Цзин стала первой китайской исполнительницей, объединившей академический, эстрадный и народный вокал, и мы можем познакомиться с этим удивительным синтезом на примере данного произведения. Объем звучания и тип дыхания отсылают к оперному и фольклорному стилям, в то время как артикуляция, по всей видимости, заимствована из эстрадного пения. И, наконец, Лэй Цзя, исполнительница народных песен, демонстрирует красоту и силу голоса, звонкий тембр, прекрасную вокальную технику и артистизм. Безусловно, каждая из трех трактовок абсолютно неповторима и заслуживает внимания как слушателей, так и певцов.

«Бархатный цветок» (1979) — знаменитая песня композитора Ван Мина из кинофильма «Сяо Хя», ставшего классикой китайского кинематографа. Он описывает современность, освещая, главным образом, взаимоотношения внутри семьи: между отцами и детьми, братьями и сестрами. В центре внимания этой песни, наделенной выразительнейшей

мелодией и оригинальным музыкальным стилем, — женские персонажи, с их неповторимым и прекрасным внутренним миром.

«На свете есть красивый цветок; он источает аромат юности» (тт. 10–18) тихо и трепетно поет герой, словно боясь неосторожно прикоснуться к этому цветку и причинить ему вред. Голос, по мере эмоционального развития произведения, будет звучать во все более и более высокой tessiture. В этой фразе следует выделить словосочетание «красивый цветок». Согласно правилам китайской фонетики, слово «красивый» («мэйли» — *кит.*) содержит закрытый слог. Это значит, что при исполнении произношение должно быть максимально открытым, чего можно добиться за счет правильного распределения дыхания.

Что касается бархатных цветов, в честь которых названа песня, то они способны очень хорошо приспосабливаться к различным условиям окружающей среды, будучи устойчивыми как морозам, так и к засухе. Именно таков характер главной героини, Хэ Сяньгу, женщины-солдата: за хрупкостью и нежностью скрывается недюжинная сила духа. Эту антитезу по отношению к первой фразе выражает вторая: «Дин-дон, неостановимо распускается он — кап-кап, алая кровь окрашивает его» (тт. 24–28). Разумеется, ее надлежит исполнить в совершенно другом настроении, подчеркивая слово «распускается». В реплике «кап-кап, алая кровь окрашивает его» важно сделать акцент и небольшую фермату на слове «окрашивает». Здесь раскрывается образ женщины, которая не боится принести себя в жертву ради своего народа. Именно поэтому автор сравнивает ее не просто с красивым, но и стойким цветком. В следующей фразе («А! А! Бархатный цветок, бархатный цветок» (тт. 28–35) дважды повторяется междометие «А!», которое затем приведет нас к кульминации. В этих словах воспет образ прекрасной и сильной женщины. Необходимо соблюсти динамический контраст между повторяющимися элементами стихотворного текста, чередуя *forte* и *piano*, в противном случае эта фраза прозвучит очень однообразно. Песня завершается поэтичной строкой «Горы окутаны ароматами». В нотном тексте указано *diminuendo*; оно имеет

отношение не только к громкости звучания, но и к эмоциональному напряжению, которое постепенно спадает. Кажется, будто необыкновенно певучая и гибкая мелодия сама подсказывает все исполнительские нюансы. «Бархатный цветок» может украсить концертный репертуар любого певца, а также продемонстрировать его вокальное мастерство в рамках конкурса.

Лучше всех это произведение удалось Ли Гуи, Хань Хуну<sup>56</sup> и Ляо Чаньюону. Ли Гуи (сопрано), исполнительница китайских народных песен, первой удостоилась чести спеть «Бархатный цветок». Ее интерпретация чрезвычайно убедительна: она находит наиболее простое и искреннее выражение чувствам, заложенным в сочинении, и потому ее голос неизменно трогает сердца слушателей. Хань Хун поражает своей отточенной вокальной техникой и артистизмом, по праву называясь одной из лучших китайских исполнительниц современности. Благодаря высочайшему уровню мастерства этой певицы мы буквально видим захватывающие пейзажи, наполненные благоуханием цветов. Она обладает великолепным тембром голоса, которому подвластны самые разнообразные оттенки: радость и печаль, нежность и энергичность, восторг и ярость. «Бархатный цветок» звучал в исполнении и мужских голосов; среди них можно выделить роскошный баритон Ляо Чаньюона. В противоположность Ли Гуи и Хань Хун, интерпретация Ляо излучает особую энергию, а его плотный и сочный тембр придает звучанию эмоциональную глубину и задушевность. Мы полагаем, что интерпретация Ли Гуи наиболее соответствует сюжетной и образной канве фильма, но исполнение Ляо Чаньюона поистине потрясает. Универсальность песни распространяется и на стиль пения: «Бархатный цветок» поют во всех манерах — народной, академической, эстрадной. Несомненно, подобная практика обновляет облик произведения, завоевывая любовь еще более широкой аудитории.

Песни для кинофильмов — это разновидность вокальной музыки, тесно взаимодействующая с другими вокальными жанрами. Это

---

<sup>56</sup> Хань Хун, сопрано. Окончила Китайскую консерваторию и Академию искусств НОАК.

обуславливает сходство подходов к проблеме интерпретации произведений, но есть и некоторые особенности, характерные именно для этого жанра, которые необходимо учитывать. Во-первых, помимо того, что исполнитель должен обладать хорошими вокальными данными, предполагается, что он в полной мере владеет техникой голосоведения. В противном случае, певец не сможет озвучить ни высокие ноты, ни мелодию широкого дыхания. В свою очередь, красивый тембр голоса — это наикратчайший путь к сердцу слушателя; он делает исполнение уникальным и узнаваемым. Следовательно, вокальная техника и тембр голоса — два тесно взаимосвязанных фактора, определяющих качество звучания. Во-вторых, без правильного понимания идейного содержания произведения и соответствующей сценической подачи нечего и говорить о проблеме интерпретации. Для этого необходимо понимание сюжета, содержания и драматургии кинокартины; затем певец сталкивается с поэтическим текстом песни и музыкальной драматургией. Наконец, осмыслив авторский замысел и проникнувшись кругом образов, исполнитель может поставить перед собой конкретные творческие задачи. В-третьих, нельзя забывать о координации звука и изображения в кадре. Пожалуй, это и является главным отличием песен из кинофильмов от других жанров вокальной музыки: в рамках кинокартины они не могут существовать изолированно от происходящего на экране.

Резюмируя все вышесказанное, мы можем сделать вывод, что качественное исполнение складывается из нескольких компонентов: высокого уровня владения техникой пения, индивидуальной окраски голоса, понимания и, как следствие, точного воплощения содержания и драматургии произведения. Только сумма этих составляющих позволяет добиться значительного художественного эффекта, а значит суметь поделиться мыслями и чувствами героев кинофильма со слушателями, вызвать отклик в их сердцах. В этом и заключается суть интерпретации песен из кинофильмов.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного исследования были сформулированы следующие *выводы*.

В процессе своего становления и развития кино очень рано сформировало неразрывную связь с философией и эстетикой. Некоторые концепции киноискусства образовали прочную систему, основанную на гуманистических идеях, и по мере развития кинематографа эта система претерпевала аналогичные с ним метаморфозы, отражая мысли и чаяния человека.

Как уже было сказано выше, основная форма вокальной музыки в китайских кинофильмах XX столетия — это песня, которая в большинстве случаев исполнялась сольно, но также могла звучать в исполнении хора или ансамбля. Отличительной особенностью этих картин, например, в сравнении с западной киноиндустрией, является то, что вплоть до 80-х годов XX века композиторы создавали для них произведения в жанрах академической или народной музыки, и за кадром звучали голоса профессиональных певцов. В целом, можно сказать, что западный кинематограф не был столь щепетилен в отношении вокальной киномузыки: как правило, саундтрек не писался с расчетом на определенный тип голоса и исполнения.

Жанровую эволюцию вокальной музыки к кинофильмам XX века можно разделить на два крупных этапа: первый включает в себя три периода (30-е, 50-е и 70-е годы) и характеризуется приверженностью к академическому и народному стилям, а второй занял последние двадцать лет прошлого столетия и ознаменовал собой переход в русло эстрадной музыки.

С приходом «Пятого поколения режиссеров» в 80-е годы обновляется облик вокальной киномузыки: в нее проникают эстрадные жанры. Вне зависимости от того, оцениваем ли мы это явление позитивно или негативно, оно было неизбежным, в силу веяний времени и тех требований, которые оно предъявляло к искусству. Новые сюжеты нуждались в новых мелодиях. Период с 1980 по 2000 годы можно назвать переходным. В XXI веке эта стилевая модуляция завершилась, и по сей день вокальная киномузыка

зиждется именно на эстрадных жанрах. Важнейшее различие между киномузыкой до и после 1980 года заключается в переосмыслении ее удельного веса в картине. Так, если ранее она играла весьма важную роль в драматургии фильма, сопровождая развитие событий в качестве лейтмотивов, то в 80-е годы вокальным произведениям стали отводить все более скромное место вспомогательного элемента, а не полноправного участника процесса.

Основная особенность, которую следует отметить в вокальной музыке к китайским кинофильмам прошлого столетия – это их ярко выраженный национальный характер. Композиторы Поднебесной всегда питали особое уважение к истории и культуре родного края, и потому в их музыке звучат отголоски не только фольклорных напевов, но и других видов искусства: живописи, поэзии, театра и т.д. Таким образом, культурное достояние многочисленных императорских династий послужило прочнейшим фундаментом для кинематографа, а также неиссякаемым источником вдохновения для режиссеров, композиторов, сценаристов, художников, так же как и наследие живущих на территории страны множества различных народностей, каждая из которых обладает своей уникальной историей и культурой.

Еще одним творческим ресурсом для композиторов стала пекинская национальная опера, которая так же как и философские доктрины конфуцианства, даосизма и буддизма определили внимание к определенному типу образности, а именно, к претворению величественной красоты природы и окружающего мира при помощи музыкальных средств, что не отрицало обращения к песенным, танцевальным и инструментальным жанрам народной музыки.

Существенное влияние на китайскую киномузыку XX века оказала и западноевропейская композиторская школа. Результатом этого процесса стал синтез техник композиции и эстетических подходов двух разных культур, который воплотился в сочинениях множества китайских авторов. Разумеется, такая творческая диффузия сказалась на эволюции музыкального искусства Поднебесной более чем положительно. В рамках непрекращающегося диалога культур китайская киномузыка всегда выступает как носитель

экзотического восточного начала. Этому способствует использование национальных музыкальных инструментов с их неповторимым звучанием, таких как эрху, цимбалы и пипа. Тем не менее, композиторы уже давно освоили и западноевропейский инструментарий, а также классические формы: сонаты, квартеты, концерты, симфонии и пр., демонстрируя при этом абсолютно индивидуальную интерпретацию тех или иных выразительных средств, заимствованных из другой музыкальной культуры. Каждое из вокальных произведений, представленных в данной работе, имеет свой неповторимый облик, идейное и эмоциональное содержание.

Начиная с XXI века, в результате интенсивного развития кинематографа и мощного прогресса в области звукорежиссуры, музыка к китайским кинофильмам получила в свое распоряжение колоссальный арсенал технических и выразительных возможностей и вышла на принципиально иной уровень качества, став полноценной и чрезвычайно востребованной отраслью музыкального искусства. Сегодня она играет важнейшую роль в эволюции киноиндустрии Поднебесной. Так, саундтрек завоевывает сердца зрителей еще до премьеры киноленты, многократно увеличивая численность потенциальной аудитории. Благодаря синтезу элементов музыкальных культур Запада и Востока картина получает шанс заявить о себе во всеуслышание и выйти на мировую арену киноискусства. Например, фильм «Крадущийся тигр, притаившийся дракон» получил одну из самых престижных кинопремий — «Оскар», в номинации «Лучшее музыкальное сопровождение». В то же время культивирование композиторами национального колорита придает каждому саундтреку самобытность, узнаваемость, подчеркивает его принадлежность к определенному этносу.

Сегодняшнее искусство немыслимо без кино. Композиторы не только создают звуковое обрамление к той или иной картине, но и реализуют свой творческий потенциал в рамках этого жанра, делятся своими мыслями и чувствами с многомиллионными аудиториями. Думается, что в будущем художественный язык кинематографа станет еще более универсальным и

сможет еще правдивее отражать замысел создателей ленты. Благодаря усилиям нескольких поколений композиторов музыка к китайским кинофильмам постоянно обновляет свою палитру выразительных средств, вместе с тем оставаясь верной традициям, проверенным временем. Она чутко реагирует на эстетические запросы современности, не теряя при этом своего индивидуального облика.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### *На китайском языке*

6. Ван, Айцзин. Анализ вокальных произведений Лэй Чжэньбана для кинофильмов и комментарии к их исполнению : специальность 13.02.00 «Музыка и хореография» : Диссертация на соискание степени магистра / Айцзин Ван; — Цзиньхуа : Чжэцзянский педагогический университет, 2016. — 65 с. — Текст : непосредственный.
- 王, 爱景. 雷振邦电影声乐作品的分析与演唱诠释. — 浙江师范大学. 2016. — 65 页.
7. Ван, Вэй. Обсуждение применения песен для кинофильмов в преподавании вокала / Вэй Ван. — Текст : непосредственный // Цзинань : Современная литература. — 2013. — № 2. — С. 206–207. — ISSN 1005-4677.
- 王, 巍. 论影视歌曲在声乐教学中的运用 // 时代文学, — 2013. — № 2. — 页数. 206–207. — ISSN 1005-4677.
8. Ван, Даинь. Введение в академическую песню / Даинь Ван. — Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2008, — 389 с. — ISBN 978-7-80751-306-3. — Текст : непосредственный.
- 王, 大燕. 艺术歌曲概论. — 上海:上海音乐出版社, 2008. — 389 页. — ISBN 978-7-80751-306-3.
9. Ван, Жуи. Исследование сольных произведений Сянь Синхая: специальность 13.02.02 «Музыковедение» Диссертация на соискание степени магистра / Жуи Ван. — Нанькин : Нанькинский художественный институт, 2008. — 52 с. — Текст : непосредственный.
- 王, 如意. 冼星海独唱歌曲研究. — 南京艺术学院, 2009. — 52 页.
10. Ван, Липин. Краткий анализ эстетического многообразия музыки для кинофильмов / Липин Ван. — Текст : непосредственный // Чанчунь : Кинематографическая литература. — 2010. — № 22. — С. 118–119. — ISSN 0495-5692.
- 王, 黎平. 浅谈电影音乐审美的多元化 // 电影文学, — 2010. — № 22. — 页数. 118 – 119. — ISSN 0495-5692.
11. Ван, Липин. Вопросы роли воздействия музыки для кинофильмов на новые идеи / Липин Ван. — Текст : непосредственный // Пекин : Музыка для кинофильмов. — 1982. — № 1. — С. 34–36. — ISSN 0257-0181.

- 王, 立平. 电影音乐的作用于创新问题 // 电影音乐, — 1982. — № 1. — 页数. 34—36. — ISSN 0257-0181.
12. Ван, Лигуан. Культурные исследования музыки — поиски экозвука в кинофильме «Аshima» / Лигуан Ван. — Текст : непосредственный // Пекин : Вестник Пекинской киноакадемии. — 2011. — № 5. — С. 51—53. — ISSN 1002-6142.
- 王, 黎光. 音乐的文化追究—寻访电影《阿诗玛》的生态音源 // 北京电影学院学报, — 2011. — № 5. — 页数. 51—53. — ISSN 1002-6142.
13. Ван, Лу. Анализ продукции вокальных произведений Лю Чи и комментрии к исполнению : специальность 13.02.00 «Музыка и хореография» : Диссертация на соискание степени магистра / Лу Ван; — Цзиньхуа : Чжэцзянский педагогический университет, 2014. — 73 с. — Текст : непосредственный.
- 王, 路. 刘炽声乐作品分析与演唱诠释. — 浙江师范大学. 2014. — 73 页.
14. Ван, Сысы. Начальное исследование музыкальных произведений к кинофильмам в Китае, Первая музыкальная комедия в Китае «Огни города» / Сысы Ван. — Текст : непосредственный // Пекин : Создание музыки. — 2015. — № 9. — С. 122—124. — ISSN 0513-2436.
- 王, 思思. 中国电影音乐创作之初探—记中国第一部音乐喜剧《都市风光》 // 音乐创作, — 2015. — № 9. — С. 122—124. — ISSN 0513-2436.
15. Ван, Хунминь. Начальные исследования особенностей китайских музыкальных произведений к кинофильмам в 50—60-х гг. XX в / Хунминь Ван. — Текст : непосредственный // Харбин : Художественные исследования. — 2012. — № 3. — С. 84—86. — ISSN 1673-0321.
- 王, 宏民. 20世纪五、六十年代中国电影音乐基本特征初探 // 艺术研究, — 2012. — № 3. — 页数. 84—86. — ISSN 1673-0321.
16. Ван, Цзиньи. Краткий анализ вокального искусства Лю Чи / Ван Цзиньи. — Текст : непосредственный // Наньнин : Вестник педагогического института этносов автономного района Гуанси. — 2010. — № 4. — С. 59—62. — ISSN 1674-8891.
- 王, 靖怡. 刘炽声乐艺术浅析 // 广西民族师范学院报, — 2010. — № 4. — 页数. 59—62. — ISSN 1674-8891.
17. Ван, Шо, Пэн, Хуан. Исследование особенностей и исполнения академических песен о женских характерах композитора Не Эр / Шо Ван,

- Хуан Пэн. — Текст : непосредственный // Куньмин : Народная музыка. — 2013. — № 5. — С. 18–19. — ISSN 1671-2196.
- 王, 硕, 彭, 黄. 聂耳女性艺术歌曲的特色和演唱研究 // 民族音乐, — 2013. — № 5. — 页数. 18–19. — ISSN 1671-2196.
18. Ван, Юйхэ, Xu, Тяньхун. История современной музыки новой и новейшей эпох Китая (1901—1949) / Юйхэ Ван, Тяньхун Xu. — Пекин : Народная музыка, 2006. — 273 с. — ISBN 978-7-103-03056-1. — Текст : непосредственный.
- 汪, 毓和, 胡, 天虹. 中国近现代音乐史. — 北京:人民音乐出版社, 2006. — 273 页. — ISBN 978-7-103-03056-1.
19. Ван, Юйхэ. История музыки новой эпохи Китая / Юйхэ Ван. — Издательство Центрального этнического университета, 2006. — 468 с. — ISBN 978-7-81056-883-3. — Текст : непосредственный.
- 汪,毓和.中国近代音乐史. — 北京:中央民族大学出版社, 2006. — 468 页. — ISBN 978-7-81056-883-3.
20. Ван, Юйхэ. Мое мнение относительно академической песни / Юйхэ Ван. — Текст : непосредственный // Пекин : Народная музыка. — 1999. — № 9. — С. 11–13. — ISSN 0447-6573.
- 汪,毓和.关于艺术歌曲之我见 // 人民音乐, — 1999. — № 9. — 页数. 11–13. — ISSN 0447-6573.
21. Ван, Юн, Бао, Цзин. Проводник «золотого» голоса певицы Тянья — Чжоу Сюань / Юн Ван, Цзин Бао. — Текст : непосредственный // Шанхай : Меломан. — 2016. — № 11. — С. 44–47. — ISSN 1005-7749 .
- 王, 勇, 鲍, 静. 天涯歌女金嗓传音—周旋 // 音乐爱好者. — 2016. — № 11. — 页数. 44–47. — ISSN 1005-7749.
22. Вэнь, Юйхуа. Творческий стиль академической песни Чжэн Цюфэна / Юйхуа Вэнь. — Текст : непосредственный // Наньнин : Художественный поиск. — 2008. — № 3. — С. 106–107. — ISSN 1003-3653.
- 温, 玉华. 郑秋枫艺术歌曲的创作风格 // 艺术探索, — 2008. — № 3. — 页数. 106–107. — ISSN 1003-3653.
23. Гао, Ян. Особенности творчества Не Эр на примере песни «Девушка под железной пятой» / Ян Гао. — Текст : непосредственный // Ухань : Дом драмы. — 2015. — № 25. — С. 49–50. — ISSN 1007-0125.
- 高, 阳. 以《铁蹄下的歌女》为例看聂耳歌曲的创作特征 // 戏剧之家, — 2015. — № 25. — 页数. 49–50. — ISSN 1007-0125.

24. Дай, Линь. Музыкальный анализ фильма «Огни города» / Линь Дай. — Текст : непосредственный // Современное искусство. — 2017. — № 4.— С. 171–172. — ISBN [не указан]
- 戴, 琳. 电影《都市风光》音乐分析//当代艺术. —2017. — № 4.— С. 171–172. — ISBN [не указан]
25. Дин, Янь. Вклад Жэня Гуана в музыку китайского кино / Янь Дин. — Текст : непосредственный // Чанчунь : Кинематографическая литература. — 2010. — № 14. — С. 131–132. — ISSN 0495-5692.
- 丁, 炎. 浅谈任光对中国电影音乐的贡献 // 电影文学. — 2010. — № 14. — 页数. 131–132. — ISSN 0495-5692.
26. Го, Динхай. Первоначальный анализ академической песни Вана Мина / Динхай Го. — Текст : непосредственный // Чучжоу: Вестник Чучжоукского педагогического института. — 2003. — № 3. — С. 19–20. — ISSN 1009-1556.
- 郭, 进怀. 浅谈王酩歌曲创作的一些特点 // 滁州师专学报, — 2003. — № 3. — 页数. 19–20. — ISSN 1009-1556.
27. Го, Цзяньминь, Чжао, Шилань. Вокальное искусство, вокальное творчество, распространение музыки — точки зрения в исследовании их взаимодействия / Цзяньминь Го, Шилань Чжао. — Текст : непосредственный // Чанчунь : Современная музыка. — 2015. — № 7. — С. 13–22. — ISSN 1007-2233.
- 郭, 建民, 赵, 世兰. 歌唱艺术,歌曲创作,音乐传播—三者互动的研究视角 // 当代音乐, — 2015. — № 7. — 页数. 13–22. — ISSN 1007-2233.
28. Го, Шэнцзянь. Теория музыкального воспитания / Шэнцзянь Го. — Чанша : Хунаньское литературное издательство, 2004. — 328 с. — ISBN 978-7-5404-3388-4. — Текст : непосредственный.
- 郭, 声健. 音乐教育论. — 长沙:湖南文艺出版社, 2004. — 328 页. — ISBN 978-7-5404-3388-4.
29. Гэн, Тунмэй. Совершенный синтез вокального искусства и киноработ / Тунмэй Гэн. — Текст : непосредственный // Шицзячжуан : Большая сцена. — 2014. — № 1. — С. 151–152. — ISSN 1003-1200.
- 耿, 同梅. 声乐艺术与影视作品的完美融合 // 大舞台, — 2014. — № 1. — 页数. 151–152. — ISSN 1003-1200.
30. И На. Эстетическая и аудиовизуальная ценность вокального искусства в кинофильмах / На И. — Текст : непосредственный // Пекин : Альманах этносов Китая. — 2016. — № 7. — С. 234–235. — ISSN 1007-4198.

- 伊, 娜. 声乐视听艺术在电影作品中的美学视听价值 // 中国民族博览, — 2016. — № 7. — 页数. 234—235. — ISSN 1007-4198.
31. Куан И. Влияние вокальных произведений китайского кинематографа на национальную вокальную музыку / И Куан. — Текст : непосредственный // Шэньян : Музыкальная жизнь. — 2018. — № 7. — С. 69—70. — ISSN 0512-7920.
- 匡, 祎. 中国当代影视歌曲对民族声乐的影响 // 音乐生活, — 2018. — № 7. — 页数. 69—70. — ISSN 0512-7920.
32. Ли, Баося. Резонанс в пении / Баося Ли. — Текст : непосредственный // Шицзячжуан : Массовое искусство и литература. — 2009. — № 2. — С. 36—37. — ISSN 1007-5828.
- 李, 保霞. 歌唱中的共鸣 // 大众文艺, 2009. — № 2. — 页数. 36—37. — ISSN 1007-5828.
33. Ли, Бо. Изучение песен из китайских кинофильмов в преподавании вокала в профессиональных художественных институтах / Бо Ли. — Текст : непосредственный // Харбин : Образование в Хэйлунцзяне (теория и практика). — 2017. — № 5. — С. 1—2. — ISSN 1002-4107.
- 李, 博. 中国电影歌曲在表演专业艺术院校声乐教学中的探讨 // 黑龙江教育(理论与实践), — 2017. — № 5. — 页数. 1—2. — ISSN 1002-4107.
34. Ли, Зюань. Анализ артистичности вокальных произведений Не Эр / Зюань Ли. — Текст : непосредственный // Куньмин : Народная музыка. — 2018. — № 6. — С. 21—23. — ISSN 1671-2196.
- 李, 娟. 浅析聂耳声乐作品的艺术性 // 民族音乐, — 2018. — № 6. — 页数. 21—23. — ISSN 1671-2196.
35. Ли, Ли. Место и применение вокальных произведений в отечественном кино / Ли Ли. — Текст : непосредственный // Чанчунь : Кинематографическая литература. — 2013. — № 11. — С. 118—119. — ISSN 0495-5692.
- 李, 丽. 声乐作品在我国影视作品中的运用与地位 // 电影文学, — 2013. — № 11. — 页数. 118—119. — ISSN 0495-5692.)
36. Ли, Линь. Исследования ранних музыкальных изданий произведения «Горские песен словно журчание реки Чуньцзян» / Линь Ли. — Текст : непосредственный // Пекин : Народная музыка. — 2013. — № 5. — С. 60—63. — ISSN 0447-6573.
- 李, 林《山歌好比春江水》早期音乐版本研究 // 人民音乐, — 2013. — № 5. — 页数. 60—63. — ISSN 0447-6573. )

37. Ли, Хайянь. Исследование песен для кино и телевидения Ван Мина : специальность 13.02.02 «Музыковедение» : Диссертация на соискание степени магистра / Хайянь Ли. — Фучжоу : Фуцзяньский педагогический университет. 2006. — 84 с. — Текст : непосредственный.
- 李, 海燕. 王酩及其影视歌曲研究. — 福建师范大学. 2006. — 84 页.
38. Линь, Фанфэй. Вокальные произведения Ван Липинадля кино и телевидения и вокальные выступления : специальность 13.02.00 «Музыка и хореография» : Диссертация на соискание степени магистра / Фанфэй Линь; — Циндао : Университет Циндао. 2017. — 46 с. — Текст: непосредственный.
- 蔺, 芳菲. 王立平影视声乐作品的创作与演唱. — 青岛大学. 2017. — 46 页.
39. Лун, Сюкай. Исследование исполнения вокальных произведений Хэ Лютина в период антияпонской войны: специальность 13.02.00 «Музыка и хореография» : Диссертация на соискание степени магистра / Сюкай Лун; Хунаньский педагогический университет. — Чанша, 2016. — 52 с. — Текст : непосредственный.
- 龙, 旭升. 贺绿汀抗战时期声乐作品演绎探究. — 湖南师范大学. 2016. — 52 页.
40. Лю, Сяоцян. Аудиовизуальный анализ вокальной эстетики и киноискусства / Сяоцян Лю. — Текст : непосредственный // Шанхай : Новые работы в кино. — 2012. — № 6. — С. 51–53. — ISSN 1005-6777.
- 刘, 晓强. 声乐审美与电影艺术的视听盛宴分析 // 电影新作, — 2012. — № 6. — 页数. 51–53. — ISSN 1005-6777.
41. Люй, Цимин. Песня о воспоминаниях тридцати восьмилетней давности — «Сыграй на моей любимой пипе» / Цимин Люй. — Текст : непосредственный // Наньнин : Голос моря. — 1994. — № 4. — С. 25–27. — ISSN 1007-4910.
- 吕, 其明. 忆三十八年前的一首歌 —《弹起我心爱的土琵琶》 // 海歌, —1994. — № 4. — 页数. 25–27. — ISSN 1007-4910.
42. Лю, Цюань, Го, Гофэн. Обсуждение этнических особенностей музыки Лэй Чжэньбана к кинофильмам / Цюань Лю, Гофэн Го. — Текст : непосредственный // Цзилинь : Новеллы. — 2014. — № 24. — С. 97–98. — ISSN 1003-1561.

- 刘, 全, 郭, 国峰. 论雷振邦电影的民族特性 // 短篇小说, — 2014. — № 24. — . 97–98. — ISSN 1003-1561.
43. Лю, Чжияо. Исследование песенного творчества Лю Чи : специальность 130200 «Музыка и хореография» : Магистерский автреферат / Чжияо Лю; Шэньянский педагогический университет. — Шэньян. 2016. — 44 с . — Текст : непосредственный.
- 刘, 至遥. 刘炽的歌曲创作研究. — 沈阳师范大学. 2016. — 44 页.
44. Лю, Шутун. Эффект аудиовизуального восприятия музыки к кинофильмам — первоначальный анализ роли музыки в кино / Шутун Лю. — Текст : непосредственный // Шанхай : Новые киноработы. — 2019. — № 5. — С. 119–122. — ISSN 1005-6777.
- 刘, 姝彤. 电影音乐的视听联觉效应—浅析音乐在电影中的作用 // 电影新作, — 2019. — № 5. — 页数. 119–112. — ISSN 1005-6777.
45. Лян, Маоцюнь. Современная музыка (1949–1989) / Маоцюнь Лян. — Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2004. — 257 с. — ISBN 978-7-80692-074-9. — Текст : непосредственный.
- 梁, 茂春. 中国当代音乐 (1949-1989). — 上海 : 上海音乐学院出版社, 2004. — 257 页. — ISBN 978-7-80692-074-9.
46. Ма, Хайлэй. Особенности творчества Не Эр на примере его массовых песен / Хайлэй Ма. — Текст : непосредственный // Куньмин : Народная музыка, — 2012. — № 3. — С. 33–36. — ISSN 1671-2196. 马, 海磊. 从聂耳的群众歌曲中看其创作特征 // 民族音乐, — 2012. — № 3. — 页数. 33–36. — ISSN 1671-2196.
47. Ма, Цунь. Об эстетических характеристиках музыки Не Эр / Цунь Ма. — Текст : непосредственный // Харбин : Исследование искусства. — 2015. — № 4. — С. 44–45. — ISSN 1673-0321.
- 马, 群. 论聂耳创作电影音乐的美学特征 // 艺术研究, — 2015. — № 4. — 页数. 44–45. — ISSN 1673-0321.
48. Ман, Ман. Лэй Чжэньбан и три классических музыкальных кинофильма / Ман Ман. — Текст: непосредственный // Шанхай : Архив «Весны и осени». — 2009. — № 4. — С. 23–26. — ISSN 1005-7501.
- 范, 范. 雷振邦和三部音乐经典影片 // 档案春秋, — 2009. — № 4. — 页数. 23–26. — ISSN 1005-7 501.

49. Ман, Ман. Отец музыки к китайским кинофильмам — Лэй Чжэнъбан / Ман Ман. — Текст : непосредственный // Тайюань : Месяц истории и литературы. — 2009. — № 5. — С. 42–43. — ISSN 1671-0746.
- 茫, 茫. 中国电影音乐之父雷振邦 // 文史月刊. — 2009. — № 5. — 页数. 42–43. — ISSN 1671-0746.
50. Мо, Цзиган. Вокальный справочник академической песни Китая / Цзиган Мо. — Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2003. — 281 с. — ISBN 978-7-80667-365-2. — Текст : непосредственный.
- 莫, 纪纲. 中国艺术歌曲演唱指南. —上海:上海音乐出版社, 2003. — 281 页. — ISBN 978-7-80667-365-2.
51. Мэй, Цзе. Эстетическое значение вокальной музыки в кино и на телевидении / Цзе Мэй. — Текст : непосредственный // Муданьзян : Журнал Муданьцзянского педагогического колледжа. — 2014. — № 12. — С. 118–119. — ISSN 1009-2323.
- 梅, 洁.刍议声乐在影视艺术中的美学价值 // 牡丹江教育学院学报, — 2014. — № 12. — 页数. 118–119. — ISSN 1009-2323.
52. Пань, Сюнь. Положительная роль вокального искусства в кино и телевидении / Сюнь Пань. — Текст : непосредственный // Чанчунь : Кинематографическая литература. — 2014. — № 13. — С. 128–129. — ISSN 0495-5692.
- 潘, 勋. 试析声乐艺术在影视交响中的积极作用 // 电影文学, — 2014. — № 13. — 页数. 128–129. — ISSN 0495-5692.
53. Пин, Лихуа. Выводы относительно вокального искусства в кино и телесюжетах, сделанные в результате обсуждения «Почему цветы такие красные» / Лихуа Пин. — Текст : непосредственный // Чанчунь : Кинематографическая литература. — 2011. — № 23. — С. 140–141. — ISSN 0495- 5692.
- 平, 丽华. 从《花儿为什么这样红》谈声乐艺术在影视主题中的演绎 // 电影文学, — 2011. — № 23. — 页数. 140–141. — ISSN 0495-5692.
54. Сунь, Цзинань, Чжоу, Чжуцюань. Краткий курс общей музыкальной истории Китая / Цзинань Сунь, Чжуцюань Чжоу. — Цзинань : Шаньдунское образовательное издательство, 1991 — 615 с. — ISBN 978-7-5328-1075-5. — Текст : непосредственный.

- 孙, 继南, 周, 柱铨. 中国音乐通史简编. —济南:山东教育出版社, 1991. — 615 页. — ISBN 978-7-5328-1075-5.
55. Ся, Ся. Продолжение после создания песни «Воды Хунху» / Ся Ся, — Текст : непосредственный // Наньнин : Наследие, — 2010. — № 22.— С. 52–54. — ISSN 1673-9086.
- 夏, 夏. 歌曲《洪湖水,浪打浪》创作前后 // 传承, — 2010. — № 22. — 页数. 52–54. — ISSN 1673-9086.
56. Ся, Яньчжоу. Краткий курс истории музыки новой и новейшей эпох Китая / Яньчжоу Ся. — Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2004. — 346 с. — ISBN 978-7-80667-495-0. — Текст : непосредственный.
- 夏, 澈洲. 中国近现代音乐史简编. —上海:上海音乐出版社, 2004. — 346 页. — ISBN 978-7-80667-495-0.
57. Тан, Хойся. Первоначальный анализ развития академической песни в Китае в 20–40-х гг. XX в. и ее исполнения: специальность 13.02.02 «Музыковедение» : Диссертация на соискание степени магистра / Хойся Тан; Фуцзяньский педагогический университет. — Фучжоу. 2005. — 125 с. — Текст : непосредственный.
- 唐, 慧霞. 20 世纪 20-40 年代中国艺术歌曲的发展及其演唱的初步研究. — 福建师范大学. 2005. — 125 页.
58. Фу, Инь. Анализ роли вокального искусства в киноработах / Инь Фу. — Текст : непосредственный // Гуйян : Музыка во времени и пространстве. — 2015. — № 10. — С. 59–60. — ISSN 1008-3359.
- 符, 茵. 声乐艺术在影视作品中的作用分析 // 音乐时空, — 2015. — № 10. — 页数. 59–60. — ISSN 1008-3359.
59. Фэн, Чанчунь. Исследование музыкальных веяний китайской музыки первой половины XX века : специальность 50.06.01 «Искусствоведение» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Чанчунь Фэн. — Пекин : Исследовательский институт искусства Китая, 2005. — 247 с. — Текст : непосредственный.
- 冯, 长春. 20 世纪上半叶中国音乐思潮研究. — 中国艺术研究院. 2005. — 247 页.
60. Хоу, Цзинь. Краткий анализ творчества Ван Мина / Цзинь Хоу. — Текст : непосредственный // Пекин : Народная музыка. — 1983. — № 5. — С. 16–17. — ISSN 0447-6573.

厚, 今. 浅谈王酩的歌曲创作 // 人民音乐, — 1983. — № 5. — 页数. 16–17. — ISSN 0447-6573.

61.Хуан, Сыци. Анализ музыки и исполнения трех вокальных произведений Сянь Синхая, написанных в разное время и посвященных антияпонской войне : специальность 13.02.00 «Музыка и хореография» : Диссертация на соискание степени магистра / Сыци Хуан. — Гуйлинь : Педагогический университет Гуанси, 2017. — 85 с. — Текст : непосредственный.

黄, 斯绮. 冼星海三首不同时期抗战声乐作品音乐与演唱探析. — 广西师范大学. 2017. — 85 页.

62.Хуан, Чэнсян. Анализ творческих приемов в песенных произведениях Ван Мина для кинофильмов / Чэнсян Хуан. — Текст : непосредственный // Чанчунь : Кинематографическая литература. — 2008. — № 18. — С. 91–92. — ISSN 0495-5692.

黄, 承箱. 王酩影视歌曲的创作技法分析 // 电影文学, — 2008. — № 18. — 页数. 91–92. — ISSN 0495-5692.

63.Хуан, Чжиюн, Чэнь, Хао. Применение вокального искусства в кино и телевидении / Чжиюн Хуан, Хао Чэнь. — Текст : непосредственный // Чанша : Искусство. — 2015. — № 2. — С. 52–53. — ISSN 1673-1611.

黄, 志勇, 陈, 睿. 声乐艺术在影视作品中的应用与传播 // 艺海, — 2015. — № 2. — 页数. 52–53. — ISSN 1673-1611.

64.Хэ, Хунлу. Базовая теория исследований чунцинского вокального искусства в период антияпонской войны : специальность 13.02.02 «Музыковедение» : Диссертация на соискание степени магистра / Хунлу Хэ. — Чунци : Чунцинский университет, 2014. — 40 с. — Текст : непосредственный.

何, 泓璐. 时期的重庆声乐艺术研究初论. — 重庆大学, 2014. — 40 页.

65.Цао, Хой. Создание музыки для кинофильмов «левого крыла» в Китае в 30-е гг. XX.в / Хой Цао. — Текст : непосредственный // Нанкин : Авторы в искусстве. — 2009. — № 6. — С. 237–239. — ISSN 1003-9104.

曹, 晖. 20世纪30年代中国左翼电影音乐创作 // 艺术百家, — 2009. — № 6. — 页数. 237–239. — ISSN 1003-9104.

66.Цзо, Айминь. Музикальная педагогика / Айминь Цзо. — Пекин : Издательство народной музыки, 1996. — 345 с. — ISBN 978-7-103-01415-9. — Текст : непосредственный.

- 邹, 爱民. 音乐教育学—北京:北京人民音乐出版社, 1996. — 345 页. — ISBN 978-7-103-01415-9.
67. Цзоу, Чанцзюнь. Художественная оценка вокального искусства в кино и на телевидении с точки зрения повествования / Чанцзюнь Цзоу. — Текст : непосредственный // Чанчунь : Кинематографическая литература. — 2013. — № 1. — С. 127–128. — ISSN 0495-5692.
- 邹, 昌峻. 叙事视角下对影视作品中声乐艺术的赏析 // 电影文学, — 2013. — № 1. — 页数. 127–128. — ISSN 0495-5692.
68. Цзюй, Цихун. История музыки Нового Китая / Цихун Цзюй. — Чанша : Хунаньское художественное издательство, 2002. — 238 с. — ISBN 978-7-5356-1807-3. — Текст : непосредственный.
- 居, 其宏. 新中国音乐史. — 长沙:湖南美术出版社, 2002. — 238 页. — ISBN 978-7-5356-1807-3.
69. Цинь, Сюэбин, Ван, Дунюй. Прорыв женских образов в кино, телевидении и культуре — на примере фильма «Ашима» // Сюэбин Цинь, Дунюй Ван. — Текст : непосредственный // Ухань : Новостной аванпост. — 2017. — № 1. — С. 88–90. — ISSN 1003-2827.
- 秦, 雪冰, 王, 东宇. 影视文化传播中女性形象的突破—以电影《阿诗玛》为例 // 新闻前哨. — 2017. — № 1. — 页数. 88–90. — ISSN 1003-2827.
70. Чжан, Бинь. Краткий анализ истории развития академической песни раннего периода в Китае / Бинь Чжан. — Текст : непосредственный // Тайюань : Голос Хуанхэ. — 2016. — № 9. — С. 62–63. — ISSN 1810-2980.
- 张, 斌. 浅谈中国早期艺术歌曲的历史发展 // 黄河之声, — 2016. — № 9. — 页数. 62–63. — ISSN 1810-2980.
71. Чжан, Лянькуй. Обсуждение художественного отображения фортепианного аккомпанемента вокальной музыки / Лянькуй Чжан. — Текст : непосредственный // Синин : Вестник Цинхайского института национальных меньшинств. — 2003. — № 3. — С. 111–113. — ISSN 1000-5447.
- 张, 连葵. 谈声乐钢琴伴奏的艺术表现/连葵张 // 青海民族学院学报, — 2003. — № 3. — 页数. 111–113. — ISSN 1000-5447.
72. Чжан, Сяофан. Патетический эпос на рассвете — романсы «Вышнюю красное знамя» и «Хвала красной сливе» / Сяофан Чжан. — Текст : непосредственный // Наньчан: История партии и литературный мир. — 2013. — № 9. — С. 44–46. — ISSN 1007-6646.

- 张, 小芳. 黎明时刻的悲壮史诗—歌曲《绣红旗》与《红梅赞》 // 党史文苑, — 2013. — № 9. — 页数. 44–46. — ISSN 1007-6646.
73. Чжан, Танлинь. Обсуждение важности и применения вокального искусства в кинофильмах / Танлинь Чжан. — Текст : непосредственный // Гуйян : Время музыки. — 2015. — № 18. — С. 90–91. — ISSN 1008-3359
- 张, 塘林. 论影视作品中声乐艺术的重要性及其运用 // 音乐时空, — 2015. — № 18. — 页数. 90–91. — ISSN 1008-3359.
74. Чжан, Яньхой. Первоначальный анализ роли интермедии «Воспоминания о боевых друзьях» в кинофильме / Яньхой Чжан. — Текст: непосредственный // Чэнду : Сычуанская драма. — 2010. — № 2. — С. 133—135. — ISSN 1003-7500.
- 张, 艳辉. 浅析电影插曲《怀念战友》在影片中的作用 // 四川戏剧, — 2010. — № 2. — 页数. 133—135. — ISSN 1003-7500.
75. Чжао, Хуа. Анализ «Песни рыбака» / Хуа Чжао. — Текст : непосредственный // Чанчунь : Кинематографическая литература. — 2009. — № 19. — С. 58–59. — ISSN 0495-5692.
- 赵, 华. 《渔光曲》赏析 // 电影文学, — 2009. — № 19. — С. 58–59. — ISSN 0495-5692.
76. Чжоу, Вэйминь. Воспоминания и размышления о создании академической песни Китая с момента периода «четвертого мая» / Вэйминь Чжоу. — Текст : непосредственный // Шэньян : Новый голос Музыкальной палаты, — 1999. — № 3. — С. 22–28. — ISSN 1001-5736.
- 周, 为民. 对“五四”时期以来中国艺术歌曲创作的回顾与思考 // 乐府新声, — 1999. — № 3. — 页数. 22–28. — ISSN 1001-5736.
77. Чжоу, Юньцзе. История и оценка вокального искусства Китая в 30-гг. XX в. / Юньцзе Чжоу. — Текст : непосредственный // Чэнду : Музыкальные исследования. — 2014. — № 2. — С. 105–108. — ISSN 1004-2172.
- 周, 云杰. 20 世纪 30 年代中国声乐艺术叙事与评价 // 音乐探索, — 2014. — № 2. — 页数. 105–108. — ISSN 1004-2172.
78. Чжу, Тинтин. Применение вокального искусства в киноработах и культурная коммуникация : специальность 13.02.02 «Музыковедение»: Диссертация на соискание степени магистра / Тинтин Чжу; Ляонинский педагогический университет. — Далянь. 2011. — 37 с. — Текст : непосредственный.

- 祝, 婷婷. 声乐艺术在影视作品中的应用与文化传播. — 辽宁师范大学. 2011. — 37 页.
79. Чжэн, Ялинь. Исполнение и исследование вокальных произведений для кино и телевидения Ван Липина : специальность 13.02.02 «Музыковедение» : Диссертация на соискание степени магистра / Ялинь Чжэ. — Чанша : Хунаньский педагогический университет. 2014. — 51 с. — Текст : непосредственный.
- 郑, 亚琳. 王立平影视声乐作品的演唱及研究. — 湖南师范大学, 2014. — 51 页.
80. Чэн, Сихун. Анализ вокального стиля академической песни «Песнь Неба» Хуан Цзы / Сихун Чэн. — Текст : непосредственный // Шань Дун: Учебное периодическое издание «Дайцзун», — 2006. — № 3. — С. 31–32. — ISSN 1009-1122.
- 陈, 喜红. 黄自艺术歌曲《天伦歌》的演唱风格探析 // 岳宗学刊, — 2006. — № 3. — 页数. 31–32. — ISSN 1009-1122.
81. Чэн, Цзюань. Обсуждение вокального мастерства исполнения «Я люблю тебя, Китай» с точки зрения техники бельканто / Цзюань Чэн. — Текст : непосредственный // Тунжэн : Вестник Тунжэнского педагогического института. — 2004. — № 3. — С. 43–45. — ISSN 1671-9972.
- 陈, 娟. 从美声唱法的角度谈《我爱你,中国》的演唱技巧 // 铜仁师专学报, — 2004. — № 3. — 页数. 43–45. — ISSN 1671-9972.
82. Шао, Тефу. Влияние советского кино 1950–60-х гг. на китайский кинематограф / Тефу Шао. — Текст : непосредственный // Чаньчунь : Кинематографическая литература. — 2012. — № 13. — С. 121–122. — ISSN 0495-56928.
- 邵, 铁夫. 五六十年代苏联电影音乐对中国电影的影响 // 电影文学, — 2012. — № 13. — 页数. 121–122. — ISSN 0495-56928.
83. Ши, Чжунсин. Легенды о Хэ Люйтинге / Чжунсин Ши. — Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2000. — 348 с. — ISBN 978-7-5321-0305-6. — Текст : непосредственный.
- 史, 中兴. 贺绿汀传. — 上海:上海音乐出版社, 2000. — 348 页. — ISBN 978-7-5321-0305-6.
84. Шу, Цзэчи. Чувства военных, поднятие авторитета армии — концерт произведений Чжэн Цюфэна / Цзэчи, Шу. — Текст : непосредственный // Пекин : Народная музыка. — 1986. — № 12. — С. 12–13. — ISSN 0447-6573.

- 舒, 泽池. 抒军人之情, 振军旅之威—听郑秋枫作品音乐会 // 人民音乐, — 1986. — № 12. — 页数. 12—13. — ISSN 0447-6573.
85. Шэнь, Цзявэнь. Толкование художественных особенностей музыки Фу Гэнчэня для кинофильмов / Цзявэнь Шэнь. — Текст : непосредственный // Пекин : Современный кинематограф. — 2016. — № 3. — С. 138—140. — ISSN 1002- 4646.
- 沈, 佳文. 傅庚辰电影音乐艺术特征诠释 // 当代电影, — 2016. — № 3. — 页数. 138—140.— ISSN 1002- 4646.
86. Юй, Цзя. Изучение произведений для кинофильмов Сянь Синхая — на примере трех песен из кинофильма «Полночная песня» / Цзя Юй. — Текст : непосредственный // Чэнду : Сычуанская драма. — 2011. — № 6. — С. 112—113. — ISSN 1003-7500.
- 于, 佳. 冼星海的电影歌曲创作探讨—以《夜半歌声》三首歌曲为例 // 四川戏剧, — 2011. — № 6. — 页数. 112—113. — ISSN 1003-7500.
87. Юй, Цзяфан. История музыки новой эпохи Китая / Цзяфан Юй. — Шанхай : Шанхайское народное издательство, 2006. — 422 с. — ISBN 978-7-208-06377-X. — Текст : непосредственный.
- 余, 甲方. 中国近代音乐史. — 上海:上海人民出版社, 2006. — 422 页. — ISBN 978-7-208-06377-X.
88. Юй, Цзяхань. Начальные исследования популярных песен из кинофильмов 30—40-х гг. XX в. / Цзяхань Юй. — Текст : непосредственный // Шэньян : Музикальная жизнь. — 2006. — № 6. — С. 70—71. — ISSN 0512-7920.
- 于, 嘉晗. 初探 20 世纪三四十年代的进步电影歌曲 // 音乐生活, — 2006. — № 6. — 页数. 70—71. — ISSN 0512-7920.
89. Я, Вэнь. Солдаты революции. Исполнитель романсов — Чжэн Цюфэн и его творчество / Вэнь Я. — Текст : непосредственный // Пекин : Народная музыка. — 1980. — № 9. — С. 29—32. — ISSN 0447-6573.
- 雅, 文. 革命战士,抒情歌手—郑秋枫和他的创作 // 人民音乐, — 1980. — № 9. — 页数. 29—32. — ISSN 0447-6573.
90. Ян, Сяолун. Исследования песен из китайских кинофильмов 30—40 XX в. / Сяолун Ян. — Текст : непосредственный // Чанчунь : Кинематографическая литература. — 2012. — № 20. — С. 127—128. — ISSN 0495- 5692.
- 杨, 小龙. 20 世纪三四十年代中国电影歌曲研究 / 电影文学, — 2012. — № 20. — 页数. 127—128. — ISSN 0495- 5692.

91. Яо, Лихуа, Сяо, Сюн. Влияние творчества Хуан Цзы на создание китайской музыки из анализа Тяньлун / Лихуа Яо, Сюн Сяо. — Текст : непосредственный // Пекин : Надежда. — 2007. — № 12. — С. 16–17. — ISSN 1007-3442.

姚, 立华, 肖, 雄. 博学西乐, 兼蓄国学—从《天伦歌》的分析看黄自歌曲创作对中国音乐创作中的影响 // 希望月报. — 2007. — № 12. — 页数. 16–17. — ISSN 1007-3442.

92. Чжао, Мэйбо. Искусство вокала / Мэйбо Чжао. — Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 1997. — 289 с. — ISBN 978-7-80553-666-X. — Текст : непосредственный.

赵, 梅伯. 唱歌的艺术. — 上海:上海音乐出版社, 1997. — 289 页. — ISBN 978-7-80553-666-X.

93. Чжао, Чжэнъминь. Теория и преподавание музыки / Чжэнъминь Чжао. — Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2002. — 271 с. — ISBN 978-7-80667-103-X. — Текст : непосредственный.

赵, 震民. 声乐理论与教学. — 上海:上海音乐出版社, 2002. — 271 页. — ISBN 978-7-80667-103-X.

94. Сюй, Цзяцян. Творческая эстетика текстов песен / Цзяцян Сюй. — Пекин : Издательство Столичного педагогического университета, 2000. — 171 с. — ISBN 978-7-80667-103-X. — Текст : непосредственный.

许, 自强. 歌词创作美学/自强许.—北京:首都师范大学出版社, 2000. — 171 页. — ISBN 978-7-80667-103-X.

95. Ян, Жухуай. Анализ и создание музыки / Жухуай Ян. — Пекин : Издательство «Народная музыка», 2003. — 784 с. — ISBN 978-7-103-02496-0. — Текст : непосредственный.

杨, 儒怀. 音乐的分析与创作. — 北京:人民音乐出版社, 2003. — 784 页. — ISBN 978-7-103-02496-0.

96. Гао, Вэйцзе, Чэнь Даньбу. Базовый курс анализа форм / Вэйцзе Гао, Даньбу Чэнь. — Пекин : Издательство «Высшее образование», 2006. — 301 с. — ISBN 978-7-04-017394-8. — Текст : непосредственный.

高, 为杰, 陈, 丹布. 曲式分析基础教程. — 北京:高等教育出版社, 2006. — 301 页. — ISBN 978-7-04-017394-8.

97. Чэнь, Годуй. Анализ произведений Чжу Си / Чэнь Годуй. — Пекин : Издательство Пекинского педагогического университета, 2015. — 431 с. — ISBN 978-7-303-18379-1. — Текст : непосредственный.

陈, 国代. 朱熹著述活动及其著作版本考察. — 北京:北京师范大学出版社, 2015. — 431 页. — ISBN 978-7-303-18379-1.

*На русском языке*

- 98.Алексеев, А. Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века / Александр Дмитриевич Алексеев. — Москва : Композитор, 1995. — 328 с. — ISBN [не указан] . — Текст : непосредственный.
- 99.Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 / Борис Асафьев. — Москва : Музыка, 1971. — 376 с. — ISBN [не указан]. — Текст : непосредственный.
- 100.Бродянская, Н. П. Музыка Шостаковича к кинофильмам / Ирина Петровна Бродянская : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Институт истории искусств Академии наук СССР. — Москва : [б. и.], 1954. — 16 с. — Текст : непосредственный.
- 101.Ван, Хонтао. Воплощение поэтического текста в камерной вокальной музыке китайских композиторов (на материале художественных песен на стихи старинных поэтов) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Хонтао Ван ; Белорусская государственная академия музыки. — Минск, 2016. — 24 с. — Текст : непосредственный.
- 102.Егорова, Т. К. Музыка советского фильма : Историческое исследование : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Татьяна Константиновна Егорова; Государственный институт искусствознания. — Москва, 1998. — 463 с. — Текст : непосредственный.
- 103.Капица, Ф. С. История мировой культуры / Федор Сергеевич Капица. — Москва: АСТ : Слово, 2010. — 606 с. — ISBN 978-5-17-064681-4. — Текст : непосредственный.

- 104.Кононенко, Н. Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Наталия Геннадьевна Кононенко ; Государственный институт искусствознания. — Москва, 2008. — 166 с. — Текст : непосредственный.
- 105.Константинова, Г. С. Дмитрий Шостакович и его музыка для кино / Стаханова Галина Константинова. — Текст : электронный // — URL : <https://www.liveinternet.ru/users/komrik/post424951751/> (дата обращения: 16.11.2017 ).
- 106.Кравцова, М. Е. Поэзия вечного просветления : китайская лирика второй половины V — нач. VI в. / Кравцова Марина Евгеньевна. — Санкт-Петербург : Наука, 2001. — 406, [1] с. — ISBN 5-02-026817-8. — Текст : непосредственный.
- 107.Фрид, Э. Л. Музыка в советском кино / Фрид Эмилия Лазаревна. — Ленинград : гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1967. — 20 с. — ISBN [не указан]. — Текст : непосредственный.
- 108.Лю, Лянь. Китайская современная опера в контексте влияния европейских музыкальных традиций / Лянь Лю. — Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. — 2013. — № 3. — С. 25–33. — ISSN 1998-8613.
- 109.Лю, Цзинь. Оперная культура современного Китая : проблема подготовки исполнительских кадров: специальность 13.00.02 «теория и методика обучения и воспитания» : Диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Цзинь Лю; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, — Санкт-Петербург. 2010. — 173 с. — Текст : непосредственный.
- 110.Резник, И. Б. Государственный социальный заказ в советском музыкальном искусстве 1930-х годов: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ирина Борисовна Резник; Магнитогорская

- государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки. — Магнитогорск, 2005. — 27 с. — Текст : непосредственный.
- 111.Михайлов, Дж. К. Соединенных Штатов Америки музыка : [В 6 т.] / Гл. ред. Ю.В. Келдыш / Дживани Константинович Михайлов. — Москва : Советская энциклопедия, 1981. — Т. 5 : Симон–Хейлер. — Стлб. 145–173. — ISBN [не указан]. — Текст : непосредственный.
- 112.Михеева, Ю. В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе: на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг. : специальность 17.00.03 «кино теле и другие экранные искусства» : Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Юлия Всеволодовна Михеева ; Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова. — Москва, 2016. — 377 с. — Текст : непосредственный.
- 113.Пинтверене, Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов : специальность 17.00.09 Теория и история искусства» : Диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Наталья Витальевна Пинтверене; Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. — Санкт-Петербург, 2012. — 304 с. — Текст : непосредственный.
- 114.Рифтин, Б. Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае / Борис Львович Рифтин. — Москва : Наука, 1970. — 482 с. — ISBN [не указан] . — Текст : непосредственный.
- 115.Рэнди, Т. Кино для звука / Том Рэнди. — Текст : непосредственный // Техника и технологии кино [информационно-технический журнал]. — 2005. — № 1. — С. 48–52. — ISSN 1816-5745.
- 116.Садохин, А. П. История мировой культуры / Александр Петрович Садохин. — Москва : ЮНИТИ, 2012. — 961с. — ISBN 978-5-238-01847-8. — Текст : непосредственный.
- 117.Серова, С. А. Китайский театр — эстетический образ мира / Серова Светлана Андреевна. Рос. акад. наук, Ин-т востоковедения. — Москва : Вост.

- лит., 2005 (ППП Тип. Наука). — 166, [2] с. — ISBN 5-02-018437-3 (в пер.) . — Текст : непосредственный.
- 118.Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения / Сунь Лу; Нижегородская государственная консерватория им. М.И.Глинки, — Нижний Новгород. 2016. — 210 с. — Текст : непосредственный.
- 119.Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство / Ирина Ивановна Толстикова. — Москва : Альфа-М : ИНФРА-М, 2011. — 415с. — ISBN 978-5-98281-253-7 . — Текст : непосредственный.
- 120.Туева, В. В. Обновление жанровой традиции в советском кинематографе 30-х – 40-х годов : феномен музыкальной комедии Григория Александрова : специальность 17.00.03 «Кино-, теле-и другие экранные искусства» : Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Вера Валерьевна Туева; Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова. — Москва, 2009. — 160 с. — Текст : непосредственный.
- 121.У, Ген Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония) / Ген Ир У. — Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. — 344 с. – ISBN 5-8064-0917-1. — Текст : непосредственный.
- 122.Цай, Сяо. Вокальные произведения Лэй Чжэньбана к кинофильмам / Сяо Цай. — Текст : непосредственный // Санкт-Петербург : Музыкальное образование в современном мире, Диалог времен. — 2018. — Выпуск 9. — Часть I. — С. 176–182. — ISBN 978-5-98620-313-3.
- 123.Цай, Сяо. Китайский музыкальный фильм «Ашима» / Сяо Цай. — Текст : непосредственный // Санкт-Петербург : Музыкальное образование в современном мире, Диалог времен. — 2018. — Выпуск 9. — Часть II. — С. 117–120. — ISBN 978-5-98620-314-0.
- 124.Цай, Сяо. Вокальная музыка в первых китайских звуковых фильмах 1930-х г. / Сяо Цай. — Текст : непосредственный // Санкт-Петербург: Музыкальная

- культура глазами молодых ученых, — 2018. — Вып. 13. — С. 89–96. — ISBN 978-5-00045-594-4.
125. Цай, Сяо. «Выпускная песня» и «Песня строителей новых дорог» композитора Не Эра как образец киномузыки первых китайских фильмов / Сяо Цай. — Текст : непосредственный // Санкт-Петербург : Университетский научный журнал. — 2018. — № 40. — С. 194–199. — ISSN 2222- 5064.
126. Цай, Сяо. Эстетика и идеология китайских музыкальных фильмов / Сяо Цай. — Текст : непосредственный // Санкт-Петербург : Университетский научный журнал. — 2020. — № 52. — С. 146–153. — ISSN 2222- 5064.
127. Цай, Сяо. Жизнь после фильма : к вопросу интерпретации популярных песен из китайских кинофильмов / Сяо Цай. — Текст : непосредственный // Санкт-Петербург : Университетский научный журнал. — 2020. — № 55. — С. 55–60. — ISSN 2222- 5064.
128. Чжан, Личжэнь. Современная китайская опера : история и перспективы развития : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Личжэнь Чжан; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург, 2010. — 149 с. — Текст : непосредственный.
129. Чэн, Ин. Китайская опера XX — начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения / Ин Чэн ; Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону, 2015. — 174 с. — Текст : непосредственный.
130. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста : на материале художественного и анимационного кино : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Татьяна Федоровна Шак; Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону, 2010. — 46 с. — Текст : непосредственный.
131. Шилова, И. М. Киномузыка // Музыкальная энциклопедия : [В 6 т.] / Гл. ред. Ю.В. Келдыш / Ирина Михайловна Шилова. — Москва : Советская

энциклопедия, 1975. — Т. 2: Гондольера – Корсов. — Стлб. 792–796. — ISBN [не указан]. — Текст : непосредственный.

*Литература на иностранных языках*

132. *Cooke M. A History of Film Music.* — Cambridge University Press, 2008. — 586 p. — ISBN 978-0-521-01048-1.

133. *Shrek W., ed. Film and Television Music: A Guide to Books, Articles, and Composer Interviews.* — Scarecrow Press, 2011. — ISBN 978-0-8108-7686-6.

134. *The Cambridge Companion to Film Music / Edited by Robynn J. Stilwell and Peter Franklin.* — Cambridge University Press, 2016. — (Cambridge Companions to Music). — ISBN 978-1-107-09451-2.

*Нотные издания, опубликованные в Китае*

135. Ван Липин. Верблюжий колокольчик // Хан, Зайен. Сборник вокальных романсов — 1967–1977 : [в сопровождении фортепиано] / Липин Ван. — Пекин : Народная музыка, 2003. — С. 191–195. — ISBN 978-7-103-02575-4. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

王, 立平. 驼铃 // 中国艺术歌曲选 — 1967–1977. — 北京:人民音乐出版社, 2003. — 页数. 191–195. — ISBN 978-7-103-02575-4.

136. Ван, Липин. Песнь пастуха / Липин Ван. — URL : <http://www.docin.com/p-2133614991.html> (дата обращения 08. 12. 2018). — Музыка (знаковая) : электронная.

王, 立平. 牧羊曲. — URL : <http://www.docin.com/p-2133614991.html>.

137. Ван Мин. Бархатный цветок // Ло, Сяньцзюнь. Сборник вокальных произведений № 2 : [в сопровождении фортепиано] / Мин Ван. — Пекин : Народная музыка, 2013. — С. 96–98. — ISBN 978-7-103-04181-9. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

王, 酷. 绒花 // 声乐曲选集 № 2. — 北京:人民音乐出版社, 2013. — 页数. 96–98. — ISBN 978-7-103-04181-9.

138. Ван Мин. Девушка рыбака на берегу // Хан, Зайен. Сборник вокальных романсов — 1967–1977 : [в сопровождении фортепиано] / Мин Ван. —

Пекин: Народная музыка, 2003. — С. 282-284. — ISBN 978-7-103-02575-4.—  
Музыка (знаковая) : непосредственная.

王, 酷. 渔家姑娘在海边 // 中国艺术歌曲选— 1967—1977. — 北京:人民音乐出版社, 2003.  
— 页数. 282-284. — ISBN 978-7-103-02575-4.

139. Ван Мин. Родники на границе прозрачные и чистые // Хан, Зайен.  
Сборник вокальных романсов — 1967—1977 : [в сопровождении фортепиано]  
/ Мин Ван. — Пекин : Народная музыка, 2003. — С. 4—7. — ISBN 978-7-103-  
02575-4. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

王, 酷. 边疆的泉水清又纯 // 中国艺术歌曲选 — 1967—1977. — 北京:人民音乐出版社,  
2003. — 页数. 4—7. — ISBN 978-7-103-02575-4.

140. Ван Мин. Сестра льет слезы в поисках брата // Хан, Зайен. Сборник  
вокальных романсов — 1967—1977 : [в сопровождении фортепиано] / Мин  
Ван. — Пекин : Народная музыка, 2003. — С. 84—86. — ISBN 978-7-103-  
02575-4. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

王, 酷. 妹妹找哥泪花流 // 中国艺术歌曲选 — 1967—1977. — 北京:人民音乐出版社, 2003.  
— 页数. 84—86. — ISBN 978-7-103-02575-4.

141. Жэнь Гуан. Песнь рыбака // Ло, Сяньцзюнь. Сборник вокальных  
произведений № 1 : [в сопровождении фортепиано] / Жэнь Гуан. — Пекин :  
Народная музыка, 1986. — С. 111—113. — ISBN 978-7-103-04175-8. —  
Музыка (знаковая) : непосредственная.

任, 光. 渔光曲 // 声乐曲选集 № 1. —北京:人民音乐出版社, 1986. — 页数. 111—113.  
— ISBN 978-7-103-04175-8.

142. Лэй Чжэньбан. Песня о погибших друзьях // Ло, Сяньцзюнь. Сборник  
вокальных произведений № 2 : [в сопровождении фортепиано] / Чжэньбан  
Лэй. — Пекин : Народная музыка, 1986. — С. 132—134. — ISBN 978-7-103-  
04181-9. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

雷, 振邦. 怀念战友 // 声乐曲选集 № 2. — 北京:人民音乐出版社, 1986. — 页数. 132—  
134. — ISBN 978-7-103-04181-9.

143. Лэй, Чжэньбан, Только песни горцев почитают родных / Чжэньбан Лэй.  
— URL : <http://www.qupu123.com/minge/jiuziyishang/p45960.html> (дата  
обращения 11.09.2018). — Музыка (знаковая) : электронная.

雷 , 振 邦 . 只 有 山 歌 敬 亲 人 / 振 邦 雷 . — URL :  
<http://www.qupu123.com/minge/jiuziyishang/p45960.html>

144. Лэй Чжэньбан. Почему цветы такие красные // Мэн Цзиньхуэй.  
вокальных произведений № 1 / Чжэньбан Лэй. — Шанхай : Шанхайское

Образование, 2009. — С. 131–134. — ISBN 978-7-5444-2380-9. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

雷, 振邦.花儿为什么这样红 // 中国声乐曲选-1. —上海:上海教育出版社, 2009. — 页数. 131–134. — ISBN 978-7-5444-2380-9.

145.Ло Цзунсянь, Гэ Янь. Живой цветок свежий и яркий // Ло, Сяньцзюнь. Сборник вокальных произведений № 2 : [в сопровождении фортепиано] / Цзунсянь Ло, Янь Гэ. — Пекин : Народная музыка, 2013. — С. 204–206. — ISBN 978-7-103-04181-9. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

罗,宗贤, 葛, 炎.一朵鲜花鲜又鲜 // 声乐曲选集 № 2. —北京:人民音乐出版社, 2013. — 页数. 204–206.— ISBN 978-7-103-04181-9.

146.Ло, Цзунсянь, Гэ, Янь. Нефритовая пташка поет под звон колокольчиков // Мэн Цзинъхуэй. Сборник вокальных произведений № 1 / Цзунсянь Ло, Ян Гэ. — Шанхай : Шанхайское Образование, 2009. — С. 42–46. — ISBN 978-7-5444-2380-9. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

罗, 宗贤, 葛, 炎. 马铃儿响来玉鸟儿唱 // 中国声乐曲选-1. — 上海:上海教育出版社, 2009. — 页数. 42–46. — ISBN 978-7-5444-2380-9.

147.Лю, Чи. Моя Родина / Чи Лю. — URL : <https://www.docin.com/p-1082573718.html> (дата обращения 10.12.2018). — Музыка (знаковая) : электронная.

刘, 炽. 我的祖国. — URL : <https://www.docin.com/p-1082573718.html>.

148.Лю Чи. Ода героям // Ху, Чжунган. Сборник вокальных романсов — 1949–1965 : [в сопровождении фортепиано] / Чи Лю. — Пекин : Народная музыка, 2003. — С. 319–322. — ISBN 978-7-103-01465-5. — Музыка (знаковая): непосредственная.

刘, 炽. 英雄赞歌 // 中国艺术歌曲选 — 1949–1965. —北京:人民音乐出版社, 2003. — 页数. 319–322.— ISBN 978-7-103-01465-5.

149.Люй Цимин. Сыграй на моей любимой пипе // Сюй, Минь, Чжу Вэйчжун. Сборник вокальных произведений для теноров / Цимин Люй. — Ляонин : Народная музыка Цзилини, 2004. — С. 38–40. — ISBN 978-7-206-03501-9. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

刘, 启明. 弹起我心爱的土琵琶 // 许, 民, 朱为中.中国声乐经典教材-民族男声. —辽宁:吉林人民出版社, 2004. — 页数. 38–40.— ISBN 978-7-206-03501-9.

150.Ма Кэ, Чжан Лу. Замело на десять верст // Ло, Сяньцзюнь. Сборник вокальных произведений № 1 : [в сопровождении фортепиано] / Кэ Ма, Лу

Чжан. — Пекин : Народная музыка, 1986. — С. 93–96. — ISBN 978-7-103-00083-2. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

马, 可, 张, 鲁. 杨白劳 // 声乐曲选集 № 1. — 北京:人民音乐出版社, 1986. — 页数. 93–96. — ISBN 978-7-103-00083-2.

151. Ma Кэ, Чжан Лу. Северный ветер // Lo, Сяньцзюнь. Сборник вокальных произведений № 1 : [в сопровождении фортепиано] / Кэ Ма, Лу Чжан. — Пекин : Народная музыка, 1986. — С. 91–92. — ISBN 978-7-103-00083-2. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

马, 可, 张, 鲁. 北风吹 // 声乐曲选集 № 1. — 北京:人民音乐出版社, 1986. — 页数. 91–92. — ISBN 978-7-103-00083-2.

152. Не Эр. Певица под железной пятой // Lo, Сяньцзюнь. Сборник вокальных произведений № 1 : [в сопровождении фортепиано] / Эр Не. — Пекин : Народная музыка, 1986. — С. 117–119. — ISBN 978-7-103-04175-8. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

聂, 耳. 铁蹄下的歌女 // 声乐曲选集 № 1. — 北京:人民音乐出版社, 1986. — 页数. 117–119. — ISBN 978-7-103-04175-8.

153. Не Эр. Выпускная песня // Фэн, Кан. Сборник вокальных романсов — 1920–1948 : [в сопровождении фортепиано] / Эр Не. — Пекин : Народная музыка, 2003. — С. 10–14. — ISBN 978-7-103-02644-0. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

聂, 耳. 毕业歌 // 中国艺术歌曲选 — 1920–1948. — 北京:人民音乐出版社, 2003. — 页数. 10–14. — ISBN 978-7-103-02644-0.

154. Не Эр. Песня строителей новых дорог // Фэн, Кан. Сборник вокальных романсов — 1920–1948 : [в сопровождении фортепиано] / Эр Не. — Пекин : Народная музыка, 2003. — С. 54–57. — ISBN 978-7-103-02644-0. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

聂, 耳. 大路歌 // 中国艺术歌曲选-1920–1948. — 北京:人民音乐出版社, 2003. — 页数. 54–57. — ISBN 978-7-103-02644-0.

155. Оуян Цяньшу, Чжан Цзинань. Воды Хунху // Lo, Сяньцзюнь. Сборник вокальных произведений № 2 : [в сопровождении фортепиано] / Цяньшу Оуян, Цзинань Чжан. — Пекин : Народная музыка, 1986. — С. 154–157. — ISBN 978-7-103-00084-0. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

- 欧阳, 谦叔, 张, 敬安. 洪湖水浪打浪 // 声乐曲选集№ 2. — 北京:人民音乐出版社, 1986. — 页数. 154—157. — ISBN 978-7-103-00084-0.
156. Сянь Синъхай. Горячая кровь // Фэн, Кан. Сборник вокальных романсов — 1920—1948 : [в сопровождении фортепиано] / Синъхай Сянь. — Пекин : Народная музыка, 2003. — С. 192—195. — ISBN 978-7-103-02644-0. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
- 洗, 星海. 热血 // 中国艺术歌曲选 — 1920—1948. — 北京:人民音乐出版社, 2003. — 页数 . 192—195. — ISBN 978-7-103-02644-0.
157. Сянь Синъхай. Любовь Хуанъхэ // Фэн, Кан. Сборник вокальных романсов — 1920—1948 : [в сопровождении фортепиано] / Синъхай Сянь. — Пекин : Народная музыка, 2003. — С. 126—128. — ISBN 978-7-103-02644-0. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
- 洗, 星海. 黄河之恋 // 中国艺术歌曲选 — 1920—1948. — 北京:人民音乐出版社, 2003. — 页数. 126—128. — ISBN 978-7-103-02644-0.
158. Сянь Синъхай. Полночная песня // Фэн, Кан. Сборник вокальных романсов — 1920—1948 : [в сопровождении фортепиано] / Синъхай Сянь. — Пекин : Народная музыка, 2003. — С. 264—271. — ISBN 978-7-103-02644-0. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
- 洗, 星海. 夜半歌声 // 中国艺术歌曲选 — 1920—1948. — 北京:人民音乐出版社, 2003. — 页数. 264—271. — ISBN 978-7-103-02644-0.
159. Фу Гэнчэн. Азалия // Ло, Сяньцзюнь. Сборник вокальных произведений № 2 : [в сопровождении фортепиано] / Гэнчэн Фу. — Пекин : Народная музыка, 2013. — С. 107—112. — ISBN 978-7-103-04181-9. — Музыка (знаковая): непосредственная.
- 傅, 庚辰. 映山红 // 声乐曲选集 № 2. —北京:人民音乐出版社, 2013. — 页数. 107—112. — ISBN 978-7-103-04181-9.
160. Фу Гэнчэн. Красная звезда нашла меня, чтобы повести в бой // Хан, Зайен. Сборник вокальных романсов — 1967—1977 : [в сопровождении фортепиано] / Гэнчэн Фу. — Пекин : Народная музыка, — 2003. — С. 42—44. — ISBN 978-7-103-02575-4. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
- 傅, 庚辰. 红星找我曲战斗 // 中国艺术歌曲选 — 1967—1977. —北京:人民音乐出版社, — 2003. — 页数. 42—44. — ISBN 978-7-103-02575-4.
161. Хуан Цзы. «Песнь Неба»// Фэн, Кан. Сборник вокальных романсов — 1920—1948 : [в сопровождении фортепиано] / Цзы Хуан. — Пекин : Народная

музыка, 2003. — С. 229–233. — ISBN 978-7-103-02644-0. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

162.Хуан Чжунь. Красного женского отряда / Чжунь Хуан. — URL : [http://www.ktvc8.com/article/article\\_262432\\_1.html](http://www.ktvc8.com/article/article_262432_1.html) (дата обращения 08.11.2018). — Музыка (знаковая) : электронная.

黄, 准. 红色娘子军. — URL : [http://www.ktvc8.com/article/article\\_262432\\_1.html](http://www.ktvc8.com/article/article_262432_1.html).

163.Хэ Люйтин. Весенний рассвет на озере Сиху // Ма, Гешун. Сборник вокальных хоровых произведений : [в сопровождении фортепиано] / Люйтин Хэ. — Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2008. — С. 116–118. — ISBN 978-7-80692-383-2. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

贺, 绿汀. 西湖春晓 // 合唱与合唱指挥简明教程. —上海:上海音乐学院出版社, 2008. — 页数. 116–118. — ISBN 978-7-80692-383-2.

164.Хэ Люйтин. Времена года // Ло, Сяньцзюнь. Сборник вокальных произведений № 1 : [в сопровождении фортепиано] / Люйтин Хэ. — Пекин : Народная музыка, 1986. — С. 130–133. — ISBN 978-7-103-00083-2. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

贺, 绿汀. 四季歌 // 声乐曲选集 № 1. —北京:人民音乐出版社, 1986. — 页数. 130–133. — ISBN 978-7-103-00083-2.

165.Хэ Люйтин. Певица Тянья // Го, Сяньи. Сборник Национальных песен : [в сопровождении фортепиано] / Люйтин Хэ. — Тайюань : Шаньсийское образование, 2001. — С. 60–61. — ISBN 7-5440-2136-X. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

贺, 绿汀. 天涯歌女 // 民族唱法歌曲大全 —太原:山西教育出版社, 2001. — 页数. 60–61. — ISBN 7-5440-2136-X.

166.Чжу Цзяньэр. Горская песня для партии // Ло, Сяньцзюнь. Сборник вокальных произведений № 2 : [в сопровождении фортепиано] / Цзяньэр Чжу. — Пекин : Народная музыка, 1986. — С. 1–4. — ISBN 978-7-103-00084-0. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

朱, 践耳.唱支山歌给党听 // 声乐曲选集 № 2. —北京:人民音乐出版社, 1986. — 页数. 1–4. — ISBN 978-7-103-00084-0.

167.Чжэн Цюфэн. Я люблю тебя, Китай // Хан, Зайен, Сборник вокальных романсов — 1967–1977 : [в сопровождении фортепиано] / Цюфэн Чжэн.

- Пекин : Народная музыка, 2003. — С. 226–230. — ISBN 978-7-103-02575-4.
- Музыка (знаковая) : непосредственная.
- 郑, 秋枫. 我爱你中国 // 中国艺术歌曲选 — 1967–1977. — 北京:人民音乐出版社, 2003. — С. 226–230. — ISBN 978-7-103-02575-4.
168. Чжэн Цюфэн. Тоска по родным краям // Хан, Зайен. Сборник вокальных романсов — 1967–1977 : [в сопровождении фортепиано] / Цюфэн Чжэн. — Пекин : Народная музыка, 2003. — С. 172–174. — ISBN 978-7-103-02575-4. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
- 郑, 秋枫. 思乡曲 // 中国艺术歌曲选 — 1967–1977. — 北京:人民音乐出版社, 2003. — 页数. 172–174. — ISBN 978-7-103-02575-4.
169. Ян, Мин, Цзинь, Ша. Вышью красное знамя // Го, Сянъи. Сборник Национальных песен : [в сопровождении фортепиано] / Люйтин Хэ. — Тайюань : Шаньсийское образование, 2001. — С. 160–161. — ISBN 7-5440-2136-X . — Музыка (знаковая) : непосредственная.
- 羊, 鸣, 金, 沙. 绣红旗 // 民族唱法歌曲大全 — 太原:山西教育出版社, 2001. — 页数. 160–161. — ISBN 7-5440-2136-X .
170. Ян, Мин, Цзян, Чунъян, Цзинь, Ша. Хвала красной сливе // Ло, Сяньцзюнь. Сборник вокальных произведений № 2 : [в сопровождении фортепиано] / Мин Ян, Чунъян Цзян, Ша Цзинь. — Пекин : Народная музыка, 1986. — С. 164–166. — ISBN 978-7-103-04181-9. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
- 羊, 鸣, 姜, 春阳, 金, 砂. 红梅颂 // 声乐曲选集 № 2. — 北京:人民音乐出版社, 1986. — 页数. 164–166.—ISBN 978-7-103-04181-9.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

### Краткие сюжеты рассмотренных фильмов

Комедия «Огни города» (1935, режиссер Юань Мужи, композиторы Хуан Цзы, Хэ Люйтин, Чжао Юаньжэнь) происходит в 1930-е годы в Шанхае: крестьяне в первый раз приезжают в большой город и знакомятся с кинетоскопом, который находится прямо на вокзале. Они с изумлением и восторгом наблюдают за «движущимися картинками», узнавая в сценах из сельской жизни самих себя.

События фильма «Песнь рыбака» (1934, режиссер Цай Чушенг, композитор Жэнь Гуан) разворачиваются на берегу Восточно-Китайского моря. Картина повествует о непростой судьбе подростков из рыбакских семей — Сюй Сяомяо, Сюй Сяоху и Цзы Ина. Взаимоотношения отцов и детей отражают беды и потрясения, которые переживало в те годы общество старого Китая.

В ленте «Разграбление персиков и слив» (1934, режиссер Инь Юньвэй, композитор Не Эр) рассказывается история влюбленных, которые поженились после окончания университета и жили в мире и согласии. Но в компании, в которой служил главный герой фильма, Тао Цзяньпин, оказалось много мошенников, а его супруга не смогла снести оскорблений своего начальника и потеряла работу, к тому же получив серьезную травму. От безысходности Тао Цзяньпин начинает заниматься воровством, дабы оплачивать лечение жены, и становится на путь, на котором нет дороги назад.

Кинокартина «Дорога» (1934, режиссер Сунь Юй, композитор Не Эр) повествует о жизни революционера, который возвращается в родные края, чтобы жестоко наказать предателей Отчизны и построить новое государство, крепкое и справедливое. Это первый фильм в истории китайского кинематографа, правдиво отражающий жизнь рабочих, готовых с энтузиазмом трудиться на благо страны. Они твердо верят, что смогут положить начало новой жизни своими силами. Сердца этих истинных патриотов не омрачает ни одно сомнение, и они смело движутся вперед, преисполненные стремления к победе.

Фильм «Дети бури» (1935, режиссер Сюй Синчжи, композитор Не Эр) рассказывает о японском военном вторжении, которое неизбежно толкает китайский народ на путь революции. Центральные персонажи картины — бедная деревенская девушка А Фэн, которая вместе с больной матерью переезжает в Шанхай и зарабатывает на жизнь пением, и двое студентов, Синь Байхуа и Лян Чжифу, живущих с ней в одном доме.

В киноленте «Законы Неба» (1935, режиссер Фе Му, композитор Хуан Цзы) излагается история четырех поколений одной семьи. После долгой разлуки с Родиной главный герой фильма, Ли Тин, возвращается домой и застает отца на смертном одре, который дает ему такое наставление: «Я хочу, чтобы сын моего сына в будущем был столь же почтителен к своему отцу». Проходит много лет, и уже взрослый внук Ли Тина, приводит в дом свою жену. Здоровье Ли Тина подорвано непосильным трудом, и умирая, он, подобно своему отцу, завещает Юй Тану неустанно дарить свою любовь родным людям.

Картина «Полночная песня» (1937, режиссер Ма Сюй Вэйбан, композитор Сянь Синьхай) посвящает нас в историю жизни одинокого мужчины Сун Даньпина, некогда блиставшего на оперной сцене, а теперь благородно несущего свою душевную муку. Каждый месяц он поднимается на крышу театра и поет своей возлюбленной Ли Сяося колыбельную песню, полную невыразимой боли и тоски. Богатая и знатная семья девушки не пожелала выдавать дочь замуж за бедного актера, у которого только и было за душой, что доброе сердце и прекрасный голос. Местный владыка Тан Цзюнь, претендовавший на руку Ли Сяося, приказывает своим людям изуродовать лицо юноши кислотой, дабы таким образом избавиться от соперника. Сун Даньпин не хочет отравлять жизнь своей возлюбленной и при помощи верных друзей распространяет слух о своей смерти.

Фильм «Перекресток» (1937, режиссер Шэнь Силин, композитор Хэ Люйтин) рассказывает нам о судьбах нескольких молодых людей, только окончивших университет. Они оказываются на перепутье: каждому из них хочется поскорее найти свое место в жизни, но как страшно ошибиться и

сделать неверный шаг! Испытав нужду и неудачи, преодолев уныние и тоску, молодые люди принимают решение бороться за свое счастье.

Лента «Ангел дорог» (1937, режиссер Юань Мужи, композитор Хэ Люйтин) повествует о жизни простого барабанщика Чэнь Шаопина, который обитает на чердаке в одном из городских переулков. Напротив живет его возлюбленная, Сяо Хун, вместе со своей сестрой Сяо Юнь. Многое связывает эту пару. Впервые они повстречались в чайной, где девушка работала певицей. Бандит Гу Чэньлун хотел похитить ее, но Чэнь Шаопин храбро воспрепятствовал этому и помог Сяо Хун убежать. К сожалению, злодею удается выяснить, где живет беглянка, и он посыпает за ней своих людей. На сей раз на помощь героине приходит ее сестра, Сяо Юнь, но сама погибает от руки негодяев.

В фильме «Лодочница» (1939, режиссер Шэнь Силин, композитор Хэ Люйтин) рассказывается о девушке по имени А Лин. Ее когда-то зажиточная семья разорилась, и теперь А Лин зарабатывает на пропитание арендой лодок. Жестокий, не знающий милосердия мир людей противопоставляется в ленте первозданной красоте озера Сиху.

Лента «Железнодорожный партизанский отряд» (1956, режиссер Чжао Мин, композитор Люй Цимин) посвящена событиям антияпонской войны. Партизанский отряд под руководством командира Лю Хуна и комиссара Ли Чжэна разворачивает ожесточенную борьбу с захватчиками на участке железной дороги между Линьчэном и Цзаочжуаном в провинции Шаньдун.

Фильм «Хребет Шангань» (1956, режиссеры Линь Шань, Ша Мэн, композитор Лю Чи) рассказывает зрителям о решающем этапе Корейской войны, когда американская армия мобилизовала большое количество войск и начала тайное наступление, несмотря на ведущиеся переговоры. Солдаты армии китайских народных добровольцев, несшие караул на хребте Шангань, не отступили и оказали противнику решительный отпор. Бойцы держали оборону в течение двадцати четырех дней, невзирая на отсутствие подкрепления и продовольствия, и внесли неоценимый вклад в победу своего народа.

В картине «Дети-герои» (1964, режиссер У Чжаоди, композитор Лю Чи) описываются события антияпонской войны. Когда солдат Ван Чэн пал в бою, его младшая сестра Ван Фан, благодаря ходатайству комиссара Ван Вэнцина, продолжила борьбу вместо него. Судьба забросила героиню в Северную Корею, где она сражалась бок о бок со своим отчимом Ван Фубяо и родным отцом Ван Вэнцином.

Лента «Красный женский отряд» (1960, режиссер Се Цзинь, композитор Хуан Чжунь) посвящена событиям Второй гражданской войны в Китае. Мы становимся свидетелями того, как главная героиня Цюн Хуа из рабыни, из слабой и хрупкой женщины превращается в настоящего борца за коммунизм, а вместе с ней перерождается и общество.

Фильм «Гость на айсберге» (1963, режиссер Чжао Синьшуй, композитор Лэй Чжэнъбан) начинается с любовной истории между девушкой по имени Гуланьданьму и солдатом Амиром. В картине повествуется о том, как взвод пограничников под руководством командира Яна боролся со спецагентом, принявший обличье возлюбленной Амира. К счастью, борьба увенчалась успехом, и в конце истории наш герой вновь встречается с настоящей Гуланьданьму.

Биографии китайского национального героя, Лэй Фэна, посвящен одноименный документальный фильм. Лента «Лэй Фэн» (1964, режиссер Дун Чжаоци, композиторы Фу Гэнчэн, Чжу Цзяньэр) рассказывает нам о жизненном подвиге этого «безымянного героя».

Главный герой картины «Сверкающая красная звезда» (1974, режиссеры Ли Анг, Ли Цзюнь композитор Фу Гэнчэн) Пань Дунцзы вырос в 30-е годы, во времена трудностей и лишений. Его воспитанием занимается коммунистическая партия. Мы видим, как герой взрослеет, как формируются черты его характера — принципиальность в вопросах морали, отсутствие страха перед нуждой и опасностями, находчивость и решительность, бескорыстность и доброта.

В фильме «Хай Ся» (1975, режиссеры Цянь Цзян, Чен Хуайай, Ван Хаовей, композитор Ван Мин) раскрывается судьба девочки-сироты из семьи

рыбака, заботу о которой взяла на себя КПК. В тайной борьбе с владельцем рыбных промыслов Чэнь Чжанъао, Хай Ся становится настоящим революционером.

Лента «Черный треугольник» (1977, режиссеры Лю Чуньлинь, Чэнь Фанцянь, композитор Ван Мин) повествует о борьбе сотрудников общественной безопасности против иностранцев-шпионов, командированных в Китай. Они похищают секретную информацию, касающуюся строительства бомбоубежищ, и немедленно оповещают свои организации, дабы китайские контрразведчики не сумели им воспрепятствовать.

В фильме «Сяо Хуа» (1979, режиссер Чжан Чжэн, композитор Ван Мин) мы знакомимся с захватывающей историей девочки по имени Сяо Хуа из горной местности Тунбай. Ее семья жила в глубокой нищете, и потому родители вынуждены были продать свою дочь. Красная армия берет бедняжку под свое крыло, дает ей имя и окружает заботой. Проходит десять лет, и в дыму сражений Сяо Хуа вновь встречает своих родных.

В ленте «Патриоты за границей» (1979, режиссеры Оу Фань, Син Цзитянь, Ван Юньцзи, композитор Чжэн Цюфэн) художественный ансамбль НОАК объявляет набор в актерскую труппу и устраивает прослушивания. Голос Хуан Сыхуа произвел на всех неизгладимое впечатление, но, увы, путь в храм искусства для девушки был закрыт, поскольку она была дочерью граждан Китая, проживающих за границей.

События фильма «Пассажир в наручниках» (1980, режиссер Ю Ян, композитор Ван Липин) происходят на заре «культурной революции» в Китае. Преследуемый сотрудник подразделения общественной безопасности Лю Цзе, преодолевая множество трудностей и неоднократно рискуя своей жизнью, предает правосудию шпиона, который похитил сведения, составляющие государственную тайну.

Сюжет картины «Шаолиньский монастырь» (1982, режиссер Чжан Синъянь, композитор Ван Липин) переносит нас в эпоху династий Суй и Тан. Отец главного героя погибает от руки предателя-генерала Ван Жэньцэ.

Юношу спасает шаолиньский монах Тань Цзун. Сяо Ху берет себе имя Цзюэ Юаня и под руководством своего избавителя прилежно изучает боевые искусства, лелея надежду однажды отомстить своему заклятому врагу.

«Седая девушка» (1951, режиссеры Ван Бинь, Шуй Хуа, композиторы Цюй Вэй, Ма Кэ, Чжан Лу) представляет собой экранизацию первой национальной китайской оперы. Си Эр, дочь бедного крестьянина-вдовца, становится объектом вожделения помещика Хуан Шижэня. Она сбегает от него и укрывается в глухой лесной чаще. От пережитых невзгод ее волосы становятся седыми как лунь. В конце фильма зрителя ждет счастливый финал: Си Эр находят бойцы национально-революционной армии, в числе которых оказывается и жених девушки Ван Дачунь.

Картина «Пять цветов» (1959, режиссер Ван Цзяи, композитор Лэй Чжэньбан) — это трогательная история любви с первого взгляда. А Пэн и Цзинь Хуа впервые встречаются на мартовском базаре в уезде Дали. На следующий год юноша отправляется на поиски возлюбленной в горы Цан и к берегам озера Эрхай. Наконец, после череды неудач, молодые люди все-таки находят друг друга и становятся мужем и женой.

Фильм «Лю Саньцзе» (1961, режиссер Су Ли, композитор Лэй Чжэньбан) повествует о борьбе Лю Саньцзе против богача Мо Хуайрэня.

Действие фильма «Красная охрана озера Хунху» (1961, режиссеры Се Тянь, Чэн Фанцянь, Сюй Фэн, композиторы Оуян Цяньшу, Чжан Цзинань) происходит в 30-е годы XX века. Отряд под одноименным названием и предводительством Хань Ина мужественно защищает берега озера Хунху от противников коммунистического режима и в нужный момент дает врагам решительный отпор.

«Ашима» (1964, режиссер Лю Цюн, композиторы Ло Цзунсянь, Гэ Янь) — это экранизация одноименной фольклорной поэмы народности сани. В нем рассказывается история любви прекрасной девушки Ашимы и юноши А Хэя, который добивался своей любви и счастья, несмотря ни на какие преграды.

Музыкальный фильм «Цзян-цзе» (1978, режиссеры Хуан Цзумо, Фань Лай, композиторы Ян Мин, Цзян Чуньян, Цзинь Ша) переносит зрителя в весну 1948 года, когда Китайская освободительная армия развернула контрнаступление по всей стране. Этой военной операцией заведовала член партии Цзян-цзе. Бойцам удалось прорвать блокаду, после чего вооруженные силы были направлены на опорную базу революционного движения в Северной Сычуани. Увы, отважную Цзян-цзе накануне долгожданного освобождения ждали предательство и смертный приговор.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

## Полные нотные тексты песен рассмотренных фильмов

## 1. «Песнь рыбака», муз. Жэнь Гуана, сл. Ань Э

**渔光曲**  
电影《渔光曲》主题歌

词 填光曲  
安任 陈贻鑫配伴奏

Moderato

1. 云儿飘现在出  
2. 东方在出

海微空明，鱼儿藏在人天中空  
早晨太阳船里儿返，鱼回网程，迎面吹吹过来  
大风海潮风。

più mosso

潮天水已升明，浪花已涌尽，渔船望者飘渺村  
各路万重，轻撒已酸，紧手拉也  
绳，肺，烟捕雾里了，辛鱼苦儿等腹鱼内  
踪！空！

po mosso

鱼儿难捕租不税，满筐捕又鱼是  
人东几世太世穷，爷留爷留下的  
破鱼网，小小心再靠它过一  
冬，冬。

## 2. «Выпускная песня», муз. Не Эра, сл. Тян Ханя

毕业歌  
影片《桃李劫》主题歌

进行曲

田汉词 聂耳曲  
杜鸣心配伴奏

*f*

同学们，大家起来，担负起天下的  
*mp staccato*

兴亡！听吧！满耳是大众的唾伤，  
看吧！一年年国土的沦丧！  
*mp staccato*

我们今天是弦歌在一堂，明天要掀起  
民族自救的巨浪！巨浪，巨浪，不  
断地增长！同学们！同学们！快拿出  
力量，担负起天下的兴亡！

我们是要选择“战”还是“降”？我们要做  
主人去拼死在疆场，我们不愿做  
奴隶而青云直上！我们今天是  
桃李芬芳。明天是社会的栋梁；

3. «Песня строителей новых дорог», муз. Не Эра, сл. Сунь Юя

## 大路歌

### 电影《大路》主题歌

孙 瑞 词  
聂 耳 曲  
桑桐 配伴奏

## 4. «Певица под железной пятой», муз. Не Эра, сл. Сюй Синчжи

铁蹄下的歌女

沉痛地

许幸之词  
聂耳曲  
瞿希贤配伴奏

我们到处卖唱，  
唱，我们到处跳舞，谁  
不知道国家将亡，为什么被人当作商女？  
为了饥寒交迫，我们

则处哀歌，尝尽了人生的滋味，女是永远的罪流。  
谁甘心做人奴隶？谁愿意让乡土沦丧？可怜是铁蹄下的歌女，被鞭挞得遍体鳞伤！

## 5. «Песнь Неба», муз. Хуан Цзы, сл. Чжун Шигена

天伦歌

电影《天伦》主题歌

慢伤感凄切

钟石根词  
黄自曲

人皆有父，而我独无；人皆有母，而我  
独无。白云悠悠，江水东

流。小鸟归去已无巢，儿欲归去已  
无舟。何处觅源头？何处觅源头？莫

悲壮 cresc. poco a poco 道儿是弃的羔羊！莫道儿已割断了肝肠！人世的

25 *rit.* *a tempo* *f*  
惨痛，岂仅是失 了爹娘。奋起啊！孤儿。惊

29 *f* 稍快兴奋  
醒吧！迷途的羔羊。收拾起痛苦的

33 呻吟，献出你赤子的心情。老吾老

37 以及人之老，幼吾幼以及人之幼。收拾起痛苦的

41 呻吟，献出你赤子的心情。服务牺牲，

45 服务牺牲，舍己为人无薄厚。

49 *Langando* 慢庄严宏大  
浩浩江水，霭霭白云，庄严宇宙

52 *f* *a piacere*  
亘古存。大同博爱，共享天

55 *dim.* *poco a poco*  
伦。

## 6. «Полночная песня», муз. Сянь Синьхая, сл. Тян Ханя

夜半歌声

田汉词  
冼星海曲  
黎英海配伴奏

Andante 深情、愤恨地

我 是 那 树 上 的 枯 藤； 你  
 是 池 中 的 水， 我  
 是 那 水 上 的 浮 萍。  
 不， 姑 娘， 我 愿 意 永 做 墓 里 的  
 用 什 么 来 表 我 的 憤 怒？ 惟 有 那 江 潮 的  
 奔 腾！ 用 什 么 来 慰 你 的 寂 寞， 惟 有 这  
 夜 半 歌 声， 惟 有 这 夜 半  
 歌 声！

人， 埋 掉 世 上 的 浮 名！ 我  
 愿 意 学 莫 刑 余 的 史 匡， 尽 写 出 人 间 的  
 不 平。 啊！ 姑 娘 啊！ 天  
 僧， 地 罪， 天  
 dim.

## 7. «Певица Тянья», муз. Хэ Люйтина, сл. Тян Ханя

## 天涯歌女

田 汉词  
(1937年作)  
贺绿汀编曲

行板  $\text{♩} = 72$

## 8. «Времена года», муз. Хэ Люйтинга, сл. Тян Ханя

## 四季歌

田 汉词  
(1937年作)  
贺绿汀编曲

稍慢 =60-66

## 9. «Сыграй на моей любимой пипе», муз. Люй Цимина, сл. Лу Мана

弹起我心爱的土琵琶

选自影片《铁道游击队》

芦 芒 词  
吕 其 明 曲  
吴慰云配伴奏

风歌风

西边的太阳

快要落山了 微山湖上静悄悄 弹起我心爱的土琵琶 唱起那

动人的歌谣 飞上飞快的火车像骑上奔驰的骏马

原速

西边的太阳 就要落山了

鬼子的末日就要来到 弹起我心爱的土琵琶 唱起那

动人的歌谣 哎咳 咳

车站和铁道线上 是我们杀敌的好战场  
我们爬飞车那个搞机枪 阻火车那个炸桥梁  
就像钢刀插入敌胸膛 打得鬼子魂飞胆

## 10. «Моя Родина», муз. Лю Чи, сл. Цяо Ю

我的祖国

乔  
刘  
词  
炽  
编  
曲  
诚

稍慢 亲切地

10  
摩上住, 听惯了艄公的号子, 看惯了船上的  
新天, 地, 唤醒了沉睡的高山, 让那河流改  
有好酒, 若是那豺狼来了, 迎接它的有

13  
白模帆, 这是美强的  
猎样枪, 这是是的  
的

16  
祖祖祖国, 是我生长的地方,  
国, 是我生长的地方,  
国, 是我生长的地方,  
国, 是我生长的地方,

S 35 原速  
丧 西边的太阳就要落山了  
rit.

S 39 鬼子的末日就要来到 弹起我心爱的土琵琶 唱起那  
8m

S 43 动人的歌谣 哎 哟

## 11. «Ода героям», муз. Лю Чи, сл. Гонг Му

英雄的赞歌

公木词  
刘炽曲  
文思隆配伴奏

*Moderato espressivo*

1. 风烟滚浪，英雄猛叫。  
2. 英雄猛叫，一声呼喊。  
3. 一声呼喊，英战隆。

四面青山侧耳听，一一道闪电裂长空。  
翻江倒海天地崩，侧耳听，长空；崩，地空。  
晴天响雷敲金鼓，地陷进去独身挡，双手紧握爆破筒。

*march*

2. 为什么战旗美如画。  
3. 为什么战旗美如画。

画，英雄的鲜血染红了它；画，英雄的鲜血染红了它。

*poco a poco rit.*

大地春常在，英雄的生生命。

大天怒海扬波，作双火，人两散，民房人战熊威士熊烈。  
虎烈泥豹土，舍浑勇生勇士。  
忘囚辉煌，死囚煌保和彩金，平红屋。

12. «Красный женский отряд», муз.Хуан Чжуня, сл. Лян Синя

娘子军连歌

梁信 词  
黄准 曲

Allegro

13  
妇女的冤仇深 古有花木兰  
妇女的冤仇深 共产主义真  
善父去从党是领路

18  
军 今有娘子军 扛枪为人民  
人 奴隶要翻身 奴隶要翻身

23  
向前进 妇女的冤仇深 奸仇  
向前进 向前进 战士的责任重 妇女的冤仇

女声合唱  
向前进 向前进 战士的责任重  
向前进 向前进 战士的责任重

### 13. «Почему цветы такие красные», муз. и сл. Лэй Чжэньбана

花儿为什么这样红  
选自音乐剧《冰山上的来客》  
(独唱)

雷振邦词曲  
杨鸿年配伴奏

抒情、含蓄地

#### 14. «Песня о погибших друзьях», муз. и сл. Лэй Чжэнъбана

**怀念战友**  
电影《冰山上的来客》插曲

赵心水、雷振邦词  
雷振邦曲  
孙伟配伴奏

Andant

**怀念战友**

2

断挂了瓜秧。  
上。瓜秧断了，香依然。  
甜。琴声回来都，它还会再响。当我水。  
别了战友的时候，好像那雪崩。  
m.d.

怀念战友

36 飞滚万丈。  
亲爱的战友,我再不能看到你雄伟的身影和你的脸。  
40 啊!亲爱的战友,你也再不能听我弹琴,听我歌唱。  
44 起。

### 15. «Горская песня для партии», муз. Чжу Цзянъэра, сл. Ян Пина

唱支山歌给党听

燕萍词  
周耳曲

Lento

21 唱支山歌给党听,我把党来比母亲,母亲只生了我的身。  
25 党的光鲜照我心。

21 南苏而低缓地  
唱支山歌给党听,我把党来比母亲,母亲只生了我的身。  
25 抽我身,母亲只会泪淋淋。  
29 共产党号召我闹革命,夸过鞭子。  
33 捣敌人!共产党号召我闹革命,夸过鞭子。

3

夺过鞭子 捶敌人! 共产

poco accel.

党号召我闹革命, 夺过鞭子 捶敌人!

共产 党号召我闹革命, 夺过鞭子, 夺过鞭子

鞭 敌人!

ff meno mosso Allegro

4

唱支山歌给党听,

我把党来比母亲, 母亲只生了我的身,

党的光輝照我心, 党的光

辉 照我心!

红星照我去战斗

16. «Красная звезда нашла меня, чтобы повести в бой», муз. Фу Гэнчэна,  
сл. У Давэя, Вэй Баогуя

红星照我去战斗

词 体  
曲 康辰雨  
伴奏 王瑞麟

Moderato

1. 小小竹排江中游,  
2. 小小竹排江中游,

飞, 哪怕风浪强, 革命重担挑肩上,  
亮, 照我去战斗, 革命代代如潮涌,

党的教导记心头, 党的教导记心头,  
前赴后继跟党走, 前赴后继跟党走,

巍巍青山两岸走, 雄鹰展翅翅高飞,  
滔滔江水向东流, 雄鹰展翅翅高飞,

红星照我去战斗

飞, 哪怕风浪强, 革命重担挑肩上,  
亮, 照我去战斗, 革命代代如潮涌,

党的教导记心头, 党的教导记心头,  
前赴后继跟党走, 前赴后继跟党走,

巍巍青山两岸走, 雄鹰展翅翅高飞,  
滔滔江水向东流, 雄鹰展翅翅高飞,

1. 头, 党的教导记心头。雄鹰展翅翅高飞  
2. 走, 党的教导记心头。雄鹰展翅翅高飞

## 17. «Азалия», муз. Фу Гэнчэна, сл. Чен Шугуо

## 映山红

### 电影《闪闪红星》插曲

陆术国词  
傅庚辰曲  
金扬配伴奏

夜半三更哟盼天明，寒冬腊月哟盼春天，若要盼得哟  
红军来，岭上开遍哟映山红，

若要盼得鴟紅軍來，嶺上開遍  
鴟映山紅，嶺上開遍鴟映山  
紅，嶺上開遍鴟映山紅。

8th note

## 18. «Девушка рыбака на берегу», муз. Ван Мина, сл. Ли ЮхАО

## 漁家姑娘在海边

Meno mosso 抒情地

黎汝浩词  
王麟曲  
王培配伴奏

13  
凤吹  
风卷  
榕大  
树海  
沙起  
沙波

17  
响。  
浪。  
漁家姑娘在海边。  
哎。  
哎。  
1. 大海  
2. 高山

21  
织呀  
练呀  
织渔网，  
练刀枪，  
织呀么织渔网，  
练呀么练刀枪。

26  
哎！  
哎！  
漁家姑娘  
漁家姑娘

30  
在海边，  
在海边，  
织呀么织渔网，  
练呀么练刀枪。  
1. 2.

34  
rit.  
p  
或！  
pp

2  
凤吹  
风卷  
榕大  
树海  
沙起  
沙波

17  
响。  
浪。  
漁家姑娘在海边。  
哎。  
哎。  
1. 大海  
2. 高山

21  
织呀  
练呀  
织渔网，  
练刀枪，  
织呀么织渔网，  
练呀么练刀枪。

## 19. «Родники на границе прозрачные и чистые», муз. Ван Мина, сл. Кай Чуана

边疆的泉水清又纯  
影片《黑三角》插曲

凯传词  
王酩曲  
盛荫配伴奏

**Andantino**

1. 边疆的泉 水清 扎又深，根，  
2. 顶天的青 松，清 扎又深，根，

边疆的歌 儿队，暖 爱人 心，暖 爱人 心。

唱一亲条人心，边保防边疆，

军民鱼水情意深，情意深。哎

21  
清流不绝，声声赞歌唱亲人心，唱亲人心

25  
边保边疆，军民鱼水情意深，情意深。哎

28  
唱一亲条人心，边保防边疆，

31  
军民鱼水情意深，情意深。哎

20. «Сестра льет слезы в поисках брата», муз. Ван Мина, сл. Кай Чуана

84

85

## 妹妹找哥泪花流

凯 传词  
王 酷曲  
陈国红伴奏

86

The image shows a musical score for 'Autumn in the South' (南方秋晓). The score is in G major and consists of ten staves of music. The vocal line is in the soprano range, with lyrics in Chinese characters placed above the notes. The piano accompaniment is in the bass and treble staves below. The score includes dynamic markings, rehearsal numbers (1.2., 1.3.), and various musical techniques like grace notes and slurs. The lyrics describe scenes of autumn in the south, such as 'fallen leaves', 'autumn flowers', and 'returning from the mountains'. The vocal part uses a mix of eighth and sixteenth-note patterns, while the piano part features sustained notes and rhythmic patterns.

## 21. «Бархатный цветок», муз. Ван Мина, сл. Лю Гофи, Тиан Нона

绒 花

刘国富、田农词  
王 胡 延 江配作曲

绒 花

刘国富、田农词  
王 胡 延 江配作曲

硬骨人 绒上花开，满山天  
亲人 绒上高开，满天

25 鲜血染红她。霞。 啊！

30 啊！ 绒花！ 绒

35 花！ 啊！ 啊！

40 第二段渐慢 一路芬芳 满山崖。

45 2 dim. 崖。

50 2 dim. 8<sup>os</sup> dim. ppp

## 22. «Я люблю тебя, Китай», муз. Чжу Цзяньэра, сл. Цюй Конга

226

我爱你，中国

Libero

瞿琼词  
郑秋枫曲

百灵从蓝天飞过。我爱

你，中国！

227

深情、真挚地

1. 我爱你，中国！ 我爱你，中国！

2. (我) 爱你，你，中国！ 我爱你，你，中国！

我爱你，春暖蓬勃的秧苗。 我爱你，秋日金黄的硕果。

我爱你，碧波深沉的南海。 我爱你，白雪飘飘的北国。

我爱你，你青松气质，我爱爱，你红梅品质。

我爱你，你森林无边，我爱爱，你群山巍峨。

228

格。 我爱 我爱 你家乡的甜 美，好像乳汁滋 润着 我的 哥。

我爱 我爱 你那 淙 淙的小 河，荡着清波从 我的 心窝。 我爱 我爱 你，中 国！ 我爱 我爱

我梦 中流 过。 我爱 我爱 你，中 国！ 我爱 我爱

你，中 国！ 我要把 最 美 的 歌儿 敦 给你，我的 母 亲。 我要把 美 好 的 青春 敦 给你，我的 母 亲。

亲， 我的 母 亲！

229

2. 我

2. 啊

我要把 美 好 的 青春 敦 给你，我的 母 亲。

我的 母 亲！

## 23. «Верблюжий колокольчик», муз. и сл. Ван Липина

**驼 铃**  
电影《戴手铐的旅客》插曲  
王立平词曲  
杨永泽配伴奏

稍慢 深情地

1. 送 战 友, 友,  
2. 送 战 友, 友,

踏 征 程, 默 默 无 语 两 眼 泪,  
踏 征 程, 任 重 道 远 多 艰 难,

66

67

战友 明 榆 友, 亲 爱 的 弟 兄,  
战友 斧 战 友, 亲 爱 的 弟 兄,

当 心 夜 春 半 风 北 传 佳 寒, 一 路  
待 到 夜 春 半 风 北 传 佳 寒, 我 们

多 再 保 相 重 逢。 再 相 遇!

[结束句]

## 24. «Песнь пастуха», муз. и сл. Ван Липина

中速、优美地

王立平 词曲  
姜海配伴奏

6 日出  
2. 莫道

嵩山坳, 儿娇, 晨钟惊飞鸟, 林冬

10 儿牧轻打豺狼, 小曲风满一山肩

23 儿牧轻打豺狼, 小曲风满一山肩

29 飘挑满肩飘, 挑风雨一肩

35 挑一肩挑, 一肩挑

14 间去 小溪水 荷漏, 坡黄上青正青年。  
17 草少。 野果身 香, 山花胆 气, 俏, 娇。  
21 狗儿跳, 羊儿跑, 举耕田 雅放。  
25 常练习, 勤操劳, 起田 雅放。

3

25

儿 牧 轻 轻 打 狼, 小 曲 风 雨 满 一 山 肩

29

1. 2.

飘 挑 满 山 飘。 挑, 风 雨 一 肩

33

挑 一 肩 挑, 一 肩 挑。

## 25. «Замело на десять верст», муз. Ма Кэ, Чжан Лу, сл. Хэ Цзинчжи

**杨白劳**

选自歌剧《白毛女》杨白劳唱段

贺敬之等词  
马可、南  
黎英海改编

**Adagio**

1. **有力地**  
十里风雪一片白，娘娘七天回家来。  
指望着熬过了这一关，娘冻受饿我也能忍耐。

2. **惊恐地**  
猛听叫春儿顶瓶子，好比那晴天打霹雳。春儿呼春儿我的命根子。  
父女俩死也不能离。  
老夫单杀独根草，大水尽淹张木桥。

3. **我一生只有这一个女，离开了我春儿我活不**

**杨白劳**

4. **沉白地**  
县长时主豺狼虎豹，我父祖父陈是你们逼着我写的卖身的文书。北方刮大雪飘，哪里走，哪里逃。  
哪里有我的路一条。

5. **深沉地**  
春儿春儿你睡着了，爹爹叫你不知道，你做梦也没想到，你爹我有罪，不能饶。

## 26. «Северный ветер», муз. Ма Кэ, Чжан Лу, сл. Хэ Цинчжи

北风 吹

歌剧《白毛女》选曲

贺敬之词  
马可、张鲁曲

Allegro

北风(那个)吹, 雪花(那个)飘, 雪花(那个)  
多出(那个)去, 整七(那个)天, 雪十(那个)  
飘, 飘, 年来没回还。  
晚, 还, 到, 还。  
我盼爹爹心中急。

等爹回来心欢喜。爹带回白面来,  
欢欢喜喜过个年, 欢欢喜喜过个年。  
卖豆腐挣下几个钱, 集上称回二斤面, 带回家来包饺子,  
人家的女儿有花戴, 我爹钱少不能买, 扎回了二尺红头绳。  
欢欢喜喜过个年, 或过呀过个年。  
扎呀扎起来。

27. «Воды Хунху», муз. Оуян Цяньшу, Чжан Цзинаня, сл. Чжан Цзинаня, Мэй Шаошаня, Оуян Цяньшу, Мэй Хуэйчao

洪湖水,浪打浪

歌剧《洪湖赤卫队》选曲

Moderato

梅少山、张敬安、欧阳谦叔词  
梅会召、欧阳谦叔曲  
张敬安、欧阳谦叔曲  
杜鸣 心配伴奏

四处野鸭和菱藕，秋收满畈稻谷香，  
长明灯长又长啊，太阳一出闪呀嘛闪金光啊。  
人人说天堂美，怎比我  
共产党的恩情比那东海深。  
洪湖鱼米乡。  
渔民的光景一年更比一年  
洪湖水呀  
洪湖水呀

28. «Вышью красное знамя», муз. Ян Мин, Цзян Чунъян, Цзинь Ша, сл. Ян Су

绣红旗

歌剧《江姐》选曲

阎肃词  
羊鸣、金砂曲  
黄虎威配伴奏

Moderato

9

3 (江姐, 众难友)

1. 线儿长, 针儿密, 含化着热泪绣红旗。  
2. 千分情, 万分爱, 化作金星绣红旗。

6

1. 线儿长, 针儿密, 含化着热泪绣红旗。  
2. 千分情, 万分爱, 化作金星绣红旗。

9

绣呀绣红旗。热泪半日随刀走, 眼睛不眨线走。

13

与今日里说是心悲跳, 不知说是喜急。  
多一少针年针, 哟, 哟。

13

多少一线代, 今天终于盼到了你, 地。  
一线代, 今天终到你, 地。

18

1. 盼到了你!  
2. 新天地!

## 29. «Хвала красной сливе», муз. Ян Мин, Цзян Чунъян, Цзинь Ша, сл. Ян Су

**红梅赞**

歌剧《江姐》选曲

词曲词  
羊鸣、姜春阳、金砂曲  
黎英海配伴奏

由慢渐快

Adantino

红岩上红梅开,

千里冰霜脚下踩。

香飘云天外, 唤醒百花齐开放,

新春来 新春来!

九严寒何所惧, 一片丹心向阳开。红梅花儿开,

朵朵放光彩, 昂首怒放花万朵,

3

rit.

## 30. «Только песни горцев почитают родных», муз. Лэй Чжэньбана, сл. Цяо Ю

166

## 山歌好比春江水·多谢了

电影《刘三姐》选曲

Moderato 宽广、明亮地

词  
曲  
乔  
雷  
振  
邦  
羽  
杨  
森  
希  
配  
伴  
奏

4

Moderato 宽广、明亮地

8

Moderato 宽广、明亮地

12 清新地 *pastorale*

唱 山 歌 哎, 这 边

31

35

多 谢 了, 多 谢 四 方 众 乡 亲,

39

我 今 没 有 好 茶 饭 呀, 只 有 山 歌 敬 亲

43

人 呀 敬 亲 人。

167

16

唱 来 那 边 舍, 山 歌

好 比 春 江 水 哎,

那 怡 淮 险 弯 又

多 呀 弯 又 多,

山 慢 断 依

31. «Живой цветок – свежий и яркий», муз. Ло Цзунсяня, Гэ Яня, сл. Гэ Яня, Лю Циона

一朵鲜花鲜又鲜  
电影《阿诗玛》插曲

Moderato 深情地

高 炎、刘 琦词  
罗宗贤、葛 疆曲  
谢 明配伴奏

204

9 那怕岩高  
那怕岩高花不  
13 开。  
青松直又高。  
17 宁断不弯腰。  
上山能打虎。  
弯弓能射雕。  
跳舞百花开。

205

21 飘声布开来。  
这样的人儿。  
这样的人儿。  
25 我心爱。  
这样的人儿。  
这样的人儿。  
我心爱。  
29 这样的人儿。  
我心爱。

206

32. «Нефритовая пташка поет под звон колокольчиков», муз. Ло Цзунсяня, Гэ Яня, сл. Гэ Яня, Лю Цюна

马铃儿响来玉鸟儿唱  
 选自影片《阿诗玛》  
 (男女声二重唱)

葛 炎 刘 喆  
 罗 宗 贤 希 配 奏  
 词 曲 伴 奏

愉快、幸福地

女  
 1. 马 铃 儿 响 来 鸣 玉 鸟 儿 唱。  
 2. 蜜 蜂 儿 不 落 鸣 刺 蓬 棵。  
 我 跟 蜜 蜂

男  
 1. 马 铃 儿 响 来 鸣 玉 鸟 儿 唱。  
 2. 蜜 蜂 儿 不 落 鸣 刺 蓬 棵。  
 我 陪 蜜 蜂

阿 黑 哥 呀 回 家 乡。  
 落 在 鸣 鲜 花 上。  
 阿 诗 玛 呀 回 家 乡。  
 落 在 鸣 鲜 花 上。  
 远 箫 子 离 开 吹 来 鸣。  
 远 箫 子 离 开 吹 来 鸣。

42

43

44

45

29

不忧 伤 不忧  
不忧 伤 不忧

伤 哀 哀 哀 哀 不忧  
伤 哀 哀 哀 哀 哀 不忧

伤 *mp*  
伤 *mp*  
伤 *pp*