

На правах рукописи

УДК: 784

Ян Цзунбао

**ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ
КИТАЯ В ЗЕРКАЛЕ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ: XX ВЕК**

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2024

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Научный руководитель:

Доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Волкова Полина Станиславовна

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Международного Центра комплексных художественных исследований федерального государственного бюджетного образовательного учреждения «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

Демченко Александр Иванович

доктор искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории и теории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Астраханская государственная консерватория»

Петров Владислав Олегович

Ведущая организация

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Национальный исследовательский Томский государственный университет»

Защита состоится 16 февраля 2024 года в 16.00 на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 199155, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу:

http://dissertation.spb.ru/Preview/Vlojenia/000000985_Disser.pdf

Автореферат разослан « » 2023 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

доктор искусствоведения, доцент

Верба Наталья Ивановна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Вокальное искусство в Китае существует со времен основания империи, однако научный интерес к истории становления и развития вокального жанра возникает только в начале XX века. Это время, когда китайские певцы стремятся к полному копированию западных вокальных техник. Позднее китайская музыка все более наполняется яркими национальными чертами, раскрывающими ее уникальность и этническое своеобразие. Появление талантливых композиторов и исполнителей, а также новых вокальных произведений, различных исполнительских техник, развитие вокальной педагогики – все это свидетельствует об интенсивном росте вокального искусства в Китае.

Несмотря на то, что музыка не имеет национальных границ, нельзя не признать: каждая страна или даже каждый народ обладает своим музыкальным стилем. Помимо самобытных средств музыкальной выразительности, особого инструментария и т.п. одной из форм духовного выражения народа является живое слово. Примечательно, что именно родной для композитора язык дает импульс вокальному творчеству, в результате чего написанная в соответствии с поэтической традицией мелодия обеспечивает проникновение в глубь художественного творения, выявляя его скрытый смысл.

Действительно, вокальная музыка, как никакая другая, несет в себе приметы той культурной среды, в которой происходило становление ее создателя. И поэтическая основа, и музыкальная составляющая вокального искусства с неизменностью отражают чаяния и духовные ориентиры народа, сформированные за долгие тысячелетия его истории. Их выразителем и выступает каждый конкретный композитор. Перефразируя слова Ван Вэньцин, заметим: для убедительного воплощения истории и культуры страны в вокальном искусстве одними из «важных аспектов являются единые национальные корни» народа и композитора, песенную культуру которого он представляет, что «во многом обуславливает понимание последним реальной исторической картины, знание традиций и нравов»¹.

На протяжении XX века, отмеченного чередой тяжелейших испытаний, которые китайский народ перенес с мужеством и достоинством, вокальные произведения были и остаются источником непрерывной жизненной силы и энергии не только для людей, живших в данную эпоху, но и для последующих поколений. При этом наиболее чуткие музыканты (композиторы и исполнители), а также поэты всегда осознавали ответственность перед страной, будучи призваны внести свою лепту в развитие жанрового многообразия и неповторимого стиля китайского музыкального наследия.

На фоне непрерывного развития науки, техники, экономики и культуры происходят процессы интеграции достижений, принадлежащих разным странам и континентам. В Китае существует старая поговорка: «Когда трое в пути, то один из них несомненно может быть моим учителем». На протяжении столетия

¹ Ван Вэньцин. Образ Петра I в музыкально-театральном жанре: автореф. дис. ... канд. искусств. СПб., 2023. С. 7.

китайские специалисты изучали выдающиеся произведения различных народов. В то же время, они непрестанно стремились развивать и собственное вокальное творчество, которое стало, своего рода, идеологическим рупором страны, играя важную роль в процессе культурного обмена как внутри нее, так и за ее пределами.

В данном контексте актуальность настоящего исследования видится в необходимости определить место и роль вокальной музыки в истории развития КНР. В то же время приобщение посредством анализа вокальных произведений к нравам и обычаям, а также истории населяющего Китай народа позволит привлечь интерес к музыкальному наследию страны, способствуя поддержанию диалога с другими культурами. Как писал Р. Роллан, «...музыка играет огромную роль в общественной жизни, ее связь с жизнью глубока и органична. Она сама – порождение жизни и оказывает на нее воздействие. Она не только зеркало, но и барометр событий»².

Степень изученности проблемы Этапы становления и развития современной китайской вокальной музыки исследуются в публикациях Чжан Сяонуна, Цзинь Мэйлиня и Ван Яна, Чжэн Цзяня, Чэнь Ганьи, Чжао Чуньлея и Ян Шанфэя. Изучение связей между китайской классической поэзией и современными вокальными произведениями обнаруживается в работах Жао Цзежуна и Янь Хуна, а также Лю Цзяюаня. История китайской оперы представлена в творчестве Чэнь Лэя, Цзюй Цихуна, Чжи Яна и Цзинь Мана.

Особенности китайской вокальной музыки раскрываются в работах Гуань Линя, Ян Хуа, Ли Пэнчэна, Ло Личжана, Ли Сяоцзина, Юй Вэя, Сунь Синьюя. В трудах Цзоу Чанцзюня исследуются приемы вокализации в методическом аспекте. В публикациях Цзюй Луаньшэна взгляд на вокальное искусство преподносится с точки зрения его китайской специфики.

В научных штудиях Ху Цзюня национальное вокальное искусство рассматривается во всем его многообразии. В работах Кун Сяньюна, Ли Дунмэя, Хао Цзяньхуна и Лю Цзя проводится анализ эволюции китайских лирических песен. В работах Ли Синьянь, Чжао Жунжун, Чжан Цяньвэй более пристально изучается художественная песня в творчестве китайских композиторов XX века. Фокус исследовательского интереса Ли Ясюнь сосредоточивается на образах и стилистических чертах, обнаруживаемых в ряде вокальных циклов современных китайских композиторов.

Несмотря на то, что многие специалисты изучали китайское вокальное искусство с разных ракурсов, работ, в которых рассмотрение вокальной музыки осуществляется под знаком панорамного видения, иницирующего комплексное восприятие разнородных феноменов в их единстве и целостности сквозь призму истории и культуры КНР, в настоящее время не обнаружено.

Объект исследования – вокальное творчество китайских композиторов XX века.

Предмет исследования – приметы исторических событий и культуры Китая в вокальной музыке китайских композиторов.

² Цит. по: Урицкая Б. С. Ромен Роллан – музыкант. Л., 1974. С. 202.

Цель исследования – изучить жанровую специфику современной вокальной музыки Китая в аспекте историко-культурной парадигмы на примере ярких художественных образцов. Достижение поставленной цели потребовало постановки и решения следующих **задач**:

- исследовать историко-культурный контекст становления и развития китайской вокальной музыки в XX веке;
- рассмотреть вокальное творчество китайских композиторов как отражение эпохи XX века;
- систематизировать отобранные вокальные произведения по стилям;
- провести музыковедческий анализ вокальной музыки современных китайских композиторов, сфокусировав исследовательский интерес на взаимодействии слова и музыки;
- выявить характерные приметы вокальных произведений Севера и Юга Китая.

Теоретико-методологический фундамент исследования составили работы В. А. Васиной-Гроссман, посвященные вокальным формам, русскому романсу и взаимодействию музыки и поэтического слова, А. И. Демченко, осуществившему изучение как мира и человека начала XX века в зеркале музыкального искусства России, так и энергетики последнего, Л. П. Казанцевой, предложившей анализ художественного содержания вокальной и хоровой музыки, В. О. Петрова, рассмотревшего тему взаимоотношения человека и общества в жанре инструментальной композиции со словом и представившего классификацию вербальных текстов ряда подобных композиций³, а также аналогичные исследования российских музыковедов труды представителей китайского искусствознания: Ин Шаннэн, Ши Вэйчжэна, Чэнь Ганьи, Чжао Чунлэй и Ян Шанфэй⁴, которые оказали влияние на формирование исследовательской концепции данной диссертации. Здесь же уместно назвать научные штудии Дун Хуа⁵, затрагивающего вопросы специфики воплощения музыкального образа в вокальных произведениях, текст которых написан на китайском языке. Важную роль для настоящего исследования сыграл разработанный китайским музыковедом У Цзунцаном

³ *Васина-Гроссман В. А.* Мастера советского романса. М, 1968. 320 с.; *Демченко А. И.* Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк первый // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 46–54; *Он же.* Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк второй // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 120–132; *Он же.* Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк третий // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 112–121; *Он же.* Музыкальное искусство России начала XX века: Энергетика // Манускрипт. 2023. № 3. С. 168–177; *Казанцева Л. П.* Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения: учебное пособие. Астрахань, 2011. 130 с.; *Петров В. О.* Тема взаимоотношения человека и общества в жанре инструментальной композиции со словом (к проблеме: литература и музыка) // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Тамбов, 2018. С. 201–210; *Он же.* Классификация вербальных текстов в инструментальной композиции со словом // Музыкальное искусство. Донецк, 2023. С. 7–17.

⁴ *Ин Шаннэн.* Музыкальные произведения и избранные произведения. Чанчунь, 2003. 271 с.; *Ши Вэйчжэн.* Мысли о песнях и музыке // Музыкальная антология Ши Вэйчжэна. Шанхай, 2006. 371 с.; *Чэнь Ганья, Чжао Чунлэй, Ян Шанфэй.* Развитие и эволюция вокально-музыкального искусства и анализ произведений. Пекин, 2017. 320 с.

⁵ *Дун Хуа.* Множественные выражения в вокальном языке – исследование взаимосвязи между вокальной музыкой и языком. Хуачжун, 2012. 140 с.

метод анализа музыкальных произведений, написанных в жанре вокальной миниатюры⁶.

Безусловной ценностью для нашей работы стали и диссертационные исследования наших соотечественников, защищенные в российских вузах. В их числе Ли Ясюнь, затрагивающая вопросы «китайской вокальной мелодии в соотношении со словом» и «современного состояния китайской песенной культуры в аспекте теории вокальных жанров и исторической парадигмы»⁷; Чжан Цяньвэй, рассматривающая «основные жанры китайской вокальной музыки в XX веке» и предлагающая их периодизацию⁸; Чжао Жунжун, выработавшая «принципы классификации жанровых разновидностей романса в современной китайской музыке»⁹.

Отдельным блоком представлены работы историко-культурологической направленности Д. Г. Редер и Е.А. Черкасова¹⁰, Ван Инъин¹¹, Цао Синьхуа и Чжан Юлян¹² и др., а также исследования, посвященные:

- эстетике китайской музыки (Чжан Цянь, Ван Цичжао, Чжоу Хайхун);
- становлению китайской вокальной музыки (Цзинь Мэйлинь, Ван Ян, Чжэн Цзянь);
- вопросу стилевых, жанровых и исполнительских особенностей китайского романса XX–XXI веков (Чжао Жунжун);
- вокальному наследию Чжэн Цюйфэна, рассматриваемому на фоне китайской музыкальной культуры XX века (Чжан Цяньвэй);
- развитию вокальных стилей (М. В. Апличеева, Н. А. Симакова, Лян Чжэньчжун);
- культурному диалогу в области вокальной музыки между западными странами и КНР (Чэнь Ифан);
- истории и психологии искусства (Г. Овсянкина, В. Петрушин, Цзоу Чанхай, Цзинь Тинтин, Лу Юн и др.).

Существенную роль в попытке представить панорамное видение вокальной музыки современных китайских композиторов сыграла вводная статья Р. Роллана «О месте, занимаемом музыкой во всеобщей истории», которая предваряет его масштабную работу «Музыканты прошлых дней». Имеются в виду следующие установки французского теоретика музыки:

- «всякая форма музыки связана с известной формой общества и позволяет нам лучше ее понять»¹³;

⁶ У Цзюцян. Музыкальная форма и анализ произведений. Пекин, 2003. 408 с.

⁷ Ли Ясюнь. Вокальные циклы в творчестве современных китайских композиторов: образы и стилевые черты: автореф. дис. ... канд. искусств. СПб., 2023. С. 9; 10.

⁸ Чжан Цяньвэй. Китайская вокальная музыка XX века: дис. ... канд. искусств. СПб., 2022. С. 2.

⁹ Чжао Жунжун. Жанр романса в современной китайской музыке: автореф. дис. ... канд. искусств. Нижний Новгород, 2022. С. 4.

¹⁰ Редер Д. Г., Черкасова Е.А. История древнего мира: в двух томах. Т. 1. М., 1985. 288 с.

¹¹ Ван Инъин. Мое мнение об изучении музыкальной литературы на тему антияпонской войны // Журнал Фошаньского института науки и технологии. 2016. № 6. С. 82–87.

¹² Цао Синьхуа, Чжан Юлян. Исследование китайской цивилизации. Фучжоу, 2006. 383 с.

¹³ Здесь и далее цит.: Роллан Р. Музыканты прошлых дней // Ромен Роллан. Собрание сочинений. Том XVI. Л., 1935. URL: http://az.lib.ru/r/rollan_r/text_1908_muzykanty_proshlyh...

- «жизнь нации – это организм, где все между собой связано: явления экономические и явления художественные»;
- «искусство – зеркало идей, переживаний каждого народа»;
- «музыка – слепок с самой жизни... ее изучение помогает постижению глубинных процессов, происходивших в мыслях и чувствах людей, в ту или иную историческую эпоху, духовной жизни народа, нации».

Методы исследования вбирают в себя такую общепhilософскую методологию, как диалектика части и целого, анализ и синтез, а также:

- метод интерпретации;
- семиотический метод;
- метод сравнительного анализа;
- контекстный метод;
- метод интертекстуального анализа.

Наряду с обозначенной методологией при изучении вокального наследия Китая особое место занимает биографический метод и искусствоведческий анализ современных художественных образцов.

Материал исследования представлен вокальной музыкой современных китайских композиторов, историческими документами, фиксирующими культурно-политические события, происходящие в Китае на протяжении XX века, в том числе интервью с композиторами Ван Лигуан (2006), Чжан Цяньи (2006), Ши Ванчун (2008), показанными по Центральному телевидению Китая.

Положения, выносимые на защиту:

1. Вокальная музыка китайских композиторов тесно связана:

- с политической обстановкой страны, отражение которой является одним из основных направлений содержания китайских вокальных произведений – от национального пробуждения, спасения страны и народа, защиты от иностранных врагов и противостояния гражданской войне до восхваления коммунистической партии и Мао Цзэдуна;

- с психолого-культурными особенностями отдельных народов, когда в обширной географической среде Китая каждой этнической группе свойственны свои уникальные черты, неизменно влияющие на характер поэтического и музыкального стиля вокальной музыки;

- с обществом, чьи традиционные ценности находят свое воплощение в вокальном творчестве;

- с культурой, величайшим наследием которой была и остается поэтическая школа, чья неповторимость заключается в ее образном языке;

- с жизнью, с ее цикличностью, независимо от того, идет ли речь о смене времен года или поколений.

2. Первое место в вокальной музыке Китая XX века занимают произведения на тему войны, за ними следуют вокальные произведения, которые посвящены воспоминаниями о родном городе или нацелены на его воспевание. Третье место занимают произведения, восхваляющие героический труд, способствующий процветанию Китая.

Все остальные темы, в том числе взаимоотношения между людьми, тема детства и т.п. в рассматриваемый период мало востребованы.

3. В процессе исполнения песен Севера вокализация поэтического текста осуществляется посредством обычного (модального) голоса. Музыкальное сопровождение опирается, как правило, на такие традиционные инструменты, как бамбуковая флейта, эрху, матоуцинь и др. В числе вербальных маркеров северных песен выступают лексемы *скот, овца, лес, луг, желтая река, конь, равнина* и др.

4. Центральное место в песнях Юга занимают приемы интонирования, призванные выразить очарование пения, исполняемого, в основном, фальцетом. Традиционные для южных песен инструменты – сяо, пипа, лушен, хулуси и др. К числу вербальных маркеров южных песен относятся лексемы *мостик, текущая вода, цветы* и др.

5. Распространение и развитие пения бельканто в Китае способствовало формированию современного китайского вокального искусства, в русле которого западная техника и национальное вокальное пение продолжают сближаться.

6. Вокальные произведения современных китайских композиторов синтезируют в себе большое количество традиционных элементов, характерных для региональных этнических групп, а также культуру классической поэзии, оперы, кино.

7. Определяющей для композиторов оказывается установка «сочиняй песню по словам». Это значит, что структура поэтической основы не только предопределяет музыкальную форму вокального произведения. В целом воплощенная в поэзии концепция обеспечивает выразительность музыки, оказывая непосредственное влияние на ее интервальный состав, мелодический контур и ритмический каркас.

Научная новизна исследования определяется рядом моментов:

1. Выявлены основные стилевые характеристики и специфика вокальных произведений современных китайских композиторов.

2. Введены в научный обиход российского музыковедения труды китайских авторов по проблемам взаимодействия слова и музыки в переводе соискателя, а также интервью с композиторами Ван Лигуан, Чжан Цяньи, Ши Ванчун.

3. Проведен анализ ряда вокальных произведений, в том числе прежде неизвестных, в результате чего выявлены характерные приметы вокальных произведений Севера и Юга Китая; обозначена специфика взаимодействия слова и музыки в вокальных произведениях китайских композиторов XX века; осуществлена систематизация вокальных произведений по стилям.

Теоретическая значимость работы заключается:

- в расширении научных представлений о вокальной музыке китайских композиторов XX века;

- в обращении к художественным образцам, не получившим должного интереса со стороны искусствоведов;

- в выявлении основных стилевых особенностей современной китайской вокальной музыки;

- в пополнении научной исследовательской базы сведениями о жизни и творчестве современных китайских композиторов, их эстетических взглядах и принципах;
- в изучении особенностей взаимодействия слова и музыки в вокальной музыке китайских композиторов XX века.

Практическая значимость результатов исследования определяется возможностью использовать полученные соискателем данные в курсах «История зарубежной музыки», «Современная музыка», «Жанр вокальной миниатюры в творчестве китайских композиторов». Помимо этого, материалы исследования способствуют пополнению репертуара музыканта-вокалиста; обеспечивают состоятельность диалога культур, реализуемого на основе вокальной музыки современных китайских композиторов; знакомят с различными способами выражения поэтического образа в китайских вокальных произведениях; вносят определенный вклад в музыкальную педагогику, нацеленную на развитие современного китайского вокала.

Апробация результатов исследования осуществлялась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Отдельные тезисы активно обсуждались на всероссийских и международных научных и научно-практических конференциях. Основные положения диссертационного исследования представлены в 4-х статьях, опубликованных в журналах, рекомендованных ВАК, а также 5 статьях, опубликованных в других научных изданиях.

Достоверность исследования обеспечивается опорой на авторитетные труды классиков российского и китайского искусствознания, музыковедческим анализом значительного пласта художественных образцов китайской вокальной музыки XX века; соответствием цели диссертации поставленным задачам и их поэтапному решению; теоретической и методологической оснащенностью работы, достижением единства теории (Первая глава) и практики (Вторая глава).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и литературы. Приложение № 1 содержит нотные примеры наиболее значимых вокальных произведений современных китайских композиторов. Приложение № 2 демонстрирует интервью с современными китайскими композиторами и текст переводной статьи представителя китайской музыкальной науки.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обозначается актуальность избранной темы диссертационного исследования, определяется степень изученности вопроса, выделяются объект и предмет данной работы, цель и задачи исследования. Особое внимание уделяется рассмотрению теоретико-методологической базы диссертации, формулируются основные положения, выносимые на защиту. Обосновывается научная новизна, теоретическая значимость исследования, предлагаются рекомендации по практическому использованию материалов данного научного труда, излагается его структура.

В первой главе «**Теоретические основы изучения вокальной музыки**» изучаются направления исследований вокально-музыкального искусства в Китае, вопросы формирования стилей, а также история становления и развития различных вокальных жанров в музыкальной культуре XX века. В параграфе 1.1. «*Китайская вокальная музыка: к истории вопроса*» отмечается, что в Древнем Китае вокальное и инструментальное исполнение были двумя основными формами музыкального искусства. Тем не менее, вплоть до XX века такого понятия, как *вокальное искусство* в Китае не существовало, хотя на протяжении всего этого времени страна славилась своими музыкальными представлениями.

Подчеркивается, что развитие современной китайской вокальной музыки определяется использованием двух форм художественного исполнения: основанных на древнекитайских традиционных музыкальных представлениях и опирающихся на западные формы и методы пения, тесно связанные с использованием бельканто. Констатируется, что определение китайской национальной вокальной музыки в широком смысле слова относится к вокальному исполнительскому искусству 56-ти этнических групп Китая, включая оперу, рэп-арт, народные песни и эстраду как разновидность современной популярной музыки. В узком смысле речь идет о современной китайской национальной вокальной исполнительской школе, сформированной на основе западного бельканто и сочетающей в себе уникальные культурные, этнические и языковые особенности Китая. Ее специфика продиктована следующими правилами: при пении окончания слогов рифмуются, важна четкость произношения, голос должен быть звонким и приятным на слух.

С начала XX века и до настоящего времени развитие национального вокального исполнения можно условно разделить на три этапа. На первом этапе, в начале XX века, исполнители отвергают бельканто, обращаясь к технике пения древних китайских опер и народных песен, содержание которых в большинстве случаев основано на народных сказках. Вокальный диапазон певца узкий, звучание голоса – резкое. Это время, когда западная музыка, написанная для исполнения вокалом, не пользовалась популярностью и подвергалась постоянной критике, что привело к чрезмерной защите традиционной музыки и саботажу в отношении бельканто. Основные исполнители национальной вокальной музыки – Ли Бо, Мэн Юй, Ван Кунь и др. Центральные для этого этапа произведения, со-

зданные в жанре китайской народной оперы, – «Брат и сестра, осваивающие целину» (либр. Ян Лую, муз. Ань Бо), «Муж и жена знают слова» (либр. и муз. Ма Кэ), «Седая девушка» (либр. Хэ Цзинчжи, Дин И и др., муз. Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Хуанжи, Сян Юй, Чен Цзы, Лю Чи) и др.

На втором этапе (после 1957 года) можно отметить заимствования, которые стали появляться в некоторых произведениях национальной вокальной музыки. Вслед за движением «Борьба между западным и китайским», китайская музыкальная индустрия определила общий путь развития «использования местного и его органичного сочетания с западным»¹⁴. Именно этот период становится ключевым в активном заимствовании западных техник бельканто, когда китайские исполнители осваивают теоретические основы западной музыки, методы композиции и т. д. С этой точки зрения передовым учебным заведением становится Шэньянская консерватория, на базе которой организуются первые курсы национального пения в Китае. Постепенно и другие китайские консерватории перенимают опыт этого музыкального вуза. Широкий интерес к национальным песням привел к повсеместному развитию китайской национальной вокальной музыки. Среди самых известных исполнителей того времени выделим Го Ланьина, Цайдань Чжоума, Ван Юйчжэнь и др.

На третьем этапе (с начала 1980-х годов) благодаря нескольким поколениям новых китайских вокалистов, музыкальных педагогов и теоретиков современная китайская национальная вокальная музыка стала использовать западную технику бельканто в сочетании с различными этническими, региональными, социальными, политическими, экономическими и культурными особенностями написания и исполнения вокальных произведений, близких простому народу. Среди наиболее значимых педагогов на этом этапе можно выделить Цзинь Тьелинь, Мэн Лин, Цзоу Вэньцин и др. Среди певцов – Сун Цзуин, Пэн Лиюань, Чжан Е, Янь Вэйвэнь, Ван Хунвэй и др.

Фокусируя внимание на исторических вехах становления и развития китайской вокальной музыки, соискатель подробно останавливается на следующих периодах: «Школьной песни»; военного времени, периода Нового Китая (времени правления Мао Цзэдуна и времени после Мао Цзэдуна). Помимо этого, в центре научного интереса соискателя оказываются вокальные произведения севера и юга Китая, между которыми существуют значительные различия в образе жизни, языке и культуре, а также народных обычаях. К этническим меньшинствам северного Китая, в основном, относятся: монголы, уйгуры, тибетцы, хуэй, казахи. Основными провинциями, где собираются ханьцы, являются такие северо-восточные провинции, как Хэбэй, Шаньдун, Шаньси, Хэнань, Шэньси и др. Музыка северного Китая, в основном, представлена музыкой Внутренней Монголии и Синьцзяна. В целом песни севера отличаются бодростью, мощью, героикой, страстностью и непреклонным характером. В числе музыкальных средств выразительности оказываются как мажорное, так и минорное наклонения, крупные длительности, средние темпы, четкие ритмы с преобладанием маршевости.

¹⁴У Ваньпин. Исследование эволюции и развития стиля современного китайского национального вокального искусства. Шэньян, 2019. С. 197.

Интервальный состав включает в себя преимущественно большие терции и чистые кварты. При этом нередко используются широкие ходы на квинту, большую и малую сексты, а также октаву. В процессе исполнения северных песен основное внимание уделяется тексту, вокализация которого осуществляется посредством обычного (модального) голоса. Инструментарий северного Китая представлен танбуром (казахский двухструнный щипковый инструмент на ножке с деревянным динамиком плоской формы, обычно используемый для сольной и ансамблевой игры), дутаром (традиционный струнный инструмент синьцзян-уйгурского народа, обладающий мелодичным звуком), рубабом (уйгурский и таджикский щипковый инструмент, имеет пять металлических струн и деревянный полусферический корпус, покрытый кожей питона. Звук громкий и чистый. Используется и как сольный, и как аккомпанирующий инструмент), бубном (популярный ударный инструмент уйгурской, узбекской и таджикской этнических групп, с плоским круглым или восьмиугольным корпусом диаметром 20–50 см, покрытым с одной стороны овечьей или ослиной кожей), моринхуром (монгольский народный двухструнный щипковый инструмент с трапециевидным корпусом и ручкой, вырезанной в форме головы лошади).

Отмечается, что на юге Китая насчитывается около 30 этнических меньшинств, среди которых чжуан, мяо, туцзя, бай, хани. Их местопребывание определяется такими населенными пунктами, как Гуанси, Юньнань, Сычуань, Гуйчжоу, Хунань, Фуцзянь и другие места. По сравнению с вокальными произведениями севера, вокальные произведения юга более нежные, отличающиеся передачей тонких эмоций. Тяготеющие, как правило, к пентатонике, они отличаются большим интонационным разнообразием, когда одно и то же слово порождает несколько вариантов вокализации. Наряду с двухдольными размерами (2/4; 4/4) используются и трехдольные (3/4; 6/8), призванные подчеркнуть танцевальное начало. Интервальные ходы чаще характеризуются движением на большую секунду и малую терцию, мелодическая линия расцвечивается орнаментальными нотами. Центральное место в южных песнях уделяется приемам интонирования, призванным выразить очарование пения, исполняемого, в основном, фальцетом. Традиционные для южных песен инструменты – сяо (древний духовой инструмент народа хань, изготавливаемый из бамбука, обычно имеет 6 или 8 отверстий), пипа (традиционный китайский деревянный щипковый инструмент с более чем двухтысячелетней историей), лушен (китайский национальный тростниковый духовой инструмент, который представлен так называемыми легкой и тяжелой тростью), хулуси (духовой инструмент, сделанный из цельной натуральной тыквы, трех бамбуковых трубок и трех металлических тростей; известны три типа хулуси: высокий, средний и низкий) и др.

В параграфе 2.2. *Китайская вокальная музыка в ее жанровых разновидностях* соискатель сосредоточивается на *китайской художественной песне* как одной из важнейших форм вокальной музыки, к которой китайские композиторы обращаются в наибольшем количестве, создавая произведения высочайшего качества. В китайской «Энциклопедии» с художественной песней связана следующая

щая информация: «В конце XVIII – нач. XIX вв. в Европе господствовал род лирической песни, широко известной как песня художественная. В большинстве текстов используются известные стихотворения, акцентирующие внимание на выражении внутреннего мира людей, а мелодия отражает его силу. Средства выразительности и приемы композиции относительно сложны, аккомпанемент, в свою очередь, также занимает важную роль»¹⁵.

С момента основания Нового Китая в 1949 году *художественная песня* определяется так: «древние китайские песни с аккомпанементом фортепиано и сольные песни высокого художественного уровня»¹⁶. В 1999 году Министерство культуры Китая организовало Концерт китайских и зарубежных художественных песен, а Ассоциация китайских музыкантов провела экспертный семинар по изучению и обсуждению китайских художественных песен. В документах обоих мероприятий художественные песни предстают как «все древние и современные китайские и иностранные выдающиеся песни, опирающиеся на правильные вокальные методы, исполнение которых лирично, красиво, высокохудожественно и любимо массами»¹⁷.

Суммируя имеющиеся трактовки данного феномена, соискатель понимает под художественной песней китайские художественные песни, унаследовавшие основные характеристики западного искусства и сочетающие в себе специфику традиционной китайской музыки и языка, а также вбирающие элементы традиционной китайской оперы. Это музыкальная форма и стиль пения, сформировавшиеся после столкновения китайской и западной музыкальных культур. При этом сопровождающий художественную песню аккомпанемент, как правило, поручается фортепиано, хотя возможны исключения. Метод пения имеет тенденцию к проникновению бельканто в сферу народного и популярного (эстрадного) пения.

Остановившись на классических *вокальных произведениях в китайских операх*, соискатель рассматривает, как развивалось оперное искусство на фоне:

- событий 1920 – 1949 гг., когда набирает оборот *движение янгэ* – синтез песни и танца, который демонстрируют представители народности хань (основные оперы янгэ, созданные в этот период с использованием исключительно китайских традиционных инструментов, – поощряющая общественный труд опера «Братья и сестры, возделывающие залежные земли» (либр. Ван Дахуа, Ли Бо и Лу Ю, муз. Ань Бо, 1943); восхваляющая коммунистическую партию опера

¹⁵ Цит. по: *Ян Шугуан*. Оценка и исполнение художественных песен китайской классической поэзии. Пекин, 2018. С. 2.

¹⁶ Цит. по: *Юй Цзиньинь*. Серия дискуссий «Создание и развитие этнической инструментальной музыки». Шанхай, 2017. С. 304.

¹⁷ *Ху Тяньхун*. Обзор китайской музыкальной композиции 1949 – 1999. Шэньян, 2012. С. 294–297.

Уточним, что на семинаре китайской художественной песни, проведенном в Ланьчжоу в 2007 году, музыкальные эксперты Лу Цзайи, Фу Гэнчэнь, Пэн Генфа, Ло Ифэн, Цянь Ипин, Чжао Цзинхуа предложили следующее определение китайской художественной песни: «...литературно-музыкальная композиция, основанная на сильной поэзии; сольная песня, в которой сочетаются поэзия, мелодия, пение и аккомпанемент; то, что показывает национальные условия и народные обычаи Китая; авторские художественные песни, представляющие собой вокальные произведения с короткой и простой структурой; отличная от народных песен изысканная музыка камерного характера, предназначенная для профессиональных певцов, прошедших обучение пению с использованием научных методов пения, в основном, бельканто». Цит. по: *Ли Тао*. Исследование китайского поэтического песенного пения. Шанхай, 2011. С. 31.

«Красный цветок» (либр. Кэ Лань, Го Синьмин и Шэнь Шуан, муз. Чжоу Гэ, 1944); пропагандирующая ликвидацию безграмотности опера «Муж и жена знают слова» (либр. и муз. Ма Кэ, 1945); рисующая путь получающего образование члена партии опера «Чжоу Цзышань» (либр. Шуй Хуа, Ван Дахуа, Хэ Цзинчжи и Ма Кэ, муз. Ма Кэ, Ши Ле Мэн, Чжан Лу и Лю Ци, 1944) и др. Наиболее яркий образец обозначенного периода – опера «Седая девушка» (либр. Хэ Цзинчжи, Дин И, музыка Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Хуанжи, Сян Юй, Чэнь Цзы, Лю Чи и др., 1945), которая имеет отчетливые черты времени и национальных стилей, отражая первый пик развития китайской оперы (сюжет оперы основан на переплетении шаньсийских и хэбэйских народных преданий с темой революционной борьбы);

- событий 1949 – 1966 гг., на фоне которых знаковым произведением становится опера «Сестра Цзян» (либр. Янь Су, муз. Ян Мин, Цзян Чунян, 1964), поднявшая китайскую оперу на новую высоту в опоре на пронзительный лиризм, сильный драматизм и яркий национальный характер (в качестве основного материала в опере используются образцы сычуаньских народных песен, которые сочетаются с приемами бельканто – речь идет о методе брюшного дыхания, который расширяет диапазон голоса и унифицирует его тембр, что оказалось удачной находкой в попытке совместить китайскую и западную техники пения);

- времени с 1979 года по настоящее время, когда китайская опера по-прежнему сохраняет диверсифицированную тенденцию развития с большим количеством произведений и более разнообразными сюжетами, в числе которых:

- историческая личность («Чжан Цянь» (либр. Чэнь И и Яо Баосюань, муз. Чжан Юйлун, 1992), «Ань Чжунген» (либр. Ван Хунбинь, муз. Лю Чжэньцю, 1993), «Чу Баван» (либр. Хуан Вейжоу и Ли Даочуань, муз. Цзинь Сян, 1994) и др.);

- тема революции и партийного воспитания («Цзяо Юйлу» (либр. Го Сяонань и Хун Юй, муз. Ян Жэньи, Пэн Чуань, 1990), «Дочь партии» (либр. Ван Цзянь, Хэ Дунцзю, Ван Шоуюань, муз. Ван Цзунце, Чжан Чжуоя, Инь Цин, Ван Сижэнь и др., 1991), «Буря в снегу» (либр. Цзянь Бин, Янь Су, Хуан Шоукан, муз. Ян Мин, Цзян Чунян, 1992), «Красный снег» (либр. Кан Чжиюн, муз. Тэминь, 1999) и др.);

- мифы, сказки и легенды, основанные на корейской и анхойской сказках «Ариран» (либр. Кинь Кинлянь, Кинь Джесюэ, муз. Цуй Саньмин, Ань Гоминь и др., 1990) и «Лаланг Пей» (либр. Лао Шэ, Ван Вэньтянь, муз. Лю Юань, 1998), а также написанные на сюжет исторической легенды и монгольского фольклора «Флейта Мохай Цян» (либр. и муз. труппы песни и танца Нинся, 1992) и «Манду Хайсицин» (либр. Бао Ажуна, Бо Байялагечи, муз. Бао Ажуна, 1996), воплощающая китайский миф о богине Яо Дзи, спасающей людей, опера «Богиня Ушань» (либр. Чжан Чанда, Кэ Юмай, Цао Сяньчэн, муз. Лю Чжэньцю, 1997) и др.). Констатируется, что по технике исполнения арии делятся на бельканто и народную манеру.

В целом обзор становления и развития китайской оперы с очевидностью демонстрирует, что среди наиболее популярных сюжетов оказываются факты биографии исторических личностей, революционная борьба и военная тематика.

При этом заметно, что большинство главных героев китайской оперы – женщины. Например, Лю Хулань в опере «Лю Хулань», Хань Ин в опере «Красная охрана озера Хунху», сестра Цзян в одноименной опере, Тянь Юймэй в опере «Дочь партии», Си Эр в опере «Седая девушка» и т. д.

Обращение к истории становления и развития *вокальной киномузыки* предваряет краткий экскурс в историю взаимоотношений музыки и кино в Китае, начиная с немого кино. Подчеркивается, что, извлекая уроки из западных методов композиции в создании музыки, сочетая китайские национальные особенности, используя, в основном, простые и захватывающие мелодии, вдохновляющие людей двигаться вперед, музыка из китайских фильмов сыграла важную роль в пропаганде движения за национальное спасение в Китае. В течение 17 лет с момента основания Нового Китая в 1949 году до начала Культурной революции в 1966 году, вокальная киномузыка вступила в короткий период быстрого развития. В вокальных произведениях того времени, в основном, находит выражение восхищение людей Родиной и стремление к новой жизни. В числе китайских композиторов, написавших наибольшее количество вокальных произведений, которые были рождены в лоне кинематографа в разное время соискатель называет следующие имена: Лэй Чжэньбан (около 40 кинопесен); Ван Юньцзе (более 30 кинопесен); Хэ Лутин (20 кинопесен); Не Эр (15 кинопесен); Сянь Синхай (11 кинопесен); Лю Чи (6 кинопесен); Жэнь Гуан (3 кинопесни).

При этом самыми знаменитыми и любимыми нынешними китайцами остаются песни композитора Лэй Чжэньбана. В их числе: «Свадебная клятва» (сл. Юй Яньфу и Лэй Чжэньбан, 1957), «Весна бабочек» (сл. Цзикан, 1959), «Где в мире вы видите дерево, которое обвивает лозу?» (сл. Цяо Юй, 1960), «Почему цветы такие красные» (сл. Лэй Чжэньбан, 1963), «Скучаю по своим боевым товарищам» (сл. Лэй Чжэньбан и Чжао Синьшуй, 1963), «Реорганизация рек и гор для будущих поколений» (сл. Линь Жувэй, 1985) и др.

Подводя итог проделанной в Первой главе диссертационного исследования работы, соискатель свидетельствует:

- в период школьной песни в Китае появилась группа известных музыкальных педагогов, которые продемонстрировали обществу мощные функции музыки и в то же время сыграли важную роль в содействии распространению и развитию западной теории музыки, технологий и формы музыкального исполнительства в Китае. Развитие и совершенствование современной музыки, дух школьной песни и по сей день побуждают китайских композиторов к созданию более совершенных вокальных произведений;

- китайские песни периода войны и сопротивления Японии являются самым убедительным доказательством того, что музыка может служить мощным оружием, способным распространять агитационно-направленную информацию, служить вектором нового пути для всей нации, укреплять дух сопротивления и, наконец, придавать силы для веры в победу. Военные песни, сочиняемые композиторами в этот период, представляли собой не просто вокальные произведения, но артиллерийские снаряды, то и дело попадавшие в цель и разрушавшие позиции врага;

- несмотря на то, что современная национальная вокальная музыка Китая достигла хороших результатов в своем развитии, ее влияние на международной арене все еще ограничено, при этом различия между китайской национальной вокальной музыкой и бельканто постепенно стираются.

Вторая глава диссертационного исследования **Анализ художественных образцов китайской вокальной музыки XX века** раскрывает специфику современной китайской вокальной музыки на примере наиболее ярких художественных образцов, отражающих социокультурную ситуацию, на фоне которой они были созданы. В каждом из шести параграфов помимо анализа конкретных музыкальных произведений соискатель излагает краткую биографию участников творческого тандема – автора поэтического текста и автора музыки, а также историю создания рожденной в их совместном творчестве песни.

В параграфе 2.1. представлен анализ *вокальных произведений периода «Школьных песен»* (Ли Шутун «Ранняя осень», 1913; Сяо Юмэй «Вопрос», 1922; Чжао Юаньжэнь «Научи меня, как не скучать по нему», 1926). Предваряя анализ, соискатель отмечает, что соотношение вербального (словесного) и невербального (музыкального) рядов вокальной музыке может быть весьма разным. В частности, речь идет о таких типах взаимодействия, когда:

- автор музыки «дословно» воспроизводит характерную для поэтического текста фразировку, вследствие чего происходит полное совпадение стихотворной и музыкальной строф, что позволяет говорить об иллюстративной функции музыки;

- автор музыки предлагает собственную трактовку поэтической основы, ставя перед собой цель раскрыть тончайшие эмоционально-чувственные переходы, обнаруживаемые в подтексте, что обогащает целостный художественный образ новыми красками.

Подчеркивая, что для китайской вокальной музыки характерен второй тип взаимодействия словесного и музыкального рядов, соискатель обращает внимание на следующий момент. В данном контексте творение Лю Баньнуна и Чжао Юаньжэня «Научи меня, как не скучать по нему» оказало наибольшее влияние как на сферу музыкального искусства, так и на область лингвистики. Свое знаменитое любовное стихотворение «Научи меня, как не скучать по ней» поэт Лю Баньнун написал в Лондоне в 1920 году, используя в его названии современный китайский иероглиф «она» (в китайском языке нет изменения по падежам), который является местоимением женского рода в третьем лице (на протяжении нескольких тысяч лет китайской истории местоимения третьего лица не разделялись на мужской и женский род, однако с появлением большого количества иностранных литературных произведений возникла необходимость их различения).

В 1926 году Чжао Юаньжэнь использовал любовное стихотворение Лю Баньнуна в качестве текста для создания вокального произведения «Научи меня, как не скучать по нему», отметив при этом: ««Он» может быть как мужского рода, так и женского, это та любовь, которой он или она дорожат всем сердцем»¹⁸.

¹⁸ Чжан Хэ. Песня, которую никогда не перестанут петь. «Научи меня, как не скучать по нему» // Вестник педагогического университета Цзянсу. 1994. № 3. С. 17–24. Подстрочный перевод текста Лю Баньнуна таков:

В целом композиция имеет четырехстрочную структуру с вступлением и заключением. В качестве основного лада используется традиционная китайская пентатоника тональности E dur. В музыке много модуляций, размер такта 3/4, темп *Moderato*. Первая музыкальная фраза обращает на себя внимание нетипичным для китайской традиционной музыкальной культуры строением в формате 4+4+6, который сохраняется на всем протяжении становления и развития музыкально-словесного дискурса. Инструментальное сопровождение и вокальная партия сохраняют мелодичность и плавность. Ровное звучание поддерживается диапазоном от терции до квинты. Во второй музыкальной фразе заметны небольшие изменения, касающиеся мелодической линии, повторяющей первое проведение с большим нарастанием динамики и эмоционального накала, которые обрываются на квинте, образуя полукаденцию. В третьей музыкальной фразе междометие «Ах» поддерживается восходящим движением, абрис которого отвечает диапазону октавы. Затем на слове «волосы» в строфе «Ветерок развеивает мои волосы» происходит понижение тона *e* на малую сексту, которая становится кульминационной точкой пятистишия. Последняя строка «Научи меня, как скучать по нему», исполняется на выдохе, являя собой риторический вопрос, ответ на который априори не предусмотрен.

Во втором пятистишии мелодическая линия получает свое развитие в полном соответствии с текстом, в котором присутствует лексема океан. Звучание мелодии имитирует движение волн, то усиливаясь, то вновь ослабевая, ее пульсация отличается резкими переходами от квинты до малой септимы с неизбежным возвращением к изначальному ладу. Последний, на наш взгляд, коррелирует с повторяющей первое проведение фразой «Научи меня, как не скучать по нему», которая остается неизменной в ситуации отсутствия диалога. Однако в третий раз просьба о том, чтобы научить, «как не скучать по нему», приобретает большую выразительность и пластичность мелодии, рельефность которой подчеркивается новыми красками в партии сопровождения. Речь идет о ладовой перемен-

На небе несколько легких облаков.

На земле дует легкий ветерок.

Ах!

Ветерок развеивает мои волосы,

Научи меня, как не скучать по ней?

Лунный свет влюблен в океан,

Океан влюблен в лунный свет.

Ах!

Эта медовая серебряная ночь,

Научи меня, как не скучать по ней?

Цветы, плывущие по воде неспешно,

Рыба под водой, медленно плывущая.

Ах!

Ласточка, о чем ты поешь?

Научи меня, как не скучать по ней?

Мертвые деревья качаются на холодном ветру,

Дикие пожары горят в сумерках.

Ах!

В небе еще виднеются закатные лучики.

Научи меня, как не скучать по ней?

ности, которая звучит в унисон с перепадами настроения лирического персонажа. Движение мелодии от сексты к октаве, обуславливающей ощущение внезапной пустоты за счет прерывающей музыкально-инструментальной паузы, приводит к очередной ладовой трансформации. При этом междометие «ах», вобравшее в себя хроматику, звучит особенно горестно и безнадежно, а следующая затем фраза «Ласточка, о чем ты поешь?» демонстрирует все признаки речитации, свидетельствуя о пике драматизма.

Завершающие композицию первая и вторая музыкальные фразы последнего пятистишия уменьшены вдвое по сравнению с аналогичными им в первых трех музыкальных строфах. При этом изменился и размер: с 3/4 на 4/4, и ладовое наполнение музыкально-вербального дискурса. Имеются в виду характерные для лада *юй* краски (в скобках заметим, что в европейской темперации данный лад соответствует тону Си (Н)). На строках «Мертвые деревья качаются на холодном ветру, / Дикie пожары горят в сумерках» используется переход в хроматическую гамму. Посредством двойного форшлага, исполняемого в унисон с лексемой «горят», сюжетное развитие вновь приводит к прежнему трехдольному размеру и прежней тональности. Чистое звучание октавы, сопровождающей междометие «Ах», и следующую за ними поэтическую строку со словами «В небе еще виднеются закатные лучики», создает ощущение воздуха и бесконечности окружающего мира. Завершающая рефреном звучащую фразу «Так научи меня, как не скучать по нему» вторая ступень (*fis*) способствует переживанию состояния безнадежности и глубокой задумчивости. Однако финальные такты вновь возвращают в исходную тональность *E dur*, убеждая в возможности достижения гармонии. По мысли соискателя, таковая обретается лирическим персонажем в отличной от представленной в творении Лю Баньнуна и Чжао Юаньжэна художественной действительности, пребывание в которой лишено страданий и горестей.

Проведя анализ вокального произведения «Научи меня, как не скучать по нему», соискатель останавливается на его следующих характерных особенностях:

- основные части гармонично согласованы между собой, образуя органично складывающуюся целостность;
- произведение композиционно выдержано;
- образы яркие, эмоционально наполненные.

При этом эстетика любования, столь свойственная китайской поэзии, определяет момент статики, связанный с фиксацией одного психофизиологического состояния лирической героини. Музыка, напротив, наполнена развитием, как ладовым, так и гармоническим, что позволяет говорить о таком взаимодействии слова и музыки, в процессе которого музыка привносит в вербальный образ определенную динамику, отражая тем самым этапы его внутренней жизни, усиливая их интенсивность. Соискатель констатирует: композиция «Научи меня, как не скучать по нему» – пример классического произведения, в котором удивительно тонко сочетаются музыка и поэзия, наполненные китайским колоритом. Текст данного произведения обладает глубоким смыслом, а эмоциональную наполненность отличают простота и искренность.

Параграф 2.2. посвящен вокальным произведениям военного времени (Хуан Цзы «Три желания розы», 1932; Не Эр «Марш добровольцев», 1935; Хэ Лутин «Партизанская песня», 1937), музыкальный анализ последних двух сопровождается искусствоведческой рефлексией по поводу репродукций картин Цюань Шаньши и Вэнь Таньсянь «Марш добровольцев» и Шэнь Гуаньяо «Партизанская песня». В *параграфе 2.3.* соискатель проводит анализ песен, созданных в период *Нового Китая* (Мэйли Цигэ «Никогда не заходящее солнце встает над степью», 1952; Гу Цзяньфэнь «Это я», 1982). *Параграф 2.4.* представляет анализ вокальной музыки разных регионов. Имеются в виду песня «Виноград в Турфань созрел» композитора Ши Гуаннань, написанная в 1977 году, и песня «Отцовская степь, материнская река» композитора Улан Туога, время создания которой датируется 1999 годом. *Параграф 2.5.* знакомит с музыкальным анализом оперного вокала, примером которого служит Ария «Ян Байлао» из оперы «Седая девушка», 1945. *Параграф 2.6.* демонстрирует музыкальный анализ таких вокальных произведений для кино и телевидения, как:

- Лю Сюэань. «Стихотворение о красной фасоли» (1943);
- Ван Липин. «Песня о красной фасоли» (1987);
- Лэй Чжэньбан. «Воспоминания о товарищах по оружию» (1963).

Подытоживая работу, проделанную во Второй главе, соискатель приходит к такому выводу: анализ ярчайших образцов вокальной музыки XX века современных китайских композиторов показал, что каждое из творений, написанных в определенный период времени, вбирает в себя идеологию настоящего момента, являя собой одну из форм воздействия на сознание масс. Как правило, работающие в рассматриваемую эпоху композиторы и поэты занимают активную гражданскую позицию, утверждая свои идеалы не только посредством творчества, но и выбора жизненного пути, а также определяющих его направление конкретных поступков, что нередко приводит их к гибели.

Профессиональная вокальная музыка как наиболее понятный и доступный большому количеству людей вид искусства развивалась в тесном взаимодействии с оперой, кинематографом и эстрадной музыкой, с одной стороны, оказывая на них непосредственное влияние, с другой, – впитывая достижения, полученные в каждом из обозначенных жанров. В целом вокальная музыка современных китайских композиторов, создаваемая на протяжении всего XX века, отмечена использованием таких средств музыкальной выразительности, которые обеспечивают визуализацию доминирующего в авторской концепции образа, что позволяет говорить о синтезе слова, музыки и изобразительного начала, в том числе актуализируемого на уровне нотной графики. Будучи инородным для китайской традиционной культуры музыкальным инструментом, фортепиано в вокальной музыке современных китайских композиторов не столько выступает в качестве аккомпанирующего инструмента, сколько равнозначного голосу партнера. Специфика взаимодействия слова и музыки в вокальной музыке XX века определяется уникальностью китайского языка, его многомерностью, смысловой многозначностью и беспредельной глубиной, что обуславливает центральную задачу композитора: посредством музыки обеспечить максимальное понимание поэтического текста

В **заключении** соискатель констатирует, что создание произведений вокальной музыки современными китайскими композиторами способствовало не только развитию вокального искусства, но и существенно обогатило выразительность китайской музыки как таковой. Творческие приемы, воплощенные в вокальных произведениях современных китайских композиторов, будучи под сильным влиянием западной музыкальной культуры, сохраняют и продолжают традиции китайской вокальной культуры, сочетая все лучшее, что накоплено в этой области за долгие годы. Вокальные произведения современных китайских композиторов соединяют в себе китайскую классическую поэтическую культуру, древнекитайскую философию, музыкальную эстетику, опираясь на западное бельканто, теорию музыки, техники композиции и т. д. в единстве с этническими особенностями различных регионов Китая. Достижения китайских композиторов в области вокальной музыки представляют собой новый этап в развитии вокально-музыкального искусства КНР, создавая прецедент для сравнительного анализ западных первоисточников, которые выступили в качестве прототипа на уровне сюжета, музыкальной формы и т.д. с лучшими художественными образцами творчества современных китайских композиторов. Помимо этого, настоящая работа создает прецедент для сопоставления истории становления вокальной музыки на протяжении XX века в Китае и России.

Публикации по теме диссертации:

В рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. Ян, Цзунбао. Специфические особенности вокального произведения Чжао Юаньжэня «Научи меня, как не скучать по нему» / Цзунбао Ян // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – 2022. – № 2 (293). – С. 172–178. (0,5 п.л.)
2. Ян, Цзунбао. Вокальное произведение Алтан Уула «Мой дом – живописные степи» / Цзунбао Ян // Вестник музыкальной науки. – 2022. – № 3. – С. 117–123. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-117-123. (0,5 п.л.)
3. Ян, Цзунбао. Ян Ду и Шэнь Сингун «Хуанхэ» / Цзунбао Ян // Искусство и образование. – 2022. – № 4 (138). – С. 170–176. (0,4 п.л.)
4. Ян, Цзунбао. Ван Луобинь. «В том далеком месте» / Цзунбао Ян // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2022. – № 3. – С. 279–288. (0,5 п.л.)

В других рецензируемых изданиях:

5. Ян, Цзунбао. Краткий обзор творчества Хуан Цзы в свете особенностей его композиторского мастерства в области вокальной музыки / Цзунбао Ян // Ad gurgitum. У разрыва: сб. материалов Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 4–6 марта 2020 г.). – Краснодар: изд-во Магарин О.Г., 2020. – С. 315–320. (0,3 п.л.)

6. Ян, Цзунбао. Влияние элементов традиционного китайского театра на становление вокальной музыки / Цзунбао Ян // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов / Ред.-сост. Н. И. Вербя, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – СПб.: Астерион, 2021. – С. 184–188. (0,3 п.л.)

7. Ян, Цзунбао. Первая академическая песня Китая «Янцзы течет на Восток» / Цзунбао Ян // Ad rupturam. У разрыва: сб. материалов Второй международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 24 июня 2021 г.). – Краснодар: изд. Магарин О. Г., 2021. – С. 184–190. (0,4 п.л.)

8. Ян, Цзунбао. Музыкальное мышление как неотъемлемое качество музыканта-исполнителя / Цзунбао Ян // I Международная научно-практическая конференция «Социально-гуманитарный аспект научного знания: современность и перспективы развития», посвященная 100-летию Кубанского государственного аграрного университета им. И.Т. Трубилина (Краснодар, 24 ноября 2021 г.). – Краснодар: Издательство: ООО «Редакция газеты «Армавирский собеседник» (Армавирская типография), 2021. – С. 338–343. (0,3 п.л.)

9. Ян, Цзунбао. «Песня о Родине» и «Вечерняя песня» по мотивам «Лао Лю Бан» / Цзунбао Ян // II Международная научно-практическая конференция студентов, аспирантов, преподавателей «Российская цивилизация в эпоху глобальной эволюции: обеспечение безопасности и поиск путей решения проблем в условиях меняющегося миропорядка». – Армавир: Издательство: ООО Редакция газеты «Армавирский собеседник» (Армавирская типография), 2023. – С. 319–322. (0,3 п.л.)