

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

Ян Цзунбао

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

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
П.С. Волкова

Санкт-Петербург
2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Теоретические основы изучения вокальной музыки.....	13
1.1. Китайская вокальная музыка: к истории вопроса.....	13
1.2. Китайская вокальная музыка в ее жанровых разновидностях.....	40
Глава II. Анализ художественных образцов китайской вокальной музыки XX века.....	68
2.1. Вокальные произведения периода «Школьных песен».....	68
2.2. Вокальные произведения военного времени.....	88
2.3. Вокальные произведения Нового Китая.....	111
2.4. Вокальная музыка разных регионов.....	123
2.5. Оперный вокал.....	137
2.6. Вокальные произведения для кино и телевидения.....	147
Заключение.....	174
Литература.....	178
Приложения.....	218
1. Нотные примеры.....	218
2. Интервью. Статья.....	227

ВВЕДЕНИЕ

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 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

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

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 Ганьги, 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 Сяоцина, 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 стилевых чертах, обнаруживаемых в ряде вокальных циклах 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

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

композиторов XX века.

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

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 исследованию российских музыковедов

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–

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 Цзюцяном 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

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. Донец, 2023. С. 7–17.

⁴ *Ин Шаннэн*. Музыкальные произведения и избранные произведения. Чанчунь, 2003. 271 с.; *Ши Вэйчжен*. Мысли о песнях и музыке // Музыкальная антология Ши Вэйчжэна. Шанхай, 2006. 371 с.; *Чэнь Ганьи, 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.

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.

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. Аплечеева, 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;
- «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

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 // Ромэн Роллан. Собрание сочинений. Том XVI. Л., 1935. URL: http://az.lib.ru/r/rollan_r/text_1908_muzykanty_proshlyh...

иную историческую эпоху, духовной жизни народа, нации».

Методы исследования вбирают в себя такую общефилософскую 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, матоуцин 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.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ**1.1 Китайская вокальная музыка: к истории вопроса**

С точки зрения музыкального искусства, вокальное исполнение и исполнение инструментальное были и остаются двумя основными его формами. Однако в Древнем Китае (вплоть до XX века) такого понятия, как *вокальное искусство* не существовало, хотя на протяжении всего этого времени Поднебесная империя была известна своими музыкальными представлениями. Как правило, эти представления основывались на придворной музыке, пении с танцами, китайской опере и рэп-арте¹⁴. Тем не менее, единых для всего Китая правил и норм музыкальных представлений не существовало. Дело в том, что история Китая складывалась из разных династий, каждая из которых имела разную производительность, методы производства, религиозные верования, региональную среду и образ жизни. Все эти факторы так или иначе оказывали влияние на характер музыкальных представлений.

Так, например, важной формой музыкального представления династии Хань (206 г. до н. э.–220 г. н. э.) была Сяньхэгэ. Первоначально исполнение музыки осуществлялось соло, позже возникает даньге. Речь идет о вокальном трио, которое поддерживает пение солиста *a capello*. Впоследствии к вокальному исполнению добавляется инструментальное сопровождение. Имеются в виду гучжэн¹⁵, бамбуковая флейта и барабан. Подобное музицирование стало сегодня вполне устоявшейся музыкальной формой, востребованной на банкетах и на традиционных мероприятиях.

В свою очередь, приметой музыкальных представлений, знаковых для

¹⁴«Рэп-арт» (说唱), также известный как Цюй И (曲艺) – одна из форм вокального исполнительского искусства, основной особенностью которой является повествование на уровне разговорного языка, которое ведется от третьего лица. Гучжэн – щипковый струнный инструмент, получивший благодаря своему диапазону и красоте звука.

¹⁵Гучжэн – щипковый струнный инструмент, получивший благодаря своему диапазону и красоте звука название восточного фортепиано.

периода правления династии Тан (618 г.–907 г.), стала Тан Дацюй, сочетающая инструментальную музыку, пение и танцы. Обычно Тан Дацюй включает в себя Яюэ Дацюй, которая используется для важных церемоний; Яньюэ Дацюй, исполняемую на банкетах и фестивалях, и Фаюэ Дацюй – религиозную музыку. Что же касается формы музыкальных представлений династии Юань (1271 г.–1368 г.), то здесь мы можем говорить о Юань Цюй, состоящей из дзадзю (опера) и саньцюй (поэзия), которые объединяются в процессе пения. В отличие от музыкальных представлений династий Хань и Тан, Юань Цюй имеет строгие правила формата, а структура предложения, количество слов и рифма каждого произведения отвечают фиксированным требованиям.

Развитие современной китайской вокальной музыки определяется использованием двух форм художественного исполнения:

- 1) основанных на древнекитайских традиционных музыкальных представлениях;
- 2) опирающихся на западные формы и методы пения, тесно связанные с использованием бельканто¹⁶.

В Китае эти две формы вокальной музыки обозначаются как «национальность» и «бельканто».

Определение китайской национальной вокальной музыки в широком смысле слова относится к вокальному исполнительскому искусству 56-ти этнических групп Китая, включая оперу, рэп-арт, народные песни¹⁷ и эстраду как разновидность современной популярной музыки¹⁸. В узком смысле речь идет о современной китайской национальной вокальной

¹⁶ О природе бельканто, его взаимосвязи с человеческим телом см.: *Сюн Тин*. Исследование современных методов вокального исполнения и практики преподавания в Китае. Чанчунь, 2018. С. 21–28.

¹⁷ Природная манера исполнения относится к традиционной музыкальной культуре Китая. Для данной техники наиболее важным является природный голос исполнителя. Яркими представителями оригинальной манеры исполнения являются: А Бао, Хэ Гофэн, Ма Мэйжу, Лю Янь, Го Тао и др. Основные произведения: «Это кто» (сл. и муз. Ян Чжунцин), «Прекрасные орхидеи» (сл. и муз. Чжоу Цзялуо), «Небожители не могут помешать людям мечтать» (сл. Хэ Гофэн муз. Ху Сяоу) и др.

¹⁸ Популярная или иначе – эстрадная музыка на материковом Китае зародилась относительно поздно и получила широкое распространение только после политики реформ и открытости. Наиболее известные композиторы, работающие в жанре эстрады – Джонатан Ли, Ло Даю, Гу Цзяньфэн, Цуй Цзянь. Наиболее известные эстрадные исполнители – Тереза Тэн, Мао Аминь, Сунь Нань, На Ин, Тянь Чжэнь и др.

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, созданные в жанре китайской народной оперы, – «Брат и сестра, осваивающие целину» (либр. Ян Луюю, 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»¹⁹. Именно этот период становится ключевым в активном заимствовании западных техник бельканто, когда китайские исполнители осваивают теоретические основы западной музыки, методы композиции и т.

¹⁹ У Ваньпин. Исследование эволюции и развития стиля современного китайского национального вокального искусства. Шэньян, 2019. С. 197.

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 Тъелинь, Мэн Лин, Цзоу Вэньцин и др. Среди певцов – Сун Цзуин, Пэн Лиюань, Чжан Е, Янь Вэйвэнь, Ван Хунвэй и др.

Что же касается бельканто, то в китайской культуре это искусство изучается как целостная система, включающая в себя технику пения, стиль, историческое развитие и вокальные жанры. Проникновение бельканто в Китай связано с 1840 годом, когда так называемая опиумная война привела к тому, что Китай стал полуколониальным и полуфеодальным. Религиозные верования, научные идеи, культура и искусство западных стран в большом количестве вошли в китайское общество вследствие строительства по всему Китаю церквей и открытия при них церковных школ. Именно музыкальные занятия и регулярно проводимые школами концерты стали первыми очагами западной музыкальной культуры в Китае. В то же время, непреодолимые различия между восточной и западной культурами и идеологиями способствовали проивостоянию церковной музыки, которая не получила

распространения в Китае в тот период.

В конце XIX – начале XX века в связи с тем, что китайское общество долгое время находилось в состоянии бедности и слабости, истинные патриоты Китая активно искали пути и средства спасения страны и народа. Они считали: если Китай хочет меняться и развиваться, он должен учиться передовому научному мышлению, искусству и культуре западных стран. Одним из проводников этих идей виделась музыка. Потому Кан Ювэй, Лян Цичао и др. предложили в Китае рассматривать музыку как учебную программу школьного образования.

В 1912 году правительство Китайской Республики издало приказ, согласно которому курсы музыки должны преподаваться в начальных и средних школах. Вмешательство всех слоев общества и правительства Китая активно способствовало развитию этого направления, которое вошло в историю Китая как *период школьной песни*. В это время многие молодые люди, вернувшиеся с учебы из Японии, внесли важный вклад в развитие данного феномена. Среди них были Шэнь Синьгун, Цзэн Чжиминь, Ли Шутон, Синь Хань, Фэн Лян и др. Они знакомили китайских студентов с западной музыкой, знания о которой получили в Японии, отбирали репрезентативные вокальные произведения, переводили или переписывали тексты и преподавали их в Китае²⁰.

После «Движения четвертого мая» в 1919 году²¹ группа китайских студентов, обучавшихся в Европе, в том числе Чжоу Шуань и Хуан Юкуй, вернулась в Китай, чтобы преподавать бельканто и проводить различные концерты, которые сыграли свою роль в его распространении. Под влиянием

²⁰ Цзян Жуюму. Глядя на мир. Пекин, 2019. С. 222–225.

²¹ Движение 4 мая (五四运动) – патриотическое движение за новую культуру и народный китайский язык, начатое в 1915 году Чэнь Дусю, Ху Ши, Лу Сюнь и др., которое оказало большое влияние на китайскую политику, науку, культуру и идеологию, а также подготовило фундамент Студенческому движению. Последнее было начато молодыми людьми в Пекине 4 мая 1919 года. Причина заключалась в том, что после Первой мировой войны в 1919 году на Парижской мирной конференции во Франции страны всего мира решили передать суверенитет Германии над Шаньдуном, Китаем и Японией. Молодые студенты в Пекине протестовали против Парижской мирной конференции и некомпетентности китайского правительства. Эта деятельность быстро расширилась и привела к забастовкам рабочих, бизнесменов и студентов по всей стране..

музыкантов-просветителей по всему Китаю активно создавались музыкальные общества, наиболее представительным из которых стало «Общество музыкальных исследований Пекинского университета» (1919 – 1922). Его возглавлял президент Пекинского университета Цай Юаньпей, а Сяо Юмэй, Чжао Цзыцзин, Ян Чжунцзы, Ван Лу и Ню Лунь работали педагогами, осуществляя преподавание учебных курсов по фортепиано, вокальной музыке и музыке струнной²².

В 1927 году Цай Юаньпей и Сяо Юмэй основали первую в Китае профессиональную музыкальную академию в Шанхае – Шанхайскую национальную консерваторию, пригласив Су Шилинь, Ин Шаннэн, Чжоу Шуань, Чжао Мэйбо и других для преподавания бельканто. Китайские композиторы активно создавали большое количество авторских песен, основанных на изученных ими западных методов создания музыки, чем внесли важный вклад в развитие китайской вокальной музыки и бельканто. Основными композиторами этого периода были Чжао Юаньжэнь, Сяо Юмэй, Хуан Цзы, Цин Чжу и др.

В это же время в Китае находилась группа певцов, обучавшихся за границей и добившихся там значительных успехов. В их числе Юй Исюань, Си Игуй, Чжоу Сяоянь, Лан Юйсю и др. Помимо пения иностранных классиков в Китае, они также активно использовали бельканто для исполнения китайских песен, закладывая фундамент для современной китайской вокальной музыки. В 1949 году, после основания Нового Китая, в различных частях страны были созданы высшие музыкальные учебные заведения. Это Центральная и Тяньцзиньская консерватории и др., в которых бельканто получило широкое распространение посредством учебных курсов по вокальной музыке. Был внесён важный вклад в крупномасштабное, систематическое и официальное развитие бельканто в Китае.

Во время Культурной революции (1966–1976) освоение многих

²² Пэн Ли. Обзорное пособие по истории современной китайской музыки. Пекин, 2015. С. 48–50.

западных культур и искусств в Китае, в том числе, искусства бельканто, было сильно затруднено. Общее музыкальное образование находилось в застое, значительное число музыкантов подвергалось политическим преследованиям, а бельканто было и вовсе отклонено. В конце 1978 года правительство Китая решило провести реформу открытости. Различные отрасли – экономика, культура, образование – стали быстрее развиваться. В этот период произошло возвращение бельканто в культурную жизнь Китая. Основными композиторами этого периода являются Ши Гуаннань, Лу Цзайи, Гу Цзяньфэнь и др. Педагоги по вокалу, внесшие немалый вклад в освоение бельканто, – Чжоу Сяоянь, Шэнь Сян, Го Шучжэнь и др. Наиболее яркие исполнители бельканто – певцы Ху Сунхуа, Шань Сюжун, Лю Бинъи, Ян Хунцзи и др.

В целом развитие современной китайской вокальной музыки можно условно разделить на несколько временных отрезков: период школьной песни, период войны и период после основания Нового Китая. Остановимся на каждом из них более подробно.

Школьная песня (начало XX века)

В конце XIX века китайское правительство династии Цин было коррумпированным и некомпетентным, страна – бедной, а люди – слабыми, вследствие чего Китай подвергался вторжению и унижению со стороны многих стран. Чтобы противостоять агрессии и изменить мышление людей, многие интеллектуалы предлагали создать в Китае школу для изучения западной науки и культуры. Кан Ювэй, Лян Цичао и другие считали, что музыка играет важную роль в идеологическом просвещении, и потому предложили добавить курсы музыкального образования к школьному обучению²³.

Период *школьной песни* – это период зарождения современной китайской вокальной музыки. Его основу составляют музыкальные

²³ Цзян Жуюму. Цит. изд. С. 225.

произведениях, которые преподавались и исполнялись в современных китайских школах в конце династии Цин и в начале Китайской Республики, а также специальные музыкальные курсы. Несмотря на то, что качество произведений, в основном, было невысоким, создание и развитие периода *школьная песня* положительно сказалось на формировании современной китайской вокальной музыки и шире – общей истории современной китайской музыкальной культуры. Имеются в виду следующие показатели:

1) данный период знаменует собой решение правительства Китая изучать западную науку и культуру, вследствие чего *школьная музыка* стала важным каналом пропаганды западной науки и культуры в Китае;

2) *школьная песня* сыграла роль в продвижении и прогрессе китайского общества, предложив людям новый музыкальный формат, который был встречен с энтузиазмом;

3) *школьная песня* знаменовала собой введение в оборот западных музыкальных инструментов;

4) изучение теории музыки, нотной записи и т. д., осуществляемые в период *школьной песни*, способствовали развитию современной китайской музыки;

5) *школьная песня* привнесла с собой большое количество новых слов, в том числе слова *общество, природа, наука, география, люди*, а также способствовала включению в вокальную музыку широкого использования разговорной лексики, что не только привело к обогащению образности лирики, но и облегчило ее понимание.

Значительное количество произведений периода *школьной песни* состоит из японских или европейских песен и мелодий, и лишь небольшое число примеров связано с традиционными мелодиями, которые были выбраны для сопровождения текстов, написанных и сочиненных самими китайцами. Прием повтора слов и предложений, используемый в зарубежных образцах, стал основной чертой текстов *школьных песен*, что «работало» на усиление контраста их ритмической составляющей.

Содержание школьной песни, в основном, определялось пропагандой патриотизма, повышением национального духа, защитой от внешних врагов и изучением западной науки и культуры.

Известны имена трех человек, которые внесли наиболее выдающийся вклад в развитие школьной песни: Шэнь Сингун, Цзэн Чжиминь и Ли Шутун. Все трое учились в Японии, получив тем самым доступ к лучшим образцам музыкальной культуры страны Восходящего солнца, а также мировой культуры. Видя важность, придаваемую музыкальному образованию в Японии, они осознали роль музыки в просвещении умов людей, посвятив себя развитию музыкального образования в Китае.

Шэнь Сингун (1870–1947) – уроженец Шанхая, ранее известный как Шэнь Цинхун (псевдонимы Шукуй и Сингун). Учился в колледже Хиромон в Токио. В числе его публикаций – «Школьный певческий сборник» (три альбома), «Реорганизованный школьный певческий сборник» (шесть альбомов), «Певческий сборник Китайской Республики» (четыре альбома). Также он был главным редактором всех произведений, вошедших в сборник «Песни Сингуна». Всего Шэнь Сингун сочинил более 180 песен, среди которых есть много тех, которые были написаны вместе с текстом. Его композиторское творчество длилось на протяжении 25 лет между 1902 и 1927 годами. Основные песни, созданные в этот временной отрезок, «Хуанхэ» (1905), «Солдатские пули» (?), «Песня о сборе лотоса» (?); «Гимнастика» (1902), «Бамбуковая лошадь» (?), «Кузнец» (?). Большинство работ Шэнь Сингун были написаны для учащихся начальных и средних классов с понятными текстами и запоминающимися мелодиями²⁴.

Ли Шутун (1880–1942) родился в Тяньцзин, окончил Токийскую школу изящных искусств, известный китайский музыкант, педагог по искусству, каллиграф и выдающийся монах. Во время учебы в Японии Ли Шутун, в основном, изучал искусство рисования и музыку, выступив

²⁴ У Ган, Ли Диньсян. Что вы должны знать о музыке. Хайкоу, 2013. С. 266.

основателем первой китайской драматической труппы «Клуб весенней ивы»²⁵ в Японии и редактором и создателем самого раннего печатного издания в Китае «Музыкальный журнал». Основные произведения композитора – «Весенняя прогулка» (1913), «Ранняя осень» (1915), «Прощание» (1915), «Воспоминание о детстве» (1915), «Песня о Родине» (1905).

Большинство произведений Ли Шутуна – это лирические песни, в которых представлены пейзажные зарисовки, их тексты сочетают в себе великолепие древней китайской поэзии и красоту современного языка, что делает их понятными большинству китайцев. Например, песня «Прощание»²⁶, которая является репрезентативным произведением периода школьной музыки, выражает чувство разлуки с родными и близкими, находящее отклик в сердце каждого китайца²⁷.

Цзэн Чжэминь (1879–1929) или Хао Цзэминь, уроженец Шанхая. Китайский музыкант и музыкальный педагог. Окончил университет Васэда. Первый теоретик в Китае, переведший и опубликовавший множество работ, затрагивающих фундаментальные вопросы музыкального образования («Теория музыки», «Метод пения и обучения», «Гармония» и др.) В 1903 году в журнале «Цзянсу», составленном и издаваемом в Токио, было опубликовано 6 песен композитора: «Военное обучение», «Весенняя прогулка», «Река Янцзы», «Морской бой», «Новые» и «Осенние жуки». Это самые ранние общедоступные школьные песни, которые одновременно демонстрируют опыт фиксации музыки посредством нотации. Также композитором был опубликован «Образовательный сборник пения», в котором предлагалось, чтобы «школьные музыкальные песни были легкими

²⁵ «Клуб весенней ивы» – китайская литературно-художественная исследовательская группа, созданная в Токио зимой 1906 года китайскими студентами с целью изучения различных искусств. На базе этой группы была организована одна из первых секций исполнительского искусства. Основатели клуба – Ли Шутун и Цзэн Сяогу. Позднее к ним присоединились Оуян Юцзянь, У Ицзюнь, Хуан Манган, Ли Таочен, Ма Цзяньси, Се Дубай, Чжуан Юньши и Лу Цзинруо. Создание клуба положило начало китайской драматургии.

²⁶ «长亭外, 古道边, 芳草碧连天» / «За павильоном для отдыха вдоль дороги ароматные травы. Цвета яшмы сливаются с небом».

²⁷ *Е Чжаоянь*. Старые люди. Шанхай, 2010. С. 138–144.

для понимания, не теряя при этом глубокого смысла»²⁸.

В последние годы в Китае прошла волна «Новой школьной песни», связанной с именем композитора Гу Цзяньфэн, которая поставила перед собой задачу продвижения музыкальной идеи *школьной песни* и создания еще более выдающихся школьных песен для учащихся начального и среднего звеньев. *Гу Цзяньфэн* (1935 г.р.) – выдающаяся женщина, проживающая в провинции Шаньдун. Она родилась в Осаке, в Японии, в 1935 году. Вернулась в Китай и поселилась в Далянь в 1941 году. Окончила Шэньянскую консерваторию. Одна из самых известных композиторов Китая, она сочинила около тысячи широко распространенных песен.

С 1984 по 1989 год Гу Цзяньфэн основала «Учебный центр вокальной музыки Гу Цзяньфэн», в котором прошли обучение более 50 певцов. Основные песни, написанные композитором: «Юные друзья идут на встречу» (1980), «Утром мы ступили на тропу» (1981), «Это я» (1982), «Любовь зеленых листьев к корням» (1986), «Пропавшая без вести» (1993), «Мать при свете свечей» (1987), «Сегодня твой день рождения» (1989), «Пой и улыбайся» (1986), «Далянь, моя вечная любовь» (1999), «Бегущая река Янцзы» (1993), «История неба» (1994) и др. Интересно, что музыкальная тема песни «Бегущая река Янцзы» была использована в сериала «Троецарствие»²⁹. В этом же сериале в качестве финальной песни звучит песня «История неба».

За последнее десятилетие Гу Цзяньфэн создала 50 новых школьных песен, написанных для китайских учащихся начальной и средней школы, которые были собраны в сборник «Новые школьные песни Гу Цзяньфэн». Эти произведения в настоящее время стали настольными книгами для школьников в различных регионах Китая. Особенности произведений Гу Цзяньфэн заключаются в том, что все они используют китайскую

²⁸ У Ган, Ли Диньсян. Что вы должны знать о музыке. Хайкоу, 2013. С. 266.

²⁹ «Троецарствие» (Китай, 1994). Режиссер Ван Фулинь, композитор Гу Цзяньфэн. Актеры Тан Гоцян, Лу Шумин, Вэй Цзунван и др.

классическую поэзию, в том числе всевозможные стихи из периода династии Хань (206 г. до н. э.–220 г. н. э.), периода Троецарствия (220 г.–280 г.), династии Тан (618 г.–907 г.), а также династий Мин (1368 г.–1644 г.) и Цин (1644 г.–1912 г.). Мелодии песен разнообразны и красивы. Примечательно, что Гу Цзяньфэнь является не только мастером создания китайской классической вокальной музыки, но и важным пропагандистом развития современной поп-музыки на материковом Китае. Однако, создавая музыку для взрослых, Гу Цзяньфэнь никогда не забывала о детях, понимая их значимость для будущего страны³⁰.

Военное время (1927–1949)

В новой истории Китая часто происходили периоды военной смуты. Упомянутые здесь военные годы, в основном, включают первую гражданскую войну между Гоминьданом³¹ и Коммунистической партией (1927–1937), локальную войну сопротивления Японии (1931–1937), всеобщую войну сопротивления Японии (1937–1945) и вторую гражданскую войну между Гоминьданом и Коммунистической партией (1945–1949).

В силу того, что рассматриваемый временной отрезок отмечен противостоянием между китайским Гоминьданом и Коммунистической партией Китая³², важно подчеркнуть: между двумя партиями была постоянная текучка кадров, что сказывалось на их идеологическом состоянии. Представляя в целом музыкальную культуру Китая, они испытывали затруднения в отношении того, какие песни нужны их современникам. Однако, оказавшись перед нашествием иноземных врагов,

³⁰ Под влиянием Гу Цзяньфэн, музыкант из провинции Фуцзянь Чжан Хангун создал и опубликовал в 2020 году 7 новых школьных песен, которые вошли в сборник «Новые школьные песни Миньду». Тексты этих произведений просты для понимания, в них поется о счастливой жизни детей, обычаях и людях провинции Фуцзянь. В числе наиболее ярких произведений – песни «Папин красный жилет», «Счастливым город», «Большая ветряная мельница».

³¹ Гоминьдан (国民党) – Китайская Национальная партия, основанная Сунь Ятсеном в 1919 году. Объединив Китай в 1928 году, она потерпела поражение в гражданской войне 1949 года. После прихода к власти Коммунистической партии Гоминьдан бежал на Тайвань и до сих пор остается там одной из основных политических партий Тайваня.

³² Обе стороны имели краткосрочное сотрудничество лишь во время полномасштабной антияпонской войны для борьбы с внешними врагами.

композиторы ощутили небывалый творческий подъем, а главной темой этого периода стала следующая установка: «все ради сопротивления Японии»³³.

Музыка антияпонской войны, созданная в Китае на фоне гражданской войны между Гоминьданом и Коммунистической партией, а также борьбы против японской агрессии, относится к особому историческому периоду. Достаточно сказать, что согласно заявлению Организации Объединенных Наций, сделанному в феврале 1947, в антияпонской войне погибло 9 миллионов китайцев, хотя ученые в других странах предлагают отличные данные. Так, наименьшее число погибших по их подсчетам составляет 3,1 миллиона человек, наибольшее – 35 миллионов.

На 20 мая 1947 года статистика гоминьдановского правительства в Нанкине (Китай) по количеству жертв была следующей: 1 750 980 погибших военных и 4 377 504 гражданских лиц. Результаты, полученные учеными материкового Китая, колеблются от 20 до 35 миллионов человек³⁴. Все это позволяет понять, насколько важную роль в воодушевлении народа, объединении сил для противостояния внешним врагам и пропаганде антияпонской идеологии играла в эти тяжелые для Китая годы музыка.

Во время первой гражданской войны между Гоминьданом и Коммунистической партией было создано много революционных песен,

³³ Антияпонская война была величайшей и самой героической национально-освободительной войной в современном Китае, а также важной частью антифашистской войны во Второй мировой войне. В 1931 году Япония открыто вторглась в Северо-Восточный Китай, однако китайское гоминьдановское правительство решило: чтобы воевать против чужих стран, мы должны сначала укрепиться внутри. После начала войны 18 сентября 1931 г. японская армия постоянно проводила в Китае враждебные военные операции против коренных народов. Бесконечные гражданские войны и вторжения иностранных врагов вызвали бурное общественное негодование. 12 декабря 1936 года Чжан Сюэлян и Ян Хучэн начали Сианьский инцидент, вынудив Чан Кайши прекратить подавлять Коммунистическую партию, решив вопрос о сотрудничестве в надежде сплотиться и дать отпор японской агрессии.

7 июля 1937 г., после инцидента в Лугоуцяо, японская армия со всех сторон вторглась в Китай. Именно этот день считается отправной точкой полномасштабного начала антияпонской войны в Китае. С тех пор сформировался национальный единый фронт, основанный на сотрудничестве Гоминьдана и компартии, и война вступила в сложную стадию противостояния. В августе 1945 года США сбросили две атомные бомбы на Хиросиму и Нагасаки в Японии. После капитуляции Японии разразилась вторая гоминьдановско-коммунистическая гражданская война, пока Коммунистическая партия не создала Новый Китай в 1949 году, а Гоминьдан не отступил на Тайвань.

³⁴ Юань Чэньи. Предварительное исследование потерь в антияпонской войне в Чжэцзяне. Сиань, 2003. С. 7–12.

однако большинство из них было составлено из готовых мелодий. В их числе «Песня памяти 1 мая», «Песня национальной революции», «Рабочий и песня крестьянского союза», «Движение 30 мая», «Песня Цзинхан», «Песня о забастовке», «Последняя победа должна быть за нами», «Песня рабочих», «Памяти Ленина» и др. Тем не менее, авторская музыка в это время также встречается. Это «Цинюньская песня» Сяо Юмэй (автор слов неизвестен, 1921), «Песня красного прилива» (сл. Цюй Цюбай, муз. Сюй Дишань, 1923), «Бунтарская песня» (сл. и муз. Хэ Лутин, 1927).

До того, как Япония вторглась в Китай, в китайском обществе особую популярность имели песни, созданные основателем труппы песни и танца «Миньюэ»³⁵ («Моросящий дождь» (1927), «Река Таохуацзян» (1928) и «Сестра, я люблю тебя» (1927)). После инцидента 18 сентября китайское общество ощутило небывалый национальный кризис, на фоне которого антияпонская певческая деятельность национального спасения объединила большое количество патриотически настроенных музыкантов. Все они не только активно сочиняли, но и с энтузиазмом руководили массовым певческим движением, возбуждая патриотические чувства народа по всей стране и способствуя формированию единого национального фронта. Певческое движение в итоге стало самой распространенной формой музыки во время антияпонской войны³⁶.

В ноябре 1931 года «Анти-вражеская песня» (сл. Вэй Ханьчжан, 1931), написанная Хуан Цзы, стала самой ранней антияпонской песней³⁷. В 1932 году Хуан Цзы пишет песню «Развевается флаг» (сл. Вэй Ханьчжан), Ин Шаннэн – «Траурную песню Усун³⁸» (сл. Вэй Ханьчжан), Чен Хун,

³⁵Труппа песни и танца Миньюэ (明月歌舞团), также известная как Музыкальная труппа Миньюэ, является первой школой песни и танца в Китае, основанной Ли Цзинь Хуэй в 1922 году. Представители: Не Эр, Чжоу Сюань, Ян Хуа, Ли Лили. Поскольку *миньюэ* означает *яркая луна*, Ли Цзинь Хуэй надеялся: художественное достоинство его группы достигнет высоты неба, что каждый сможет оценить.

³⁶ В настоящее время наиболее полной записью антияпонской военной музыки в Китае является серия из восьми томов «Звуки национального спасения – сборник китайских антияпонских военных песен» под редакцией Кань Пейтон, включающая 3621 антияпонскую военную песню, имена создателей которых неизвестны, и более 1800 авторских песен.

³⁷ Ли Хун, Ван Юэ, Гуань Маньминь. Словарь музыкальных знаний. Пекин, 1998. С. 189.

³⁸Усун (吴淞) – первоначально район Шанхая, позже был объединен с районом Баошань.

выступивший одновременно автором слов, – песни «Рог атаки» и «На передовой». В этих песнях выражается ненависть к захватчикам и восхваление героического уничтожения врага. Песни, написанные этими композиторами, были первой партией антияпонских песен, которые положили начало апогею движения по сочинению и исполнению антияпонских песен национального спасения в Китае.

В 1933 году были созданы такие общественные организации, как «Друзья Советского Союза» и «Китайская ассоциация новых музыкальных исследований». Их участниками выступили Жэнь Гуан, Ан Э, Не Эр, Чжан Шу и др.³⁹. В 1934 году была создана «Музыкальная группа Союза китайских левых драматургов», в которую вошли Тянь Хань, Жэнь Гуан, Ан Э, Не Эр, Чжан Шу, Сяо Шэн, Люй Цзи и др.⁴⁰. Возглавляемая Коммунистической партией Китая, эта группа создала большое количество хоровых коллективов, сыгравших важную роль в пропаганде революционных антияпонских военных песен.

Основные композиторы и произведения рассматриваемого временного отрезка. Не Эр: «Марш добровольцев» (сл. Тянь Хань, 1935), «Песня девушки под железным копытом» (сл. Сюй Синчжи, 1935), «Выпускная песня» (сл. Тянь Хань, 1934), «Песня наступления» (сл. Тянь Хань, 1934), «Утешительная песня» (сл. Тянь Хань, 1934), «Песня Мэй Нян» (сл. Тянь Хань, 1935) и др.; Сиань Синхай: «На горе Тайхан» (сл. Гуй Таошэн, 1938), «Кантата Желтой реки» (сл. Гуан Вэйжань, 1939), «Военная песня национального спасения» (сл. Сай Кэ, 1935) и др.; Жэнь Гуан: «Возвращение в мой родной город» (сл. Ан Э, 1936); Чжан Ханьхуэй: «На реке Сунгари» (сл. Чжан Ханьхуэй, 1935); Люй Цзи: «Новая песня – 918» (сл. Цуй Вэй и Ган Мин, 1935), «Китайская нация не погибнет» (сл. Е Цин, 1935) и др.; Сунь Шэнь: «Марш спасения» (сл. Чжоу Ганмин, 1936) и др.

³⁹ Сян Яньшэн. Исторические реликвии музыкального сада: Антология музыковедческих исследований Сян Яньшэна. Цзинань, 2002. С. 337 – 341.

⁴⁰ Сунь Цзинань. Хроника истории современного китайского музыкального образования 1840 – 2000. Новое издание. Шанхай, 2012. С. 260.

Важно заметить, что из-за принадлежности к разным политическим платформам, личных творческих интересов и т. п., раннее развитие китайской антияпонской музыки сопровождалось разделением на «академическую школу» и «школу национального спасения». «Академическая школа» – это группа композиторов, в основном, состоявшая из преподавателей и студентов Шанхайской национальной музыкальной академии. Главные действующие лица: Хуан Цзы, Ли Вейнин, Хэ Лутин, Лю Сюэань и др. Большинство «академических» композиторов получило хорошее музыкальное образование, поэтому в песенном сочинении, которое отличалось профессионализмом, внимание уделялось артистизму, гармонии, музыкальной форме, мелодии и ритму.

«Школа Спасения» относится к группе композиторов левого музыкального союза. Главные герои: Не Эр, Жэнь Гуан, Чжан Шу, Люй Цзи и др. Их творчество относительно свободно по структуре. Примечательно, что существующие между представителями школ идеологические разногласия находили свое непосредственное отношение и в песнях военных лет. Наряду с тем, что все произведения способствовали поддержанию боевого духа китайцев, в коммунистическом регионе восхвалялись Коммунистическая партия, Мао Цзэдун, Восьмая маршрутная армия и Новая четвертая армия и осуждались Гоминьдан и Чан Кайши.

В гоминьдановском регионе преобладали песни, восхваляющие Гоминьдан и поющие дифирамбы Чан Кайши. Примечательно, что песен, осуждающих Коммунистическую партию и Восьмую дорожную армию, не обнаружено⁴¹. Тем не менее, как это упоминалось выше, антияпонская война побудила в итоге всех китайских музыкантов объединиться и создать более широкую «Ассоциацию авторов текстов и песен», чтобы способствовать развитию общенациональной антияпонской деятельности по национальному спасению и формированию единого фронта в китайской музыкальной

⁴¹ Чжан Лисянь. Библиотека для чтения 0606. Пекин, 2006. С. 83.

индустрии⁴².

Музыкальные произведения времен сопротивления Японии обладают уникальной художественной ценностью. Несмотря на то, что большая часть этих произведений состоит, в основном, из одноголосных песен, исполняемых в ритме марша (2/4 или 4/4), простых и понятных, обладающих четкой структурой, их отличает проникновенность мелодии, наполненной искренностью живого чувства. В данный исторический период появилось большое количество авторов-песенников, готовых творить и создавать новые произведения.

*Новый Китай (с 1949 г.)*⁴³

Конец Второй мировой войны дал старт стремительно развязавшейся в Китае полномасштабной гражданской войне между Гоминьданом и Коммунистической партией. После нескольких лет борьбы, 1 октября 1949 года, была создана Китайская Народная Республика, образованная китайским коммунистическим режимом. В то время, как была создана бывшая Китайская Республика, образованная Китайской националистической партией, правительство отступило на Тайвань, и с тех пор сложилась ситуация разделенного правления между материковым Китаем и Тайванем⁴⁴. Наше исследование, в основном, относится к материковому Китаю.

Когда в 1949 году была основана Китайская Народная Республика, в первые дни становления страны Китай столкнулся со всевозможными острыми международными и внутренними социальными проблемами, что привело к активной апробации различных методов развития. В период Мао Цзэдуна несколько важных событий в Китае сыграли решающую роль в становлении современной китайской вокальной музыки. В 1950 г. Китай

⁴² Лу Чжэнлань, Чжан Минмин. Столетняя история китайской музыкальной культуры. Нанкин, 2018. С. 114.

⁴³ В 1949 году, после основания Нового Китая, под влиянием политической среды развитие современного вокального искусства проходит как через взлеты, так и через падения. Это время можно условно разделить на две части: время Мао Цзэдуна (1949–1976) и время после Мао Цзэдуна (1976).

⁴⁴ Ли Сунлинь, Лю Хун. Поражение Чан Кайши на материке. Шицзячжуан, 1993. С. 88.

присоединился к Корейской войне (1950–1953), а с 1958 г. Китай начал движение за народные коммуны, названное периодом Большого скачка вперед (1958–1961), и Культурную революцию (1966–1976).

9 сентября 1976 года Мао Цзэдун умер, а 6 октября в Китае завершилось бурное десятилетие Культурной революции. С 1976 по 1978 год Хуа Гофэн и другие придерживались линии развития, заданной Мао Цзэдуном. В декабре 1978 года Коммунистическая партия Китая провела 3-й пленум ЦК 11-го созыва. Дэн Сяопин стал фактическим верховным руководителем Китая и предложил новый вектор развития. Его ключевые установки – сосредоточение на экономическом строительстве и проведение реформы открытости. С тех пор все сферы жизни, включая китайское вокальное искусство, начали свое поступенное движение.

В 1952 году в Китае была проведена акция «Три года национальной премии за выдающиеся массовые песни». Согласно неполным статистическим данным, с момента основания Нового Китая в течение трех лет авторы песен сочинили более 10 000 вокальных произведений, из которых 114 получили одну или две награды Третьей премии. Первая премия была вручена 9 песням: «Воспевание Родины» (сл. и муз. Ван Син, 1951), «Единое сердце народов мира» (сл. Чжао Си, муз. Цюй Сисянь, 1951), «Боевой гимн китайских народных добровольцев». (сл. Ма Фуяо, муз. Чжоу Вэйчжи, 1950), «Я – солдат» (сл. Лу Юань и Юэ Лунь, муз. Юэ Лунь, 1950), «Поющий Мао Цзэдун» (лирика Толсун Вай, музыка Абу Лайк Му), «Тетя Ван хочет мира» (сл. Фанпин и Чжан Лу, муз. Чжан Лу, 1950), «Никогда не заходящее солнце встает над степью» (сл. и муз. Мэйли Цигэ, 1952), «Маленький голубь» (сл. Лэн Янь, муз. Лю Шоуи, 1951), «Поющая гора Эрланг» (сл. Луошуй, муз. Ши Лемэн, 1951). Большинство этих вокальных произведений о любви к Родине, восхвалении Мао Цзэдуна, народной армии и партии, а также о любви к миру⁴⁵.

⁴⁵ Ян Фушэн. Передача и интеграция китайского народного вокального искусства пения. Циндао, 2019. С. 68.

В 1954 году в Китае появилась критика сложившегося репертуара, реакция на которую со стороны политического движения инициировала новую волну создания вокальной музыки. Выдающимися вокальными произведениями этого периода стали «Ночь в прерии» (сл. Чжан Цзяи, муз. Тянь Гэ), «Родина рыбы и риса – озеро Дунтин» (сл. Е Вэйлинь, муз. Бай Чэнжэнь), «Песнь Карамая» (сл. и муз. Лу Юань) и т.д. Здесь же надо упомянуть и вокальные произведения, впитавшие в себя этнические обычаи различных регионов Китая. В их числе «Синьцзянское добро» (сл. Ма Ханьбин, муз. Лю Чи), «Далёкий гость, пожалуйста, останься» (сл. Фань Юй, муз. Май Дин), «Я скачу на лошади по пастбищу» (сл. Ма Ханьбин, муз. Ли Цзючуань) и т. д. Большинство этих произведений тесно связано с политическими течениями времени, в которых творческая направленность композитора постепенно сближалась с потребностями общественного строительства.

В 1960 годы в создании китайской вокальной музыки наступил недолгий творческий расцвет, обусловивший появление таких песен, как «Лошадь, помедленнее» (сл. Ли Цзяньяо, муз. Шэн Мао), «Я отдаю нефть Родине» (сл. Сюэ Чжуго, муз. Цинь Юнчэн), «Я люблю голубое небо Родины» (сл. Янь Су, муз. Ян Мин) и др. Связывая свои надежды на процветание страны с ее социальным развитием, композиторы не подозревали о том, какой катастрофой обернется для них грядущая Культурная революция. Длившаяся десять лет, она нанесла китайскому вокальному искусству беспрецедентный сокрушительный удар.

Это время отличалось жесткой регламентацией, коснувшейся всех сторон жизни китайцев. В частности, были названы конкретные музыкальные произведения, удостоенные чести публичного показа. В их числе:

- пять таких образцовых революционных опер, как «Красный фонарь» (либр. А Диа, муз. Лю Цзидянь, Гэн Цзиньцюнь, Чжан Цзяньминь и др., реж. Чэн Инь, 1970), «Взятие горы Тигра мудростью» (по мотивам романа Цюй

Бо «Снежные равнины лесного моря», либр. Шэнь Яншэн, муз. Лю Жуцзэн, Хуан Цзюнь, Чен Личжун, Гао Имин, Ли Цюцзюэ и др., реж. Тао Сюн, Ли Тунсень и др., 1958), «Шацзябан» (либр. Ван Цэнци, Ян Юминь, Сяо Дия и Сюэ Энхоу, муз. Ло Чжунжун, Дэн Цзунгань, Ян Муюнь, Тан Цзюньмин и др., реж. Сяо Цзя, 1964), «Гавань» (либр. Го Яньшэн, Хэ Мань и Ян Цуньбин, муз. Пан Фэнлин, Цзун Хайнань и др., реж. Ян Диань, 1965) и «Набег на группу «Белый тигр»» (либр. Ли Шибинь, Фан Жунсян, Ли Гуйхуа и Сунь Цючао, муз. Фань Буи, Лу Фан, реж. Шан Чжи Си, 1957);

- два балета («Красный женский отряд», либр. Лян Синь, муз. У Цзунцян, 1964) и «Седая девушка» (либр. Ху Жонжон, муз. Ма Кэ, Чжан Лу и Цю Вэй, 1964);

- симфония «Шацзябан» (муз. Ян Муюн, Дэн Цзунгань, Тань Цзюньмин, Ло Чжункоу, дирижер Ли Дэлун, 1971).

Что же касается вокальных произведений, то допускались к публичному показу лишь те, которые прославляли Мао Цзэдуна, социализм и Культурную революцию. К основным произведениям относятся такие образцы, как: «Восток красный» (народная песня провинции Шэньси, сл. Ли Юйюань, Ли Цзэнчжэн, Ли Цзиньци), «Плавание по морю зависит от рулевого» (сл. Ли Ювэнь, муз. Ван Шуаньбинь, 1964), «Без коммунистической партии не было бы нового Китая» (сл. и муз. Цао Хуосин, 1943) и др. Здесь же следует назвать боевые гимны Культурной революции «Мы – Красная гвардия председателя Мао» (авт. сл. и муз. неизвестен, 1966), «Песня группы Красной гвардии» (авт. сл. и муз. неизвестен, 1967), «Восстание оправдано» (сл. Мао Цзэдун, муз. Цзе фу, 1967) и т. д.⁴⁶

Специально оговорим, что общее развитие вокального искусства в период Мао Цзэдуна отличалось неровным характером: от высокого творческого энтузиазма композиторов в первые дни основания Китайской Народной Республики до постепенного исчезновения общественных

⁴⁶ Чжан Сяонун. Китайское вокальное искусство. Шанхай, 2015. С. 274–275.

движений и, наконец, до великого его разрушения. Во время Культурной революции профессиональное музыкальное образование было полностью парализовано, композиторы и певцы подвергались политическим преследованиям, вследствие чего развитие современного вокального искусства Китая остановилось.

В конце 1978 года Китай изменил свою модель экономического пути, которой он придерживался почти 30 лет со дня основания страны, определив в качестве основной экономической стратегии политику реформы открытости. Знаковыми для этого времени становятся такие установки, как «внутренняя реформа», «открытость внешнему миру», «освобождение ума и поиск истины в опоре на факты»⁴⁷. Все сферы жизни, в том числе китайская вокальная и инструментальная музыка, китайская опера, китайская эстрада и киномузыка получили всестороннее развитие.

В этот период искусство китайской вокальной музыки часто представлялось за границей, а в Китай для чтения лекций привлекались выдающиеся певцы, педагоги-вокалисты, оперные режиссеры со всего мира. Многие китайские студенты ехали в Россию, Италию, Германию, Францию, США и другие страны для изучения музыкального искусства. У композиторов был «выброс» творческого энтузиазма на волне реформы открытости. В октябре 1976 года Хань Вэй написал текст, а Ши Гуаннань музыку «Застольной песни», в которой выражалась радость людей по поводу окончания Культурной революции. В 1977 году на слова Кэ Ян и музыку Ши Гуаннань была создана песня «Премьер Чжоу, где ты?», выражающая ностальгию людей по премьеру Чжоу и революционерам.

После проведения реформы открытости содержание китайских вокальных произведений постепенно утрачивало свою зависимость от идеологического гнета. Композиторы все больше сосредоточивались на истинных чувствах своих соотечественников, которые переживались здесь

⁴⁷ Цзинь Чунци. Очерк истории Китая в двадцатом веке Том 4. Пекин, 2021. С. 1350–1362.

и сейчас. Показательными в этом отношении становятся песни:

- «Виноград в Турфань созрел» (сл. Цюй Цун, муз. Ши Гуаннань), «Там, где цветут персики» (сл. У Давэй и Вэй Баогуй, муз. Те Юань), «На поле надежды» (сл. Сяо Гуан, муз. Ши Гуаннан) и др., раскрывающие чувства людей, занимающихся сельским хозяйством;

- «До свиданья, мама» (сл. Чэнь Кэчжэн, муз. Чжан Найчэн) и др., отражающие настроения, связанные с китайско-вьетнамской войной;

- «Я люблю тебя, снег в Сайбэй» (сл. Ван Дэ, муз. Лю Сицзинь), «Памир, как прекрасен мой родной город» (сл. Цюй Конг, муз. Чжэн Цюфэн), «Ах, земля Китая» (сл. Сунь Чжунмин, муз. Тао Сяо), «Родина, добрая Мать» (сл. Чжан Хунси, муз. Лу Цзайи), «Чистая память» (сл. Тянь Нун, муз. Чжу Цзяньэр), «Я люблю тебя, Китай» (сл. Су Аман, муз. Ао Чанцюнь), в которых передавалось чувство любви к родному краю, к отчужденному дому.

Таким образом, развитие китайского вокального искусства после основания Нового Китая в период правления Мао Цзэдуна имело сильную политическую окраску, содержание и тематика были относительно простыми, а путь развития извилистым. После проведения реформы открытости современное вокальное искусство Китая получило бурное развитие, постепенно утрачивая статус политического инструмента, что расширило его тематику.

Вокальная музыка Северного и Южного Китая

Помимо социокультурной обстановки, определяющей для художника тот контекст, на фоне которого он создает свои произведения, последние также несут в себе приметы регионов и национальностей как неотъемлемой составляющей его мировоззрения. Имея площадь 9,6 млн кв. км, Китай состоит из 23-х провинций, 5-ти автономных районов, 4-х муниципалитетов центрального подчинения и 2-х специальных административных районов. В то же время Китай является многоэтнической страной, насчитывающей 56 этнических групп, из которых 91,51% от общей численности населения составляют ханьцы. В силу того, что остальные 55 этнических групп

относительно немногочисленны, их принято называть «меньшинствами».

Границей, разделяющей Китай на северный и южный регионы, служат горы Циньлин и река Хуайхэ. Названные регионы сильно отличаются с точки зрения природных условий, методов сельскохозяйственного производства, географических особенностей, обычаев жизни и традиционной культуры. При этом каждая провинция и каждая этническая группа имеют свои уникальные языковые особенности, что обеспечивает богатство и разнообразие вокальных произведений Китая.

Северный Китай включает в себя Пекин, Тяньцзинь, Хэбэй, Шаньси, Шэньси, Ганьсу, Хэнань, Шаньдун, Хэйлунцзян, Цзилинь, Ляонин, Внутреннюю Монголию, Синьцзян, Тибет, Цинхай, Нинся, а также север Цзянсу и север Аньхой. Основными этническими меньшинствами на севере Китая являются монголы, уйгуры, тибетцы, хуэй, маньчжуры, казахи, корейцы, хэчжэ и др.

Музыка северного Китая, в основном, представлена музыкой Внутренней Монголии и Синьцзяна. Монгольские вокальные произведения мелодичны и пронзительны, исполняются чистым и громким голосом. Содержание произведений включает описания лугов, лошадей, крупного рогатого скота и овец, голубого неба, белых облаков, восхваление любви отца и матери и т. д.⁴⁸. В создании и исполнении произведений используется большое количество общемонгольских междометий, таких как «я хи», «йо хо», «ага» и т. д. Обычно одно слово в междометии соответствует относительно длинной мелодии. Некоторые монгольские певцы демонстрируют владение хоомей⁴⁹ в сопровождении моринхура⁵⁰.

В числе наиболее ярких произведений монгольской вокальной музыки назовем «Встреча Аобао» (сл. Малацинфу и Хай Мо, муз. Тун фу, 1953),

⁴⁸ *Сажэнтуйя*. Монгольский. Шэньян, 2014. С. 100–101.

⁴⁹ *Хоомей* (呼麦) – общеупотребительное название тувинского горлового пения, а также монгольского горлового пения. Уникальность этого искусства заключается в том, что исполнитель извлекает сразу две, а иногда даже три ноты одновременно, создавая своеобразное многоголосное соло.

⁵⁰ *Моринхур* (马头琴) – монгольский народный двухструнный щипковый инструмент с трапециевидным корпусом и ручкой, вырезанной в форме головы лошади.

«Никогда не заходящее солнце встает над степью» (сл. и муз. Мэйли Цигэ, 1952), «Прекрасная ночь в прерии» (сл. Бай Цзе, муз. Ван Хэшэн, 1983), «Отцовская степь, материнская река» (сл. Си Мужун, муз. Улан Туога, 1999), «Небеса» (сл. и муз. Тэнгер, 1997), «Прерия Хулунбуир» (сл. Кэ Мин, муз. Улан Тога, 2006), «Мой дом – живописные степи» (сл. Хо Хуа, муз. Алтан Уул, 1977), «Река Можиград» (сл. Ван Чжи, муз. Улан Туога, 2017), «Граница неба» (сл. Гилгелен, муз. Улан Туога, 2005), «Песня восхваления» (сл. Ху Сунхуа, авт. муз. неизвестен, 1964), «Хуньянь» (сл. Лу Яньвэй, монгольская народная песня), «Гада Мерлин» (монгольская народная песня), «Чилийская песня» (монгольская народная песня), «Пасторальная песня» (сл. Хаймо, муз. Цюй Сисянь, 1954), «Прекрасная прерия – мой дом» (сл. Хо Хуа, муз. Алтан-Уул, 1978) и др.⁵¹.

В Синьцзянь проживают такие этнические меньшинства, как уйгуры, казахи, таджики и татары – одни из основных этнических групп Китая. Синьцзянские вокальные произведения красивы по мелодии, живы по ритму, в большинстве из них заметны приметы танцевальной культуры с опорой на семиступенный лад. Пение нередко сопровождается звучанием музыкальных инструментов местных меньшинств, к которым относятся танбур⁵², дутар⁵³, рубаб⁵⁴, бубен⁵⁵ и т. д.

Содержание произведений богато и красочно, включая восхваления национальных лидеров, Гоби, заснеженных гор, крупного рогатого скота и овец, дынь и фруктов, цветов, красивых девушек и т. д. Среди синьцзянских вокальных произведений, созданных разными композиторами, назовем

⁵¹ У Ланьцзе. История монгольской музыки. Хухэхаотэ, 1998. С. 334–376.

⁵² *Танбур* (冬不拉) – казахский двухструнный щипковый инструмент на ножке с деревянным динамиком плоской формы, обычно используемый для сольной и ансамблевой игры.

⁵³ *Дутар* (都塔尔) – традиционный струнный инструмент синьцзян-уйгурского народа, обладающий мелодичным звуком.

⁵⁴ *Рубаб* (热瓦普) – 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.

⁵⁵ *Бубен* (手鼓) – 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.

«Ава Ригули» (сл. и муз. Ши фу, 1950), «Алам Хан» (сл. и муз. Ван Луобинь, 1940), «Бокал вина» (сл. Айке Байер, аранжировка Чжоу Сянлин, синьцзянская народная песня), «Танец молодости» (сл. и муз. Ван Луобинь, 1939), «Воспоминания о товарищах по оружию» (сл. Чжао Синьшуй и Лэй Чжэньбан, муз. Лэй Чжэньбан, 1963), «Синьцзянское добро» (сл. Ма Ханьбин, муз. Лю Чи, 1951), «Июльская прерия» (сл. Сон Бинтин, муз. Шан Дейи, год неизвестен), «Девушки в Дабаньчэнь» (сл. и муз. Ван Луобинь, 1938), «Виноград в Турфань созрел» (сл. Цюй Цун, муз. Ши Гуаннань, 1977), «Игра на бубне и пение песен» (сл. Хань Вэй, муз. Ши Гуаннань, 1972), «Авар Гули» (сл. и муз. Ши фу, 1950) и др.

Также уникальна музыка Тибета. Красивый и волшебный Тибет навевает бесконечные мечтания. Тибетцы составляют превосходное меньшинство в Китае с долгой историей и прекрасной культурой. Тибетцы, в основном, проживают в Тибете, Сычуань, Юньнань, Цинхай, Ганьсу и других регионах с населением более 3,8 млн человек. В тибетских вокальных произведениях используется много таких мелизмов, как форшлаг, мордент, группетто, трель, вибрато. Мелодия тибетских песен широкая, напевная, плавная и гибкая. В произведениях используются специфические тибетские междометия («яла суо», «базахэ», «ла», «я», «ле» и др.).

Сюжет тибетских вокальных произведений включает в себя горное ячменное вино, чай с маслом, цветы гесанг⁵⁶, прекрасную девушку Долма Ла, Цинхай – Тибетское плато, Эверест, Хадак⁵⁷, обширные снежные просторы, парящих орлов и т. д. В числе тибетских вокальных произведений наиболее известны такие, как «Возлюбленная подобна цветку дама⁵⁸» (сл. Ли Ганфу, муз. Сюэ Мин и Ян Цин, 1979), «Эверест» (сл. Ли Южун, муз.

⁵⁶ Цветок гесанг (格桑花) – тибетский цветок с сильной жизненной силой. На тибетском языке *гесанг* означает *хорошие времена* или *счастье*, а цветок является символом стремления тибетского народа к процветанию.

⁵⁷ Хадак (哈达) – предмет, неотъемлемый от тибетского церемониала. Обычно их плетут из шелка-сырца свободно, как сетку. Они различаются по длине и чаще бывают белого цвета, символизируя чистоту и удачу.

⁵⁸ Дама – многолетнее травянистое растение семейства сложноцветных преимущественно белого, розового и красного цветов.

Цзан Юньфэй, 1995), «На золотой горе Пекина» (сл. и муз. Ма Чжо, 1960), «Мелодия крепостных крестьян» (сл. Ли Кун, муз. Янь Фэй, 1965) и др.⁵⁹. Музыкальные стили других провинций и городов, в которых преобладает народность хань, относительно однородны. Северо-западные народные песни популярны в Ганьсу, Нинся, Цинхае, недалеко от Синьцзяна и Внутренней Монголии.

Суммируя вышеизложенное, можно утверждать, что, как правило, песни Севера огненны, подобно сильному ветру на плато, стремительному течению большой реки, бокалу крепкого вина. Они отличаются бодростью, мощностью, 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. 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.

Южный Китай включает Шанхай, Гонконг, Макао, Чунцин, Чжэцзян, Хубэй, Хунань, Цзянси, Фуцзянь, Юньнань, Гуйчжоу, Сычуань, Гуанси, Гуандун, Хайнань, Тайвань, южный Цзянсу, южный Аньхой, а также южный Шэньси и южный Хэнань. На юге Китая насчитывается около 30 этнических меньшинств, к основными из которых относятся чжуан, мяо, яо, и, наси, дун и т.д. По сравнению с вокальными произведениями севера, музыка Южного Китая нежнее и лиричнее, с более тонким и эвфемистическим лирическим содержанием. Структура коротка и лаконична.

Вокальные произведения Гуанси представлены следующими образцами: «Летающая песня Земли» (сл. Чжэн Нань, муз. Сюй Пэйдун,

⁵⁹ Чжан Цзиньвэй. Тибетские и цянские песни и танцы. Чэнду, 2017. С. 3–5.

1999), «Лоза обвилась вокруг дерева» (народная песня Гуанси, аранжировка Лэй Чжэньбана, 1960), «Какой высоченный сук» (народная песня Гуанси, 1960), «Спасибо тебе» (сл. Цяо Юй, муз. Лэй Чжэньбан, 1960), «Народные песни, подобные весенней речной воде» (народная песня, 1960), «Возвращение из Вэй» (сл. Гу Ди, муз. Хуан Юйи, 1979) и т.д. Хунаньские вокальные произведения включают такие песни, как: «Деревья масан и дентай» (хунаньская народная песня), «Мыть зеленую капусту» (хунаньская народная песня), «Река Люян» (сл. Сюй Шухуа, муз. Чжу Лици и Тан Бигуан, 1950) и др.

К вокальным произведениям провинции Хубэй относятся песни «Мелодия лодок-драконов» (народная песня), «Волны на озере Хунху» (сл. и муз. Чжан Цзингань и Оуян Цяньшу, 1958), «Восемнадцать изгибов горной дороги» (сл. Тун Вэньси, Инь Цзяньпин, муз. Ван Юаньпин, 1998) и др. В числе вокальных произведений Юньнань назовем народные песни «Скучаю по маме» и «Погоня за лошады», «Течение маленькой речки» (сл. и муз. Инь Игун, 1947), «Граница источника Худе» (сл. Дзи Кан, муз. Лэй Чжэньбан, 1959) и др. Сычуаньские вокальные произведения составляют «Любовная песня Кангдин» (сл. и муз. У Вэньци, 1946), «Когда цветет софора» (народная песня, аранжировка Дин Шандэ, 1951), «Солнце выходит радостно» (сл. и муз. Цзин Гу, 1942) и др.

В целом нельзя не признать, что южные песни сладки, как журчание воды, как теплый ветерок, они полны нежности, изысканной утонченности и легкого дыхания. 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 – сяо⁶⁰, пипа⁶¹, лушен⁶², хулуси⁶³ и др. К числу вербальных маркеров южных песен относятся лексемы мостик, текущая вода, цветы и др.

Благодаря самобытным и уникальным характеристикам различных этнических групп и регионов Китая, китайские композиторы создали большое количество вокальных произведений. Причем, известны случаи, когда композитор оказывается верен одному региону и одной национальности либо пробует себя в освоении специфики разных регионов и разных национальностей.

2.2 Китайская вокальная музыка в ее жанровых разновидностях

Китайская художественная песня

Художественная песня – одна из важнейших форм вокальной музыки, к которой китайские композиторы обращаются в наибольшем количестве, создавая образцы высочайшего качества. В китайской «Энциклопедии» находим следующее объяснение интересующему нас феномену: «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,

⁶⁰ Сяо – древний духовой инструмент народа хань. Изготовлен из бамбука, обычно имеет 6 или 8 отверстий, звук округлый и мягкий, тихий и элегантный. Отличие от бамбуковой флейты заключается в приемах звукоизвлечения: на бамбуковой флейте играют горизонтально, на сяо – вертикально. Кроме того, сяо длиннее и тоньше, чем бамбуковая флейта.

⁶¹ Пипа – традиционный китайский деревянный щипковый инструмент с более чем двухтысячелетней историей. Звук объемный, чистый и яркий.

⁶² Лушен – китайский национальный тростниковый духовой инструмент. Существует два вида лушен – так называемые легкие трости и тяжелые трости. Их звучание обладает широким диапазоном, протяжным и громким звуком.

⁶³ Хулуси – духовой инструмент, на котором играют этнические меньшинства провинции Юньнань. Он сделан из цельной натуральной тыквы, трех бамбуковых трубок и трех металлических тростей. Хулуси представлен тремя типами: высокий, средний и низкий. Звук такой же мягкий и элегантный, как струящийся шелк.

аккомпанемент, в свою очередь, также занимает важную роль»⁶⁴.

Представленная цитата помогает понять, что художественная песня – главный продукт романтического периода западной камерной вокальной музыки. Художественные песни представлены относительно короткими лирическими образцами на известный поэтический текст, где важность фортепианного сопровождения не вызывает сомнения. Подчеркнем, что определение художественной песни варьируется от страны к стране: в России она называется романсом, в Британии – art song, в Германии – Kunstlied, во Франции – chanson.

С момента основания Нового Китая в 1949 году понятие *художественная песня* в работах китайских ученых претерпело изменения, что заметно на следующем примере. В июне 1982 года в Китае прошел концерт «Голос Китая», где прозвучали песни, большинство из которых были написано на слова, заимствованные из древнекитайской поэзии. Приблизительно в это же время был проведен другой конкурс, получивший название «Пение китайских художественных песен». Судя по программам этих конкурсов, понятно, что в этот период китайские художественные песни определялись как: «древние китайские песни с аккомпанементом фортепиано и сольные песни высокого художественного уровня»⁶⁵.

С 1990 годов китайские государственные культурные учреждения оказывали большую поддержку развитию художественной песни и проводили множество конкурсов для ее популяризации, что сыграло положительную роль в ее распространении. 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

⁶⁴ Ян Шугуан. Оценка и исполнение художественных песен китайской классической поэзии. Пекин, 2018. С. 2.

⁶⁵ Юй Цинсинь. Серия дискуссий «Создание и развитие этнической инструментальной музыки». Шанхай, 2017. С. 304.

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»⁶⁶.

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»⁶⁷.

На сегодняшний день художественные песни можно квалифицировать так: 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. Принципиальным в данном контексте оказывается тот факт, что 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.

Развитие китайской художественной песни началось относительно

⁶⁶ Ху Тяньхун. Обзор китайской музыкальной композиции 1949 – 1999. Шэньян, 2012. С. 294–297.

⁶⁷ Ли Тао. Исследование китайского поэтического песенного пения. Шанхай, 2011. С. 31.

поздно, в 1920-е годы. На китайскую художественную песню большое влияние оказала западная музыка. После процесса интеграции китайских элементов постепенно сформировался уникальный стиль китайской художественной песни, развитие которой условно делится на три этапа: начальный этап, этап затишья и этап восстановления.

На *начальном этапе (1920–1948)*, после того как в Китае вспыхнуло движение «Четвертое мая», группа молодых людей, обучавшихся в Европе и Америке, взяла на себя инициативу в создании художественных песен. Хотя этот период является начальным этапом развития китайской авторской песни, он отличается высоким уровнем вокальной музыки, обладающей несомненной художественной ценностью. В 1920 году песня «Великая река течет на восток», написанная Цинчжу (1893–1959) во время учебы в Германии, была названа первой профессиональной художественной песней в Китае, что стало прецедентом для создания китайских художественных песен⁶⁸.

Почти все музыкальные произведения, созданные Цинчжу, являются вокальными произведениями, собранными в двух сборниках: «Песни династии Цин» (1929) и «Царство звуков» (1931). В них используются древние китайские стихи, сопровождаемые самобытной, раскрывающей тончайшие смысловые оттенки слов, мелодией. В партии аккомпанемента, порученного фортепиано, преобладает аккордовая фактура. Структура песен проста и регулярна. Всего в «Царстве звуков» 18 авторских песен, 9 из которых сочинены немецкой женой молодого мастера Эллинор Валесби. «Великая река течет на восток» и «Я живу в истоке реки Янцзы», написанные Цинчжу, являются классическими произведениями китайской авторской песни.

Сяо Юмэй (1884–1940), который тоже учился в Германии, также создал в этот период значительное количество вокальных произведений.

⁶⁸ Чэнь Цзяньхуа. Лучшее из музыки. Шанхай, 1992. С. 29.

Большинство его песен были написаны для музыкального образования, пополнив такие песенные сборники, как «Первый сборник современной музыки» (1922), «Первый сборник новых песен» (1923) и «Учебник пения для новой школьной системы» (3 тома, 1924). Кроме того, Сяо Юмэй выступил автором ряда песен, обладающих утонченной структурой, которые находятся под сильным влиянием немецких художественных образцов. Большинство текстов представляют собой стихи, созданные И Вэйчжай⁶⁹. В числе репрезентативных работ композитора «Вопрос» (1921), «Шепот дикого гуся, летящего на юг» (1922) и «Ян Хуа» (1930)⁷⁰.

Чжао Юаньжэнь (1892–1982) – композитор, который, будучи профессиональным лингвистом, активно пропагандировал китайский народный язык во время Движения четвертого мая, что также повлияло на становление китайского вокального искусства. Для создания своих песен Чжао Юаньжэнь использовал китайскую поэзию в новом стиле, который получил название байхуа⁷¹. В его произведениях, опубликованных в песеннике «Новый сборник стихов» (1928), особое внимание уделяется аккомпанементу, гармоническое многообразие которого подчеркивает неисчерпаемые глубины китайского языка и изысканность взаимодействующей с ним мелодической линии. Типичные для мастера приемы композиции демонстрируют такие художественные песни, как «Научи меня, как не скучать по нему» (сл. Лю Баньнун, 1926) и «Баллада о продавце ткани» (сл. Лю Дабай, 1928).

Между созданием этих двух шедевров в Ханчжоу возникает музыкальная организация, получившая название «Весенний пчелиный концерт» (春蜂乐会). Ее основателями стал Цянь Цзюньтао (1907–1998) при поддержке Чэнь Сяокун (1904–1953), Цю Вансян (1900–1977), Цянь

⁶⁹ И Вэйчжай (1874 – 1941) учился в Японии, а после возвращения в Китай преподавал в университетах Пекина и Шанхая, увлекаясь сочинением стихов и написанием картин.

⁷⁰ *Люй Пэн*. Исследования в области историографии китайской музыки в первой половине XX века. Пекин, 2020. С. 113–116.

⁷¹ Язык байхуа (白话) представляет собой простой и понятный язык.

Цзюньтао (1907–1998) и др. Эта организация была основана для популяризации идеи новой культуры и решения задачи создания художественных песен. Потому участники организации сравнивали себя с пчелами весной, усердно собирающими мед, т.е. сочиняющими сладкие песенки. Большинство их произведений опубликовано в песенных сборниках «Сбор цветов» (1928) и «Золотая мечта» (1930)⁷².

Одним из самых выдающихся композиторов, музыкальных теоретиков и педагогов в истории китайской музыки, получившим образование в США, признают *Хуан Цзы* (1904–1938). За свою недолгую жизнь он не только написал большое количество музыкальных произведений, но и вырастил выдающихся китайских композиторов⁷³. В текстах художественных песен Хуан Цзы также используется древняя поэзия, либо современная поэзия в стиле древней поэзии, где основное внимание уделяется ритмической красоте поэтического слова, определяющей строгость музыкальной структуры. Главные произведения мастера – «Весенние мысли» (сл. Вэй Ханьчжан, 1932), «Тоска по дому» (сл. Вэй Ханьчжан, 1932) и «Три желания розы» (сл. Лун Ци, 1932).

Этап затишья (1949–1976) связан с временем, когда под давлением идеологии тематика песен выстраивалась в опоре на такие ключевые понятия, как: *Мао Цзэдун, новая жизнь, народная армия, общая китайская музыка*, что привело к маргинализации художественных песен и торможению в их развитии. В этот период основным творческим направлением китайской художественной песни стало сочинение песен на стихи Мао Цзэдуна⁷⁴.

⁷² Ян Хэтин. Исследование группы современных музыкальных педагогов в Чжэцзяне. Шанхай, 2012. С. 54.

⁷³ Четыре главных ученика Хуан Цзы – Лю Сюэань, Хэ Лутиг, Чэнь Тяньхэ и Цзян Динсянь внесли важный вклад в развитие современной китайской музыкальной культуры. Их главные произведения – это «Стихотворение о красной фасоли» (сл. Цао Сюэцин, муз. Лю Сюэань, 1943), «На реке Цзялин» (сл. Дуаньму Хунлян, муз. Хэ Лутиг, 1939), «Ночной парк Фэнцяо» (сл. Чжан Ди, муз. Чэнь Тяньхэ, 1935), «Времена» (сл. Хуан Цзямо, муз. Цзян Динсянь, 1936).

⁷⁴ О достоинствах поэзии Мао Цзэдуна можно судить на основе следующего высказывания Ю. М. Ключникова: «Поэзия Мао Цзэдуна весьма высоко ценится в мире до сей поры. Впечатляет широта и разнообразие тем, затронутых в стихах, присутствие любовной и пейзажной лирики, философские раздумья, острая политическая сатира и в то же время отсутствие плакатности в произведениях революционной тематики – обо всем Мао умел говорить нетривиально и свежо. Привлекает в творчестве

В числе основных произведений этого времени и композиторов, их написавших, назовем «Цинпин Ле: Хуйчан» (муз. Дин Шаньдэ, 1958), «Гора Сицзяньбюэ: Цзинган» (муз. Дин Шаньдэ, 1958), «Орден шестнадцати иероглифов: Гора» (муз. Дин Шаньдэ, 1958); «Цветок любви бабочки: ответ Ли Шуи» (муз. Цюй Сисянь, 1957 и муз. Ли Цзефу, 1958); «Бу Суаньцзы: Юнмэй» (муз. Хэ Лутин, 1958); «Весна Цинюань: снег» (муз. Ли Цзефу, 1958 и муз. Шэн Мао и Тан Кэ, 1958); «Бодхисаттва Мань: Башня желтого журавля» (муз. Ло Бинь, 1958). Заметим, что поскольку большинство стихов Мао Цзэдуна исполнены подлинного пафоса, общий стиль художественных песен отмечен величием и душевным подъемом.

В то же время, наряду с официозом, китайские композиторы пишут песни, которые находились под влиянием общей социальной идеологии музыкальной мысли и эстетики, что делает их созвучными сегодняшнему дню. Это «Восемнадцать изгибов Желтой реки в мире» (сл. Ляо Чжи, муз. Сан Тон, 1949), «Любовник посылает мне подсолнухи» (сл. Цзоу Дифань, муз. Дин Шаньдэ, 1961), «Капли воды на камнях» (сл. Жэнь Пин и Тянь Чуань, муз. Ло Цзунсянь 1958), «Счастливый жаворонок» (сл. Цзинь Бо и Хэ Лутин, муз. Хэ Лутин 1959). В свою очередь, время, ознаменованное Культурной революцией, привело к полному застою художественной песни. В данном контексте назовем лишь два образца, которые отвечают стилистике последней. Это «Тысячелетнее железное дерево цветет» (сл. Ван Чжо, муз. Шан Дейи, 1971) и «Играй на бубне и пой» (сл. Хань Вэй, муз. Ши Гуаннан, 1971).

Период восстановления (после 1976) соответствует времени, когда со смертью Мао Цзэдуна сознание людей постепенно освобождалось от идеологического давления, что обусловило активное развитие авторской песни. На IV съезде деятелей литературы и искусства Китая, состоявшемся

поэта-политика оригинальная связка новаторства и традиционализма». Подробнее по данному вопросу см.: Ключников Ю. М. Китайский взлет на крыльях поэзии. Переводы стихов Мао Цзэдуна. URL: <https://www.politpros.com/journal/read/?ID=7096>

30 октября 1979 года, Дэн Сяопин отметил: «Государство больше не требует от литературы и искусства выполнять сиюминутные, конкретные и прямые политические задачи. Административные требования в области литературно-художественного творчества и литературной критики должны быть упразднены. Что и как писать – должны решать только деятели искусства. В этой связи не допустимо никакое стороннее вмешательство»⁷⁵.

С этого времени композиторы получили больше творческой свободы, создав золотой век в развитии китайской художественной песни. В 1980-х годах их количество превысило число песен, созданных за 30 лет после основания Китайской Народной Республики, а общий стиль, содержание, техника и качество произведений значительно улучшились. Написанные в этот период песни отражали ностальгию по времени правления премьер-министра Чжоу Эньлая. В качестве примера приведем песни «О моих воспоминаниях» (сл. Кэ Янь, Чжун Ся, муз. Ши Ваньчуня, 1978) и «Мой любимый сливовый сад» (сл. Цюй Цун, муз. Чжэн Цюфэна, 1977).

С началом политики реформ и открытости художественные песни, активно развивавшиеся на протяжении предыдущих лет, достигли периода наивысшего расцвета. Основные композиторы и произведения того времени: Ши Гуаннань «Застольная песня» (сл. Хань Вэй, 1976); Лу Цзайи «Родина, моя ласковая матушка» (сл. Чжан Хунси, 1981); Лю Сицзинь «Я люблю тебя, снег в Сайбэе» (сл. Ван Дэ, 1980), Ли Инхай «Ночь у Кленового моста» (сл. Чжан Ди, 1982); Гу Цзяньфэнь «Это я» (сл. Чэнь Сяогуан, 1982); Цинь Юнчэн «Моя Родина и я» (сл. Чжан Ли, 1983); Чжэн Цюфэн «Памир, как же прекрасен мой родной город!» (сл. Цюй Цун, 1980); Ши Ваньчунь «О моих воспоминаниях» (сл. Кэ Янь, Чжун Ся, 1978); Шан Дэи «Пастушья флейта» (сл. Шао Юнцян, 1995), Чжу Цзяци «Тоска по солнцу и луне» (сл. Ван Гуанчи, 1997), Лю Цун «Тоска по Родине» (сл. Ду Чжисюэ, 1994), Чжу Лянчжэнь «Сын солнца» (сл. Чэнь Юйго, 1995); Инь Цин «Песнь Запада»

⁷⁵ Группа культуры Исследовательский офис Секретариата ЦК КПК. Партийные и государственные руководители о литературе и искусстве. Пекин, 1982. С. 187–188.

(сл. Цюй Юань, 1999) и др.

В целом китайские художественные песни представляют собой сплав традиций западной вокальной музыки и таких китайских элементов, которые связаны с традиционной музыкой – народными песнями на языке конкретного этноса и характерными для этих песен средствами музыкальной выразительности. Их значимость для истории современной музыкальной культуры настолько велика, что и сегодня отдельные образцы инструментальной музыки и изобразительного искусства создаются в диалоге с вокальными произведениями, о чем свидетельствуют их общие названия.

Классические вокальные произведения в китайских операх

Опера – это комплексная форма драматического представления, основанная на вокальном пении. Зародившись в Италии (Флоренция) в конце XVI – начале XVII вв., в последующие эпохи она получает распространение в Германии, Великобритании, Франции и других странах Западной Европы. После более чем 400-летнего развития и эволюции оперное искусство распространилось по всему миру. В Китай опера постепенно проникла в начале XX века благодаря движению за новую культуру Китая. Китайская опера – это всеобъемлющая форма сценического представления, постепенно формируемая путем изучения западной оперы и интеграции с китайским традиционным искусством и культурой.

Становление и развитие китайской оперы делится на три временных отрезка: первый – время зарождения китайской оперы, второй – период ее развития, третий период связан с возрождением китайской оперы.

Первый период (1920 – 1949)

Движение за новую культуру с 1915 по 1923 год было идеологическим освободительным движением, начатым группой передовых интеллектуалов Китая против феодализма, энергично защищавшим новую мораль, новую

литературу и новую музыку⁷⁶. В этот период Сун Чуньфан, Ван Гуанци, Фу Яньчан, Чжан Руогу, Кэ Чжэнхэ, Чжан Хундао, Цин Чжу, Чэнь Хун и другие публиковали статьи в газетах и периодических изданиях, знакомящие с западным оперным искусством.

В 1920 году синтез детской песни и танца Ли Цзиньхуэй «Воробей и дитя», представленный в сопровождении аккордеона и фортепиано, стал прообразом китайской оперы⁷⁷. В последующие семь-восемь лет, продолжая работать в этом направлении, Ли Цзиньхуэй создает «Лунную ночь», «Виноградную фею», «Три бабочки» и др. произведения общим числом 12, из которых «Маленький художник» – самая успешная детская песенно-танцевальная драма.

Надо заметить, что все эти произведения не являются операми в строгом смысле. Однако поскольку в них есть определенный сюжет, пение, танцы, они обладают безусловной ценностью с точки зрения передачи опыта по созданию этого жанра в современной китайской музыке. Помимо творений Ли Цзиньхуэй к самым ранним образцам китайской оперы относятся «Лебедь» Цю Вансян (автор либр. неизвестен, 1927), «Хлеб» Шэнь Цзуйляо (либр. Го Можо, 1928), «Пчела» Хэ Сяомин (автор либр. неизвестен, 1923), «Слава и удача» Чэнь Сяокун (автор либр. неизвестен, 1928), «Три медведя» Цянь Цзюньпу (либр. Гу Цзюньчжэн, 1936) и др.

Несмотря на то, что ранние образцы китайской оперы, в основном, были предназначены для детей, это время отмечено активным интересом китайских композиторов к новому жанру, способному охватить широкую аудиторию. Так, в 1929 году композитор Чжан Шу пишет оперу «Ван Чжаоцзюнь» (либр. Сяо Мэй), в центре которой – историческая личность. Данная опера включает в себя большое количество монологов, а также сольных арий, дуэтов и хора, которые звучат в сопровождении китайских народных инструментов.

⁷⁶ Чжан Ци. Общие знания по истории и культуре. Наньчан, 2018. С. 61.

⁷⁷ Сюй Сянцзян. Лучшее из Китая. Т. 3. Чанчунь, 2013. С. 511–512.

В 1934 году Ван Бошэн выступил автором музыки и либретто оперы «Юэ Фэй», сюжет которой также связан с реальной исторической личностью. Инструментальный состав – китайско-западный микс с китайскими национальными инструментами в качестве основы. В данном произведении композитор использовал творческие приемы традиционной китайской оперы куньцюй⁷⁸ за одним исключением. Он изъял из оркестра характерные для инструментального состава куньцюй ударные инструменты. В следующем, 1935, году Не Эр создает оперу «Буря на реке Янцзы» (либр. Тянь Хань). Исполняемая под сопровождение фортепиано, она повествует о борьбе с Японией. Это произведение было создано в форме драмы и пения с диалогами, которые помогали развитию сюжета.

В 1938 году «Сельская песня» Сян Юй стала первой оперой, созданной в районе Яньань, контролируемом Коммунистической партией. В ней нашло отражение движение китайского народа против Японии за спасение нации (либр. Ли Бочжао, инструментальный состав – китайские народные музыкальные инструменты). Типичным произведением, созданным в стиле западной оперы, инструментальный состав которого базировался на сочетании западных и традиционных китайских инструментов, стал «Военно-гражданский марш» Сянь Синхая, созданный в 1940 году (либр. Ван Чжэньчжи). Спустя два года, опираясь на методы создания западных опер, Хуан Юаньлуо пишет оперу «Цюй Цзы», в которой представлена правдивая история о юной паре, чья семейная жизнь начинается на фоне японского вторжения в Китай (либр. Чэнь Ди, Ли Цзя, Цзан Юньюань). Ее инструментальный состав также представляет собой китайско-западный микс.

В мае 1942 года, после выступления Мао Цзэдуна на Яньаньском симпозиуме по литературе и искусству, набирает оборот движение *янгэ*. *Янгэ* – синтез песни и танца, который демонстрируют представители

⁷⁸ Подробнее по данному вопросу см.: Ли Цзяхуэй. Музыкальная драма куньцюй в контексте национальных традиций: дис. канд. иск. СПб., 2023. 146 с.

народности хань. Основные оперы янгэ, созданные в этот период с использованием исключительно китайских традиционных инструментов, – это 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 «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.

В 1945 году коллектив Академии искусств Яньань им. Лу Сюнь, представленный Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Хуанжи, Сян Юй, Чэнь Цзы, Лю Чи и др., пишет оперу «Седая девушка» (либр. Хэ Цзинчжи, Дин И), которая имеет отчетливые черты времени и национальных стилей, отражая первый пик развития китайской оперы. Сюжет оперы основан на шаньсийских и хэбэйских народных преданиях в сочетании с описанием событий, связанных с революционной борьбой. В произведении рассказывается история молодой женщины, которую спасла Восьмая армия от издевательств тирана Хуан Шижэня.

Второй период (1949 – 1966)

После образования Китайской Народной Республики, в 1949 году, китайские музыканты получили возможность больше узнать о западном оперном искусстве. Эти годы стали началом саморазвития китайской оперы. В 1950 году Лян Ханьгуан создает оперу «Ван Гуй и Ли Сянсян» (либр. Юй Цунь), используя западные методы композиции в истории любви Ван Гуй и Ли Сянсян, молодых людей из сельской местности на севере Шэньси. В 1951 году Лян Ханьгуан и Чен Тяньхэ совместно пишут оперу «Долгий поход» (либр. Ли Бочжао), имеющую ярко выраженный политический оттенок. В 1953 г. Ма Кэ и др. поставили в Центральной академии драмы оперу «Маленький Ерхэй женился» (либр. Ян Чуньлань), отмеченную ярко

выраженным национальным характером. Это произведение вобрало в себя черты древнекитайского оперного творчества (классическая ария «Чистая вода и голубое небо» была создана господином Ма Кэ на основе традиционной музыки).

Вопреки тому, что в 1956 году ЦК КПК предложил творческой интеллигенции следовать установке «пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ», на самом деле «сотня школ» в китайской оперной индустрии почти сошла на нет, все более сужая путь развития китайской оперы. Оперные произведения этого периода представлены оперой «Хунся» (либр. Ши Хань, муз. Чжан Жуй, 1957), прославляющей личный героизм, которая была показана Нанкинской фронтовой труппой песни и танца в сопровождении китайских народных инструментов; оперой «Хунху Красная гвардия» Хубэйской экспериментальной труппы театра (либр. Чжу Бэньхэ, Чжан Цзиньань, Оуян Цяньшу, Ян Хуйчжао, Мэй Шаошань, муз. Чжан Цзиньань и Оуян Цяньшу, 1958), сочетающей звучание китайских и западных инструментов; основанной на мифах и легендах оперой «Хуайинь Цзи», показанной на сцене Центрального экспериментального оперного театра в сопровождении китайских народных инструментов (либр. Лу Су, муз. Чжан Динхэ, 1958) и др.

В 1959 году Китайская федерация литературных и художественных кружков в качестве подарка к десятой годовщине Национального дня призвала к созданию большего количества произведений, отражающих атмосферу нынешнего дня. Возникшие в этот временной отрезок оперы получили название «Оперный подарок», а основными произведениями стали «Красное солнце Кэшань» (либр. Чэнь Цитун, муз. Чжуан Ин, Лу Мин); «Красный орел» (либр. коллект. авторов, муз. Ли Пэйцюань, Тянь Фэн, Ван Жуйтань, Ли Фэнбинь), «Девушка-женьшень» (либр. Ду И, муз. Гуань Иньшэнь, Лян Ханьгуан), «Красный отряд женщин» (либр. Лю Вэньшао, Чжан Юнмэй, Сяо Юй, муз. Ли Вэньсюэ, Мяо Нэн) и др.

К основным оперным произведениями Китая 1960-х годов можно

отнести такие произведения, как: «Красный коралл» (либр. Чжао Чжун, Чжун Ибин, Линь Инью, Шань Вэнь, муз. Ван Сижэнь, Ху Шипин, 1960); «Ван Фу Юнь» (либр. Сюй Цзяжуй, муз. Чжэн Люйчэн, 1962); «Сестра Цзян» (либр. Янь Су, муз. Ян Мин, Цзян Чунян, 1964); «Айи Гули» (либр. Хай Сяо, муз. Гу Фу, Усманыцзян, 1966). Среди них «Сестра Цзян» определила новый уровень, которого китайская опера достигла после «Седой девушки». Посвященная героической женщине, испытавшей все тяготы военного времени, «Сестра Цзян» подняла китайскую оперу на новую высоту с ее сильным лиризмом, сильным драматизмом и сильным национальным характером. 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 попыткой совместить китайскую и западную техники пения.

Третий период (1979 год – по настоящее время)

После реформы открытости китайская опера получила всестороннее возрождение, образуя второй пик своего развития. С 1979 по 1981 год было создано более 30 китайских опер. Главные произведения этого периода «Утренняя звезда» (либр. Ван Вэйминь, муз. Ли Цзинжань, 1979), сюжет которой связан с возвращением монголов-торгуудов на родину (из России в Китай); «Звездный свет, звездный свет» (либр. Чжан Сикай, Суо Минсинь и Се Юлянь, муз. Фу Генгчен, 1979), повествующая о борьбе «банды четырех», действующей во время Культурной революции; «Вспоминая мать» (либр. Янь Су и Цзянь Минь, муз. Ян Мин, Чжу Чжэнбэнь, 1979), раскрывающая патриотизм китайцев, живущих за пределами родины; «Смерть Хэ Лун» (либр. Янь Юн, муз. Шу Теминь, 1980), показывающая преследование маршала Хэ Лун со стороны Линь Бяо и Цзян Цин.

Среди других оперных произведений 1980-х годов – «Любовник» (либр. Лю Вэнью и Лу Дунъюн, муз. Лэй Юшэн, Ян Юянь, 1980), «Грустная смерть» (либр. Ван Цюань и Хань Вэй, муз. Ши Гуаннань, 1981),

«Концентрический узел» (либр. Тянь Чуань и Жень Пин, муз. Хуан Цинхэ, Ван Юньчжи, 1981), «Красный капок» (либр. Дин И, Тянь Чуань и Ван Чжаочжу, муз. Ван Юньчжи, Лю Иминь, 1982), «Зимний снег и весенние цветы» (либр. Шань Вэнь, муз. Ху Шипин, 1983), «Магазин Башань» (либр. Пэй Фэй, муз. Чжан Юй, 1984), «Дети Имэн» (либр. Ли Эр, Чжан Хуншу, Лю Гочжэн и Ли Цуньбао, муз. Сунь Чжэн, Цзан Дуншэн, 1984), «Морской Пэн Хуа» (либр. Чжао Цзэншэн и Фу Цинцзюнь, муз. Хань Чжэнь, 1985), «Квартет любви и огня» (либр. Цзянь Бин и Ши Шуньи, муз. Ян Мин и Чжан Цзюнь, 1986), «Их сердце» (либр. Жень Яньфан, муз. Сяо Вэньхай, Чжу Ляньцзе, 1986), «Старые восемь дорог» (либр. Чжан Ваньи и Чжан Сяоя, муз. Ли Бинхэн, Ян Шэнсян, 1989).

В 1986 году Чанша провел мероприятие по обмену опытом в сфере национальной оперы, а в 1987 году в Пекине прошел первый Китайский фестиваль искусств, что способствовало выходу китайского оперного искусства на мировую арену. Имеется в виду опера «Пустыня» (либр. Ван Фан, муз. Цзинь Сян), которая исполнялась в сопровождении симфонического оркестра. Спектакль был поставлен в Центре Кеннеди в Вашингтоне (США) в январе 1992 года. Это была первая китайская опера, показанная за границей.

После 1990-х годов китайская опера по-прежнему сохраняла диверсифицированную тенденцию развития с большим количеством произведений и более разнообразными сюжетами. Это были произведения, основанные на западных классических оперных образцах. В их числе:

- оперы, в центре которых – историческая личность или реальное историческое событие: «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 Вейжуо и Ли Даочуань, муз. Цзинь Сян, 1994), «Сюй Фу» (либр. Чжай Цзяньпин, Чжао Фупэн, Чжан Цзицян, муз. Яо Цзиган, 1994), «Сунь У» (либр. Дай Сяоцюань и Ай Цянь, муз. Цуй Синь, 1995), «Цюй Юань» (либр. Хань Вэй и Ши Гуаннань, муз. Ши Гуаннань, Ши

Чжию, 1998), посвященная возвращению монгольского племени из Сибири в Китай во времена правления императора Цяньлуна из династии Цин опера «Цань Юань» (либр. Хуан Вейжуо, Фэн Бомин, муз. Сюй Чжаньхай, Лию Хуэй, 1995), открывающие страницы национальной истории Ганьсу «Алай Баран» (либр. Чэнь И, муз. Цзян Иминь, 1994) и «Пион, пришедший на Луну» (либр. Чжао Чжисюнь, Ван Мян, Ся Юйлин, муз. Цзян Иминь, 1994);

- оперы, созданные на тему 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 Цзущэ, 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.;

- оперы, в основе сюжета которых 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); 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, «Богиня Ушань» (либр. Чжан Чанда, Кэ Юмай, Цао Сяньчэн, муз. Лю Чжэньцю, 1997) и др.

В данном контексте несколько особняком стоит опера «Деревня Волчья» (либр. Цзэн Ли и Го Вэньцин, муз. Го Вэньцин, 1994), содержащая глубокие размышления о китайской культуре, которая была создана по произведению Лу Синя «Дневник сумасшедшего»⁷⁹. Ее уникальность заключается в актуализации проблематики, которую поднимает классик китайской литературы. Примечательно, что, увидев оперу «Дневник

⁷⁹ Подробнее по данному вопросу см.: Сюй Цзыдун. Опера Го Вэньцина «Деревня Волчья» в аспекте мировой музыкальной гоголианы: дис. ... канд. искусств. СПб., 2018. 214 с.

сумасшедшего» композитора В. Кобекина, который отталкивался в написании либретто от принадлежащего перу Лу Синя первоисточника, известный российский писатель Ю. Нагибин записал в своем дневнике:

«... гениальный «Дневник сумасшедшего» Лу Синя... Герой закликает человечество покончить с людоедством. Сейчас эта тема модна на Западе, но как допер до нее Лу Синь? Видимо, люди всегда были одинаковыми и всегда пожирали себе подобных». И, далее: «страшное китайское действо. Зацепка в одной, часто повторяющейся фразе Сумасшедшего: «Спасайте детей!»⁸⁰.

Остановимся на вопросе о классических ариях китайских опер, посредством которых раскрывается образ и характер главных героев.

По технике исполнения арии делятся на бельканто и народную манеру.

Техника бельканто представлена во многих операх, из числа которых выделим следующие художественные образцы:

- ария «Тоска по родине» и «Элегия» из оперы «Цю Цзы» (либр. Чэнь Ди, Ли Цзя, Цзан Юньюань, муз. Хуан Юаньлуо, 1942), которая посвящена молодой супружеской паре из Японии времен Японо-китайской войны. Цю Цзы – обычная японская девушка, а Гун И – ее муж. В первую брачную ночь Гун И был призван в армию в качестве командира взвода в Янчжоу. Цю Цзы же обманом заставили работать в военных борделях («станциях утешения»). Через какое-то время она также приехала в Янчжоу с армией. Эти двое встретились случайно и оплакивали трагическую судьбу, принесенную им войной. В то время один японский командир был настолько одержим красотой Цю Цзы, что захотел разлучить навечно супругов и отправил Гун И на смертельную бойню, где тот и погиб. «Тоска по родине» – ария Цю Цзы (сопрано), выражающая тоску девушки по родным краям и по погибшему мужу. «Элегия» – это ария Гун И (тенор), в которой он выражает свою горечь от расставания с женой и свою ненависть к войне.

⁸⁰ Нагибин Ю. М. Дневник: В 2 т. Т. 2. М., 2021. С. 72–73.

- ария «Полет из клетки страданий» из оперы «Песня прерий» (либр. Жэнь Пин, муз. Ло Цзунсянь, Чжо Минли, Цзинь Чжэньпин, 1955), повествующей о любви между тибетской девушкой Нун Цоцзя и молодым человеком по имени Абуцза. Молодые люди родились и выросли в двух враждующих между собой тибетских племенах, поэтому изначально их отношения были обречены. Позднее, благодаря Коммунистической освободительной армии, два племени объединились и двое влюбленных смогли обрести счастье. «Полет из тюрьмы страданий» – это ария Нун Цоцзя (сопрано), выражающая тоску влюбленных друг по другу и желание обрести счастливую жизнь.

- ария «Степные просторы» из оперы «Айгуль» (либр. Хай Сяо, муз. Гу фу, Усманьцзян, 1966), главная героиня которой – девушка Айгуль славится стремлением к справедливости. «Степные просторы» – ария Айгуль (сопрано). Это гимн любви Айгуль к степи и родным краям.

- ария «Ах, мой дорогой Ху Цзы» из оперы «Широкие поля» (либр. Ван Фан, муз. Цзинь Сян, 1987), посвященная теме возмездия, которого добивается главный герой Цю Ху, сбежавший со своей возлюбленной Хуа Цзиньцзы. «Ах, мой дорогой Ху Цзы» – ария Хуа Цзиньцзы (сопрано), которая выражает боль и беспомощность главной героини за годы заключения ее возлюбленного;

- арии «Песнь горного духа» и «Все люди будто пьяные, трезв только я один» из оперы «Цюй Юань» (либр. Хань Вэй, Ши Гуаннань, муз. Ши Гуаннань, Ши Чжию 1998), в центре которой – государственный деятель и поэт периода Сражающихся царств. «Песнь горного духа» – главная ария сопрано в опере, в которой отсутствие слов передает общую напряженную атмосферу, предвеля драматический финал. «Все люди будто пьяные, трезв только я один» – ария Цюй Юаня (баритон), в которой Цюй Юань думает о будущем своей страны и своего народа, признается в любви к родине и испытывает одновременно негодование из-за того, что его предали.

Народная манера исполнения также используется во многих операх,

из числа которых мы считаем важным отметить:

- арии «Завывает северный ветер» и «Ян Байлао» из оперы «Седая девушка», основанной на рассказах о седой фее, пришедших из народных сказаний провинций Шаньси и Хэбэй. В произведении описывается трагическая судьба семьи молодой девушки Си Эр. Ария «Завывает северный ветер» представляет собой заглавную арию Сиэр (сопрано). Арию отличает ярко выраженный национальный стиль. «Ян Байлао» – классическая ария отца Си Эр (баритон) – простого, честного и при этом несчастного бедняка-крестьянина.

- арию «Янь Янь идет к реке стирать одежду» из оперы «Река Чие» (либр. Жуань Чжанцзин, муз. Гао Деюнь, Чжан Цзиньдэ, 1947), продолжающей творческий опыт «Седой девушки», что заметно на сходстве сюжетных линий, в которых отражается политический дух того времени. В произведении раскрывается трагическая история Янь Янь, молодой женщины, которая изменила свою жизнь к лучшему с приходом Коммунистической народно-освободительной армии. «Янь Янь идет к реке стирать одежду» – заглавная ария героини.

- арию «Снегопад в самые холодные дни» из оперы «Лю Хулань» (либр. Вэй Фэн и Лю Ляньчжи, муз. Ло Цзунсянь и Мэн Гуйбинь, 1948), которая знакомит нас с главной героиней – участницей Гражданской войны в Китае.

- арию «В сверкающей речной воде проблескивает голубое небо» из оперы «Свадьба Сяо Эрхэя» (либр. Ян Чуньлань, музыка, Ма Кэ и др., 1953), в центре которой история любви Эрхэя и Сяоцинь, которые полюбили друг друга и благодаря помощи правящей партии победили феодальные суеверия. «В сверкающей речной воде проблескивает голубое небо» – ария главной героини.

- арию «Феникс благословляет Красную Армию» из оперы «Хун Ся» (либр. Ши Хань, муз. Чжан Жуй, 1957), раскрывающей историю молодой женщины Хун Ся, которая помогла Красной Армии уничтожить гомиьндановскую оппозицию во время гражданской войны между

Гоминьданом и Коммунистической партией. «Феникс благословляет Красную Армию» – ария главной героини Хунся, а также одна из самых известных арий в китайской опере, выражающая глубокую привязанность Хунся к Красной Армии и ее стремление к революционным идеалам.

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.

С 1920-х годов развитие китайской оперы и развитие китайского вокального искусства служат дополнением друг друга. Произведения, созданные китайскими композиторами для китайской оперы способствуют общему процветанию китайского вокального искусства. Вместе с тем, становится понятным, что в китайской опере существуют две модели: первая основывается на использовании западных композиторских техник в сочетании с китайской народной музыкой; вторая зиждется на использовании древнекитайского оперного искусства и особенностей бельканто.

Произведения вокальной киномузыки

Прежде, чем мы остановимся на произведениях вокальной киномузыки, проведем краткий экскурс в историю взаимоотношений музыки и кино в Китае. В частности, в эпоху немого кино во время показа китайского документального фильма 1905 года «Гора Динцзюнь» режиссера Жэнь Цзинфэн, посвященного боевым искусствам пекинской оперы, в котором принял участие актер пекинской оперы Тан Синпэй, использовалась живая музыка в исполнении театральных музыкантов, играющих на китайских народных инструментах. Далее, с 1928 по 1930 годы Сунь Юй снимает три фильма, в первом из которых («Слезы Сяосян»)

музыкальное сопровождение также осуществляют исполнители на китайских народных инструментах, во втором («Весенний сон прежней столицы») для озвучивания фильма используется метод проигрывания грампластинок. Для третьего фильма «Бурьяны и цветы» Сунь Юй делает запись «Песни о поиске брата сквозь тысячу миль», исполняемой под аккомпанемент китайских народных инструментов, которая была написана в соавторстве с его младшим братом – композитором Сунь Чэнби. Это произведение является первой вокальной работой в истории китайского кинематографа⁸¹.

В 1931 году Шанхайская кинокомпания Star Film и французская звукозаписывающая компания EMI совместно выпустили звуковой фильм «Певица Хон Мудан» режиссера Чжана Шичуань, который стал первым звуковым фильмом в Китае⁸², открыв новую эру в китайской киноиндустрии. С этого времени песни стали основным направлением музыки для китайских фильмов. Аналогично художественной песни и ариям из опер, история китайского киновокала отражает эпохальный и национальный характер общественного развития Китая.

В 1930-х годах китайское общество пережило большие изменения из-за внутренних и внешних неурядиц. На ранней стадии развития китайские фильмы сознательно вращались вокруг темы «антияпонского национального спасения». Китайские левые группы киномузыкантов, представленные в лице Не Эр, Жэнь Гуан, Хэ Лутин, Сянь Синхай и Лу Цзи, а также такие прогрессивные социал-патриотические композиторы, как Ли Цзиньхуэй, Хуан Цзы, Лю Сюэань и Янь Гуншан, создали большое количество известных песен. В то время в обществе были широко распространены патриотические киновокальные произведения⁸³.

В их числе: «Выпускная песня» (сл. Тянь Хань, муз. Не Эр) из фильма

⁸¹ Ван Липин. Сто лет музыки Хронологическая подборка современной китайской лирики 1. Шанхай, 2018. С. 107.

⁸² Ши Сюаньюань. Словарь китайской культуры. Шанхай, 1987. С. 993.

⁸³ Ван Сиси. Со звуком и цветом. Шанхай, 2019. С. 274 – 277.

«Тао Ли Цзе» (сцен. Юань Мучжи и Ин Юньвэй, реж. Ин Юньвэй, 1934), «Песня о четырех временах года» (сл. Тянь Хань, муз. Хэ Лутин) и «Мир женщин-певиц» (сл. Тянь Хань, муз. Хэ Лутин) из фильма «Ангел на дороге» (сцен. и реж. Юань Мучжи, 1937), «Марш добровольцев» (сл. Тянь Хань, муз. Не Эр) и «Песня девушки под железным копытом» (сл. Сюй Синчжи, муз. Не Эр) из фильма «Дети бури» (сцен. Тянь Хань и Ся Янь, реж. Сюй Синчжи, 1935).

Знаменательно, что «Марш добровольцев» стал государственным гимном Китая, что свидетельствует о чрезвычайном значении вокальной киномузыки. Репрезентативными произведениями китайской киномузыки в этот период являются песня композитора Чжан Ханьхуэй «На реке Сунгари» из фильма «Река Сунгари» (сцен. и реж. Цзинь Шань, 1947), «Песня восьмисот героев» (сл. Гуй Таошэн, муз. Ся Чжицю) из фильма «Восемьсот Героев» (сцен. Ян Ханьшэн, реж. Ин Юньвэй, 1938), песня «Развевается флаг» (сл. Вэй Ханьчжан, муз. Хуан Цзы) из кинофильма «Верните мои горы и реки» (сцен. и реж. Ван Цзилун, 1933) и др.⁸⁴

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. Репрезентативными кинопеснями рассматриваемого временного отрезка являются:

- «Встреча Аобао» (сл. Малачиньф и Хаймо, муз. Тон Фу) из к/ф

⁸⁴ По сравнению с вокальными саундтреками, использование чистой инструментальной музыки в качестве саундтреков в китайских фильмах встречается относительно редко. Назовем здесь саундтрек к фильму «Ангел на дороге» Хэ Лутин с использованием западного оркестра.

«Люди в прерии» (сцен. Хаймо, Малачиньф и Дамулин, реж. Сюй Тао, 1953), в котором речь идет о пастухах пастбищ Внутренней Монголии, ведущих смертельную борьбу с затаившимися вражескими агентами;

- «Луна склоняется над Кюсю» (сл. и муз. Чжан Чжэнфань) из к/ф «Река и родниковая вода текут на восток» (сцен. и реж. Цай Чушэн и Чжэн Цзюньли, 1947), посвященного истории китайской семьи во время войны с Японией;

- «Давайте грести вместе» (сл. Цяо Юй, муз. Лю Чи) из к/ф «Цветы Родины» (сцен. Линь Лань, реж. Янь Гун, 1955), повествующего о студенческой молодежи, которая помогает друг другу и вместе добивается успехов;

- «Моя Родина» (сл. Цяо Юй, муз. Лю Чи) из к/ф «Шанганьлин» (сцен. Линь Шань, Ша Мэн, Цао Синь и Сяо Юй, реж. Ша Мэн и Линь Шань, 1956), чей сюжет связан с битвой при Шанганлине, в которой добровольческая армия удерживает свои позиции и сражается с врагом, добиваясь победы;

- «Играй на моей любимой пипе» (сл. Лу Ман и Хэ Бинь, муз. Люй Цимин) из к/ф «Партизанский отряд железной дороги» (сцен. Лю Чжися, реж. Чжао Мин, 1956), в котором партизанский отряд в Заочжуане (провинция Шаньдун) сражается против японских захватчиков на железнодорожной линии;

- «Девяносто девять солнечных дней» (сл. Ху Шиянь и Хуан Цзунцзян, муз. Гао Жусин) из к/ф «История ивового замка» (сцен. Ху Шиянь и Хуан Цзунцзян, реж. Ван Пин, 1957), в котором заместитель командира роты Новой четвертой армии Ли Цзин во время антияпонской войны проникается чистой любовью к девушке Эрмэйцзы;

- «Коммунистическая детская песня» (сл. Цяо Юй, муз. Чжан Дичан) из к/ф «Красные дети» (сцен. Ши Юпин и Цяо Юй, реж. Су Ли, 1958), посвященного детям, сражавшимся в гражданской войне в Китае в 1934 году и многие-многие другие.

Основными композиторами и создателями музыки к фильмам этого периода являются Лэй Чжэньбан, Лю Чи, Ван Юньцзе, Гэ Янь, Цюй Сисянь,

Ди Мин, Цюй Вэй, Ма Кэ, Лю Жужен, Че Мин, Гао Жусин, Хуан Чжун, Люй Цимин, Сян И, Чжан Лу и другие. Все они обращаются к таким песенным формам, как соло, дуэт, соло и хор, сочетая западную и восточную традиции.

Позднее, с 1966 по 1976 годы – годы китайской Культурной революции, китайская вокальная киномузыка также находилась под строгим контролем. Однако даже в условиях высокого давления, Китай все же выпустил несколько фильмов, в которых киномузыка имеет ярко выраженную политическую окраску, как, например, в песнях «День освобожденного района» (муз. Лю Силинь на основе народных песен Хэбэя, 1943), «Три принципа дисциплины, восемь правил поведения» (сл. Чен Тань, муз. Лю Хуацин, 1935) и т. д.

К наиболее известным песням из к/ф, написанных в первой половине 1970-х годов относятся: «Красная звезда, следуй за мной в бой» (сл. У Давэй и Вэй Баогуй, муз. Фу Гэнчэнь, 1973), «Следуй по Социалистическому проспекту на фронт» (сл. Чжан Чжунпэн, муз. Ши Ваньчунь, 1973), «Азалия красная» (сл. Лу Чжуго, муз. Фу Гэнчэнь, 1974), «Песня красной звезды» (сл. Ву Давэй и Вэй Баогуй, муз. Фу Гэнчэнь, 1974).

В период процветания, после 1977 года, китайское кино постепенно возобновило развитие, и в Китае появилась современная поп-музыка, которая полюбилась публике и способствовала диверсифицированной тенденции развития китайской киномузыки⁸⁵. Согласно статистике, с 1977 по 1990 год в Китае было снято в общей сложности 1434 фильма, в каждом из которых есть песни, исполняемые лучшими вокалистами. В условиях такого социального явления все больше и больше выдающихся композиторов посвящали себя созданию музыки для фильмов, тем самым обеспечивая общее процветание китайской вокальной киномузыки.

Среди известных кинопесен этого временного отрезка назовем такие художественные образцы, как: «Весна на границе ясна и чиста» (сл. Ван

⁸⁵ Чжан Цзиньхуа. Исследование распространения и восприятия современной популярной музыки в Китае. Пекин, 2016. С. 40.

Кайчуань, муз. Ван Мин, 1977), «Летят дикие гуси» (сл. Ли Цзюнь, муз. Ли Вэйцай, 1979), «Я люблю тебя, Китай» (сл. Цюй Цун, муз. Чжэн Цюфэн, 1979), «Жизнь так прекрасна» (сл. Цюй Цун, муз. Чжэн Цюфэн, 1979), «Наша жизнь полна солнца» (сл. Цинь Чжиьюй, муз. Люй Юань и Тан Кэ, 1979), «Бархатный цветок» (сл. Лю Гофу и Тянь Нун, муз. Ван Мин, 1979), «Сестра проливает слезы в поисках брата» (сл. Ван Кайчуань, муз. Ван Мин, 1979), «Верблюжья колокольчики» (сл. и муз. Ван Липин, 1980), «Песня о пионе» (сл. Цяо Юя, муз. Лу Юаня и Тан Хэ, 1980), «Приветственная песня» (сл. Лю Вэньюй, муз. Лэй Юшэн, 1980), «Мать оставила мне песню» (сл. Сюй Иньхуа, муз. Сюй Цзинсинь, 1981), «Номер лодочника» (сл. Ляо Юнь, Цзы Нун, муз. Чан Сумин и Тао Цзячжоу, 1981), «Чужие парные лодки» (сл. Юй Ян и Ляо Юнь, муз. Чан Суминь и Тао Цзячжоу, 1981), «Закадычный друг» (сл. Хуа Эрши, муз. Ван Мин, 1981), «О море, родной город» (сл. и муз. Ван Липин, 1982), «Шаолинь, Шаолинь» (сл. и муз. Ван Липин, 1982), «Песнь пастуха» (сл. и муз. Ван Липин, 1981), «Песня дочери» (сл. Чэнь Кайгэ, муз. Чжао Цзипин, 1995), «Лессовый высокий склон» (сл. Чэнь Чжэ, муз. Су Юэ, 1988), «Позову брата, чтоб поскорее вернулся» (сл. Сюй Юфу, муз. Сюй Юфу, 1984), «Сестра, ты смело иди вперед» (сл. Чжан Имоу, муз. Чжао Цзипин, 1987) и др.

Этот период является не только периодом подъема китайской кинопесни, но и периодом большого развития инструментальной музыки в китайских фильмах. Китайские композиторы смело используют сочетание национальных музыкальных инструментов и симфонических оркестров, экспериментируя одновременно с электронной музыкой, которая требует введения синтезаторов.

Назовем имена китайских композиторов, написавших наибольшее количество вокальных произведений, которые были рождены в лоне кинематографа в разное время:

- Лэй Чжэньбан (около 40 кинопесен);
- Ван Юньцзе (более тридцати);

- 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.

С 1990-х годов по настоящее время китайское общество стало более открытым, а наука и техника бурно развивались. Политика, экономика, культура, жизнь и обычаи различных стран мира повлияли на все аспекты жизни Китая. Все больше и больше иностранных фильмов проникает в Китай, а китайские фильмы постепенно коммерциализируются и приобретают развлекательный характер. Все это привело к тому, что китайский кинематограф перестал быть самой важной платформой для распространения вокальной музыки, в том числе и потому, что поп-музыка вытесняет художественную песню.

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

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.

Несколько десятилетий энергичного развития школьной песни подготовили культурную платформу для создания Шанхайской национальной музыкальной академии, которая подготовила множество музыкальных талантов – композиторов, исполнителей, певцов и т.д. Начало антияпонской войны совпало с бурным развитием мастерства современных китайских композиторов.

Во время Второй гражданской войны между Гоминьданом и Коммунистической партией коммунистический режим придавал большое значение пропагандистской функции революционных песен. Революционные песни этого периода, в основном, отражали радость народа и его любовь к вождям и Красной Армии. Период между инцидентом 18 сентября 1931 г. и инцидентом в Лугоуцяо в 1937 г. был временем, года люди долгие годы находились в эпицентре войны. Поэтому китайские вокальные произведения в этот период содержали такие темы, как национальное унижение, скитания и изгнание.

После событий 18-го сентября Китай по-прежнему находился в состоянии гражданской войны и не смог быстро сформировать единый фронт для отпора внешнему врагу. Появление антияпонского движения привело к быстрому распространению антияпонских военных песен по всему Китаю. Данные антияпонские военные песни стали не только отдельным музыкальным направлением в Китайской музыке, но и мощным

боевым оружием, которое бы направлено на усиление духа противостояния Японии. Люди переживали радости и печали всей китайской нации в этот военный период, слушая и передавая из уст в уста антияпонские песни. Эти песни сыграли огромную роль в накоплении моральных сил и формировании единого фронта в борьбе против Японии.

В период войны и сопротивления Японии музыка имела ярко выраженные национальные черты и идеологическую направленность, прослеживалась главная тематическая линия – спасение от гибели. В музыкальных произведениях в основном описывались бесчинства японской армии в Китае; немало произведений написано о противостоянии войне, произведений с призывами объединиться и храбро сражаться с врагом, песен, восхвалявших любовь к Родине за героическое сопротивление и описывавших радость от будущей победы.

Китайские песни периода войны и сопротивления Японии являются самым убедительным доказательством того, что музыка может служить мощным оружием, способным распронять 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. Примечательно, что национальная музыка, написанная для исполнения голосом, по-прежнему стремится сохранять художественные особенности традиционной китайской вокальной музыки.

ГЛАВА II. АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗЦОВ КИТАЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

2. 1 Вокальные произведения периода «Школьных песен»

Ли Шутун «Ранняя осень» (1913)

В школьной программе КНР отводится сравнительно мало времени для изучения вокальных произведений китайских композиторов. Произведение «Ранняя осень» написано Ли Шутун, одним из трех великих мастеров, кому в массовом музыкальном образовании отдано предпочтение. Данное произведение является одним из редких примеров сочетания классической поэзии и изящной мелодии, написанных для вокального исполнения.

Ли Шутун (23.10.1880 – 13.10.1942) – известный китайский музыкант, художник, каллиграф, драматург, поэт, родившийся в 1880 году в Тяньцзине во времена правления династии Цинь. Его отец, Ли Шичжэнь, возглавлял Министерство личного состава и аттестаций, позже работал в соляной промышленности в Тяньцзине и управлял мелким банком. В 1905 – 1910 гг. Ли Шутун учился в Японии, какое-то время преподавал и работал редактором издательства. В 1913 году ему предложили работу учителя музыки и рисования в Чжэцзянском педагогическом училище. С 1915 года он по совместительству работал учителем музыки и рисования в Нанкинском педагогическом училище. В 1918 году он постригся в монахи и получил имя Яньинь. 13 октября 1942 года скончался в доме престарелых в Цюаньчжоу (городской округ в провинции Фуцзянь, КНР).

Ли Шутун является одним из важных специалистов, внесших особый вклад в развитие преподавания музыки в учебных заведениях. Вместе с Шэнь Сингуном и Сен Чжиминем все трое считаются «великой тройкой», оказавшей самое значительное влияние на преподавание музыки в учебных

заведениях в современном Китае⁸⁶. Шутун был профессионалом редкого таланта эпохи конца династии Цин – начала Китайской Республики. Что касается искусства, то он стал первым специалистом, который начал преподавать «Историю западного искусства» в Китае; первым, кто выступил за преподавание боди-арта, и первым, кто использовал манекены для обучения этому искусству.

Что касается драматического театра, то Ли Шутун написал первое в Китае драматическое произведение «Связь культуры и безкультурья» (1904), организовал первую в Китае театральную компанию «Общество «Весенняя ива»» и первым поставил «Травиату» на китайском языке в Китае (1907). В отношении преподавания музыки обратим внимание на тот факт, что Ли Шутун не только внедрил в китайские консерватории изучение трехчастной формы (имеется в виду музыкальная форма, состоящая из трех относительно независимых разделов), но также начал обучение нотному стану, аккомпанементу на фортепиано и хору, чтобы будущие поколения с этими знаниями могли и дальше развивать музыку⁸⁷.

Помимо этого, Ли Шутун работал редактором, организовав издание первого в Китае музыкального журнала «Музыкальный вестник» (1905); он стал автором первой в Китае многоголосной хоровой песни «Весенняя поездка за город» (1913), выступив одновременно и автором слов. Написанное Ли Шутуном вокальное произведение «Прощание» (1914), в котором композитор передал горечь от разлуки с другом Сюй Хуаньюанем, является самой популярной песней в Китае, которая на протяжении многих лет передается из уст в уста.

Среди его научных работ многие посвящены буддизму. В качестве примера назовем «Наставления монаха: основные положения буддизма» (1921), «Правила Наньшаня, усваиваемые дома» (1922), «Биография мастера Оуи» (?), «Бодисатва – целитель душ: путь к познанию буддизма» (?),

⁸⁶ Чэнь Цзинье. Исследование музыкальных песен школы Ли Шутуна. Пекин, 2007. С. 28.

⁸⁷ Лю Цзинчжи. История новой китайской музыки. Тайбэй, 1998. С. 78.

«Совершенная добродетель Кшитигарбха» (?), «Сборник Мастера Ванциня» (1942). Художественные альбомы Ли Шутун включают: «Сборник Юэши» (1917), «Коллекция картин Хушэн» (создана совместно с Фэн Цзыкай и сопровождается стихами) (1927), «Собрание печатей Ли Шутун» (1995).

Также Ли Шутун выступил автором следующих статей: «Совершенный метод в живописи» (1905) и «Краткое введение в акварельную живопись» (1905).

Четвертый год Республики (1915 г.) стал началом перехода Китая от феодализма к новой эпохе. Именно в этот год 36-летний Ли Шутун возвращается в Китай после окончания Токийской школы изящных искусств в Японии. Он начинает преподавать в Первом чжэцзянском педагогическом училище и одновременно ведет занятия по живописи и музыке в Нанкинском высшем педагогическом университете. В этот период он сочиняет такие песни, как «Прощание», «Ранняя осень», «Воспоминания о детстве», «Унылая осень», «Лунная ночь», «Осенняя ночь», которые затем активно внедряет в свои учебные занятия.

Поэтический текст песен написан по канонам древнекитайской поэзии; художественный замысел интересный и глубокий, текст отличается красотой классического произведения. Во всех строках использовано окончание «оу» в качестве рифмы; стихотворение разделено на две части. Количество слов, соответствующих каждой части, составляет «7 + 7 + 7 + 5». Произведение содержит множество художественных образов, которые довольно часто встречаются в классической китайской поэзии: «зеркальное озеро», «окутанная туманом луна», «западная башня», «тополя и ивы», «далекие горы», «вольные облака», «прохладный ветер», «осенние цветы» и др. (см. Нотное приложение).

十里明湖一叶舟,

На Зеркальном озере длиною в десять ли стоит небольшая лодка,

城南烟月水西楼,

Окутанная туманом луна к югу от городской стены освещает

Западную башню;

几许秋容娇欲流,

Сияние луны подчеркивает прозрачную воду, которая по красоте напоминает черты лица молодой девушки, ее прелесть и нежность

隔著垂杨柳

На противоположном берегу виднеются ивы и тополя.

远山明净眉尖瘦,

Вдалеке отчетливо видны горы, напоминающие тонкие брови красавицы,

闲云飘忽罗纹绉,

Мимо проплывают облака

天末凉风送早秋,

На одежде прослеживаются изгибы.

秋花点点头

Прохладный вечерний ветер гонит прочь раннюю осень, осенние цветы послушно кивают.

В произведении «Ранняя осень» всего 23 такта, тональность Ре-мажор, размер 4/4, темп *Andante*, есть вступление и заключение. По форме произведение выглядит следующим образом (см. табл. 1).

Таблица 1.

Вступление	Основная часть	Заключение
1 – 4	5 – 20	21 – 23
D dur		

Вступительная часть состоит из двух небольших музыкальных фраз, повторяющихся на протяжении четырех тактов. Отмеченная *legato* фразировка дает представление о дыхании осени, не отягощенном порывистым ветром и дождем. Вокальная партия начинается с пятого такта и выстраивается по звукам трезвучия в диапазоне октавы с остановкой на V ступени. Взаимодействие слова и музыки композитор реализует посредством смешения двух методов звучания: один звук – один слог,

который часто использовался в китайских вокальных произведениях того времени, а также два звука – один слог (см. нотный пример 1).

Пример 1. Начальный фрагмент песни Ли Шутуна «Ранняя осень»

早秋

李叔同 词曲
1915 年

Andante

4

十里明湖一叶舟, 城南烟月

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

В 13-м такте появляется *gis* – повышенная IV ступень, которая подготавливается звучащим в аккомпанементе доминантовым трезвучием с подчеркнuto артикулированными терциями. Подобная модуляция для китайских вокальных произведений того времени была весьма смелой, однако в данном случае она выполняет роль дополнительной краски, будучи использована для усиления художественного образа (см. нотный пример 2).

Пример 2. Ли Шутун. «Ранняя осень»

12

柳。远山明净眉尖瘦, 闲云飘忽

p *mp*

pp

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Далее звучание мелодии и аккомпанемента приводит к кульминации, отмеченной самой высокой нотой *fis* в последних двух фразах, между словами «осенние» и «цветы», а затем возвращается в исходную тональность *D dur* (см. нотный пример 3).

Пример 3. Ли Шутун. «Ранняя осень» (фрагмент заключительного раздела песни)

16

罗 纹 皱。 天 未 凉 风 送 早 秋， 秋 花 点 点

mf *mp* *f* *mp*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

20

头。

p *rit.* *pp*

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что характер мелодии и аккомпанемента песни Ли Шутуна «Ранняя осень» часто меняется:

- диапазон звучания охватывает динамику от *p* к *mp*, от *mf* к *mp*, затем от *f* к *mp* и, наконец, к *pp*;
- как уже отмечалось, композитор попеременно использует разные способы соотношения слога и напева (один звук – один слог, два звука – один слог);
- оформление музыкальной ткани аккомпанемента крайних частей – вступления и заключения – отличается от основной части (если вступление и заключение выстраиваются в опоре на гармоническую фигурацию, то в основной части преобладает аккордовая фактура).

В целом все эти средства выразительности как нельзя лучше отвечают характеру того времени года, о котором поется в песне. Действительно, ранняя осень – это зачастую лишь продолжение лета, но смену сезонов нельзя нарушить, и «прохладный ветер» напоминает о неизбежности перемен. Примечательно, что трогательная красота мира природы предстает в единстве с миром человека; не случайно прозрачность воды, отражающей лунное сияние, вызывает ассоциации с ликом прекрасной девушки, а порывы ветра запечатлеваются на изгибах ее одежды.

«Ранняя осень» является одним из немногих произведений, которые включены в школьную программу. Среди наиболее важных отличительных особенностей данной композиции необходимо отметить ее целостную структуру и красивую мелодию. Изучение данного произведения играет важную роль в понимании традиционной китайской вокальной музыки.

Сяо Юмэй «Вопрос», 1922

Художественная песня китайского композитора Сяо Юмэя «Вопрос» была создана, когда китайские ученые только начинали изучать западные музыкальные теории и использовать различные приемы для написания собственных композиций. Хотя с композиционной точки зрения данная песня не является выдающимся музыкальным произведением, важно все-таки отметить, что при ее создании композитор умело соединил западные и китайские черты. Последняя версия «Вопроса» получила небывалый отклик не только у представителей китайской элиты, но и простого народа. Данная композиция становится еще более понятной, если изучить историю ее создания и проанализировать музыку.

Сяо Юмэй (1884 – 1940), уроженец провинции Гуандун, известный китайский музыкант и педагог, основатель профессионального музыкального образования в современном Китае, первый доктор искусствоведения в Китае, выпускник Лейпцигской консерватории в Германии. Когда Сяо Юмэй было 5 лет, он вместе с родителями переехал в Макао, который в то время находился под управлением Португалии. В 1901

году он уехал в Японию изучать музыку. Будучи хорошим другом Сунь Ятсена, именно по его совету он вступил в «Объединенную лигу Китая» в Японии в 1906 году для участия в революции. После основания Китайской Республики Сяо Юмэй был назначен секретарем Сунь Ятсена. С момента вынужденного ухода Сунь Ятсен в отставку, Сяо Юмэй отправился в Лейпцигскую консерваторию в Германии, чтобы продолжить свое музыкальное образование.

В 1916 году он получил степень доктора искусствоведения. В 1920 году композитор вернулся в Китай и стал преподавать в Пекинском университете и в Пекинской музыкальной школе. В 1927 году Сяо Юмей и Цай Юаньпей основали первую в Китае профессиональную музыкальную академию в городе Шанхае (ныне Шанхайская консерватория). 31 декабря 1940 года Сяо Юмэй скончался после продолжительной болезни в Шанхае в возрасте 56 лет. Сяо Юмэй посвятил всю жизнь преподаванию музыки и внес важный вклад в развитие современного профессионального музыкального образования в Китае⁸⁸.

Сяо Юмэй написал немало учебных материалов по теории музыки: «Изучение гармонии в музыке», «Музыка для начинающих», «Сравнительное изучение китайской и западной музыки», «Введение в древние и современные китайские и западные гаммы», «История развития китайской музыки» и т.д. Помимо выше указанных учебных пособий, он также известен своими лирическими музыкальными произведениями. В качестве примера можно привести более сотни вокальных произведений, в том числе песни «Вопрос», «Памятная патриотическая песня 4 мая», струнный квартет «Серенада», фортепианный концерт «Соболезнования», китайский танец «Одеяние из радуги и перьев», концерт для виолончели «Тяжелые думы» и др.⁸⁹

И Вэйчжай (1874 – 1940), уроженец Хэшаня (провинция Гуандун),

⁸⁸ *Ли Давэй*. 20 самых влиятельных китайских музыкальных мастеров и их шедевры. Пекин, 2011. С. 4–6.

⁸⁹ *Дин Му*. История китайской музыки. Пекин, 2018. С. 141.

известный поэт, каллиграф и художник. Учился в Японии, вместе с Сунь Ятсен участвовал в революции 1911 года и служил во Временном правительстве Нанкина. Позже Вэйчжай работал в Пекинской высшей педагогической школе и Шанхайской консерватории, занимаясь написанием учебной литературы по музыке. Он известен как соавтор и издатель «Первого сборника новых песен» (1922), «Первого сборника Цзиньлэ» (1922), «Новых песен Ян Хуа» (1923) и «Нового пособия по исполнительскому мастерству» (1923), написанного вместе с Сяо Юмэй. Он был одним из тех, с кого началась Новая китайская музыка.

В октябре 1922 года Сяо Юмэй опубликовал сборник песен «Цзиньлэ», который стал первым сборником песен, опубликованным китайским композитором с использованием нотной записи и в фортепианном сопровождении. В сборнике присутствовала художественная песня «Вопрос», написанная в 1921 году во время гражданской войны и период междоусобицы милитаристов. Автор текстов И Вэйчжай и композитор Сяо Юмэй на протяжении всей жизни сохраняли дружеские отношения и активно работали вместе, создавая различные музыкальные произведения. Под влиянием событий в раздираемой войной стране они написали песню «Вопрос». Задавая так много вопросов, авторы надеялись разбудить спящую нацию, спящую страну. Композитор не использует сложных приемов, в данной композиции все предельно сжато. Простота и лаконичность заставляют слушателей задуматься о происходящем.

Как уже упоминалось выше, автор поэтического текста И Вэйчжай использует немало вопросительных конструкций. Произведение делится на две части. Первая часть заканчивается словами «Подумай об этом! Да! Верно!», которая является переходным предложением между четырьмя вопросительными предложениями второй части. Рифма строится при помощи окончания «уи» в конце каждого предложения, а начало и конец каждой строки искусно продуман и выверен. Автор демонстрирует прекрасный пример современной поэзии на байхуа, которую легко понять,

и которая завораживает.

你知道你是谁? 你知道华年如水? 你知道秋声添得几分憔悴? 垂! 垂! 垂! 垂!
你知道今日的江山有多少凄惶的泪? 你想想啊, 对! 对! 对!

1. Ты знаешь, кто ты? Знаешь ли ты, что Китай подобен воде? Ты знаешь, насколько грустны звуки печальной осени? Все ближе! Ближе! Ближе! Ты знаешь, сколько горьких слез пролила сегодня наша страна? Подумай об этом! Да! Верно!

你知道你是谁? 你知道人生如蕊? 你知道秋花开的为何沉醉? 吹! 吹! 吹! 吹!

2. Ты знаешь, кто ты? Знаешь ли ты, что жизнь похожа на бутоны? Знаешь ли ты, почему так пьянят осенние цветы? Сдувай! Сдувай! Сдувай! Сдувай!

你知道你是谁? 你知道人生像花蕊一样吗? 你知道为什么秋天的花开的那么美丽吗? 你知道人世间有多少美好善良吗? 你讲一讲吧。

3. Ты знаешь, кто ты? Знаешь ли ты, что жизнь похожа на бутоны? А знаешь ли ты, почему осенние цветы так прекрасны? Ты знаешь, сколько прекрасного в мире? Говори об этом⁹⁰.

你知道尘世的波澜有几种温良的类? 你讲讲啊, 脆! 脆! 脆!

4. Знаешь ли ты, что в мире существует умеренность и доброта? Говори об этом четко! Четко! Четко!

«Вопрос» имеет цельную структуру, которая состоит из четырех музыкальных фраз на шестнадцать тактов. Песня написана в тональности G dur, размер 4/4. Текст разделен на две части, а мелодия в начале и в конце полностью повторяется. Структурная схема выглядит следующим образом:

||: a b:||
(1 – 10) (11 – 16)

Мелодия композиции проста и лаконична. Вступления нет, интонации вокальной партии и мелодическая линия в партии фортепиано звучат дуэтом на фоне аккордовой фактуры. Мелодия развивается в объеме восходящей

⁹⁰ Ван Литин. Сто лет музыки Хронологическая подборка современной китайской лирики 1. Шанхай, 2018. С. 67–68.

сексты, образованной V и III ступенями основной тональности (см. нотный пример 4).

Пример 4. Сяо Юэмэй. «Вопрос»

问

♩=60 感慨地

萧友梅 曲
易韦斋 词

1. 你 知 道 你 是 谁? 你
2. 你 知 道 你 是 谁? 你

Партия голоса отмечена частой сменой динамики: от *p* к *mf*, затем – вновь к *p* и *mf* и *p*, что видится вполне оправданным ввиду риторических вопросов, которые составляют фундамент поэтических строк и отмечены восклицательным знаком призыва (см. нотный пример 5).

Пример 5. Сяо Юэмэй. «Вопрос»

声花 添得 几分为 憔悴? 垂垂! 垂吹
花 开 得 为 何 沉 醉? 吹 吹! 吹

Позднее композитор использует две триоли, последовательность которых приводит к самой высокой ноте вокального произведения – к VI ступени (*e* второй октавы), которая наряду с V (*d* второй октавы) отмечена скандированием. Думается, что это связано с пиком эмоционального напряжения героя, от лица которого ведется диалог, поэтому и триоли, и

высокие ноты ассоциируются с волнением человека, отчаянно пытающегося разбудить спящего (см. нотный пример 6).

Пример 6. Сяо Юмэй. «Вопрос»

垂! 你知道今日的江 山 有多少 凄 惶 的
吹! 你知道尘世的波 澜 有几种 温 良 的

В конце интенсивность динамики постепенно меняется с *p* на *pp* на словах «Говори об этом четко! Четко! Четко!». Т. е. вопреки ожиданию, когда финальная установка героя, за которым, безусловно, стоит образ самого автора, должна прозвучать максимально громко, его речь переходит на шепот. Возникновение двух восьмых пауз на заключительных словах песни помогает понять, что услышанный ранее отчаянный возглас – глас вопиющего в пустыне, и потому ему не суждено быть услышанным. На фоне событий, происходящих в жизни отдельного человека и в жизни всей страны, надо уметь говорить тихо и уметь ждать, никогда не забывая о должном (см. нотный пример 7).

Пример 7. Сяо Юмэй. «Вопрос»

泪? 你 想 想 啊, 对, 对 对。
类? 你 讲 讲 啊, 脆, 脆 脆。

Сяо Юмэй и И Вэйчжай при написании песен на китайском языке в новом стиле сумели объединить китайские национальные особенности и

опыт многотысячелетней истории, что не только дало новое дыхание китайской музыке, но и пробудило китайский народ в борьбе за свое будущее.

Чжао Юаньжэнь. «Научи меня, как не скучать по нему»⁹¹ (1926)

Прежде, чем мы приступим к анализу обозначенной песни, напомним, что вокальное произведение – это сочетание вербального (словесного) языка и языка невербального (музыкального), посредством взаимодействия которых передается эмоциональное состояние человека⁹². При этом соотношение вербального (словесного) и невербального (музыкального) рядов может быть весьма разным. В частности, речь идет о таких типах взаимодействия, как:

- автор музыки «дословно» воспроизводит характерную для поэтического текста фразировку, вследствие чего происходит полное совпадение стихотворной и музыкальной строфы, 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.

В обоих случаях речь идет об истолковании текста первоисточника, которое проходит либо под знаком его интерпретации, либо – реинтерпретации.

Если постараться выделить среди значительного корпуса вокальной музыки композиторской школы Китая лишь одно художественное творение, оказавшее наибольшее влияние как на сферу музыкального искусства, так и на область лингвистики, творение, возникновение которого обусловлено содружеством поэта и композитора, то, несомненно, это будет произведение «Научи меня, как не скучать по нему» Лю Баньнуна и Чжао Юаньжэня.

«Научи меня, как не скучать по нему» является одним из самых

⁹¹ Данный раздел написан по материалам следующей статьи автора: Ян Цзунбао. Специфические особенности вокального произведения Чжао Юаньжэня «Научи меня, как не скучать по нему» // Вестник АГУ. 2022. № 2(293). С. 172–178.

⁹² По свидетельству У Цзуняна, являя собой единство организации звуков во времени и отвечающей этой организации поэтической ткани, вокальное произведение создает прецедент открытой демонстрации эмоционального состояния героя посредством характерных для искусства слова и музыки средств выразительности. У Цзунян. Анализ формы и композиции. Пекин: Народная музыка, 2003. С. 2.

значительных китайских произведений XX века, адресованных голосу и фортепиано. Поэт Лю Баньнун написал знаменитое любовное стихотворение «Научи меня, как не скучать по ней» в Лондоне в 1920 году. Поэт использовал в названии вышеуказанного произведения современный китайский иероглиф «она» (в китайском языке нет изменения по падежам), который является местоимением женского рода в третьем лице. Важно отметить, что на протяжении нескольких тысяч лет китайской истории местоимения третьего лица не разделялись на мужской и женский род; существовало только местоимение «он». Лю Баньнун стал первым, кто использовал его в женском роде.

С появлением большого количества иностранных литературных произведений, написанных китайскими авторами, постепенно появилась необходимость различия на письме местоимений в третьем лице. Поскольку же китайский иероглиф «он» не способен был передать всю полноту художественных замыслов автора, возникло местоимение «она». Предложение использовать обозначенный иероглиф в современном китайском языке было внесено Лю Баньнуном еще в 1918 году, когда он работал в стенах Пекинского университета в качестве преподавателя. В ту пору это предложение вызвало бурные обсуждения в академических кругах. На выбор научного сообщества в пользу повсеместного использования местоимения «она» повлияла и деятельность группы «Движения за новую культуру». Произведение «Научи меня, как не скучать по ней» стало символом этого выбора.

Чжао Юаньжэнь и Лю Баньнун встретились в Париже в 1924 году. Они быстро нашли общий язык, и вскоре стали близкими друзьями. В 1926 году Чжао Юаньжэнь использовал любовное стихотворение Лю Баньнуна «Научи меня, как не скучать по ней» в качестве текста для создания знаменитого вокального произведения «Научи меня, как не скучать по нему». В произведении используется техника композиции европейской академической музыки в сочетании с богатым смысловым наполнением и мелодичным звучанием китайских мотивов. Чжао Юаньжэнь заменил в произведении местоимение «она» на «он», отметив при этом: ««Он» может быть как мужского рода, так и женского, это та любовь, которой он или она

дорожат всем сердцем»⁹³.

Лю Баньнун (1891–1934), который при рождении был назван Лю Шоупэн, также известен в КНР и под литературными псевдонимами Ю Ханьсин и Фань Нудун. Сфера его занятий определялась самыми разными направлениями науки и искусства. В их числе:

- китайская поэзия;
- лингвистика;
- педагогическая деятельность, представленная теорией и практикой;
- фотография;
- французская литература.

Поэт родился в уезде Цзянинь провинции Цзянсу в 1891 году, его отец был известным местным интеллектуалом, поэтому Лю Баньнун и его младшие братья Лю Тяньхуа и Лю Бэймао с детства получили хорошее образование. Лю Баньнун активно интересовался литературой и добился в ней значительных успехов. Он написал первую в Китае систематизированную монографию по искусству фотографии «Беседы о фотографии Баньнуна». Его младшие братья Лю Тяньхуа и Лю Бэймао – известные в Китае преподаватели музыки. Старший брат Лю Тяньхуа является основоположником игры на эрху.

Лю Баньнун одним из первых присоединился к «Движению за новую культуру». Он преподавал в Пекинском университете в 1917 году и участвовал в редакционной работе журнала «Новая молодежь». В 1920 году он отправился в Лондонский университет для изучения экспериментальной фонетики. В 1921 году он перевелся на обучение в Парижский университет, а в 1925 году получил докторскую степень по французской литературе. Осенью 1925 года Лю Баньнун вернулся в Китай для работы на кафедре китайской литературы в Пекинском университете, где преподавал фонетику. Скончался Лю Баньнун в Пекине в 1934 году.

Его основные публикации включают сборники стихов «Взмах плетью», «Глиняный котел» и «Очерки Баньнуна». Известный китайский писатель Лу Сюнь однажды так охарактеризовал Лю Баньнуна: «Он был живым и храбрым, и он принимал активное участие в нескольких крупных

⁹³ Чжан Хэ. Песня, которую никогда не перестанут петь «Научи меня, как не скучать по нему» // Вестник педагогического университета Цзянсу. 1994. № 3. С. 17–24.

«литературных сражениях». Взять к примеру созданные им иероглифы «она» и «он» – прекрасное свидетельство его влияния на китайскую литературу»⁹⁴. Приведем подстрочный перевод текста стихотворения:

天上飘着些微云，	На небе несколько легких облаков.
地上吹着些微风。	На земле дует легкий ветерок.
啊！	Ах!
微风吹动了我的头发，	Ветерок развеивает мои волосы，
教我如何不想她？	Научи меня, как не скучать по ней?
月光恋爱着海洋，	Лунный свет влюблен в океан，
海洋恋爱着月光。	Океан влюблен в лунный свет.
啊！	Ах!
这般蜜也似的银夜。	Эта медовая серебряная ночь，
教我如何不想她？	Научи меня, как не скучать по ней?
水面落花慢慢流，	Цветы, падающие с водного потока медленно，
水底鱼儿慢慢游。	Рыба под водой плавает медленно.
啊！	Ах!
燕子你说些什么话？	Ласточка, о чем ты поешь？
教我如何不想她？	Научи меня, как не скучать по ней?
枯树在冷风里摇，	Мертвые деревья качаются на холодном ветру，
野火在暮色中烧。	Дикие пожары горят в сумерках.
啊！	Ах!
西天还有些儿残霞，	На западном небе все еще присутствует остаточная заря.
教我如何不想她？	Научи меня, как не скучать по ней? ⁹⁵

⁹⁴ Цит. по: *Цзан Энюй*. Шедевры Лю Баньнуна. Шаньдун, 1987. С. 53.

⁹⁵ Для сравнения обратим внимание на перевод этого стихотворения, сделанный Л. Е. Черкасским
Ты научишь меня, как не думать о ней... («Надо мною куда-то плывут облака.»)

Надо мною куда-то плывут облака,
Ветер листья деревьев колеблет слегка.
Легкий ветер, мне волосы тихо развеивай,
Ты научишь меня, как не думать о ней?
Лунный свет на воде, серебрится волна,
Море любит луну, любит море луна.
О, прекрасная ночь, ты полна серебра,
Как не думать о ней, научи, будь добра!
Чуть качаясь, плывут по реке лепестки,
Шевелятся лениво у рыб плавники.
В небе ласточки спорят, о чем-то звеня,
Как не думать о ней, научите меня.
Ствол засохший скрипит на холодном ветру,
И пылает пожаром закат ввечеру.
Догорает заря уходящего дня,

Чжао Юаньжэнь (1892–1982), чьи псевдонимы связаны с именами Сюань Чжун или И Чжун, является известным китайским ученым, отцом современной китайской лингвистики, музыкантом, получившим докторскую степень по философии в Гарвардском университете. Он родился в Тяньцзине 3 ноября 1892 года. В августе 1910 года он поступил в Корнельский университет, чтобы изучать математику, выбрав при этом физику и музыку в качестве факультативов. В 1915 году он поступил в Гарвардский университет на факультет философии и продолжил изучение музыки в качестве дополнительного предмета.

В 1918 году Юаньжэнь получил докторскую степень по философии в Гарвардском университете. Он преподавал в университете Цинхуа в Китае в 1920 году, затем преподавал в Гарвардском университете в США с 1921 по 1924 год и вернулся вновь в китайский университет Цинхуа в 1925 году. Вместе с Лян Цичао, Ван Говеем и Чэнь Иньке они стали известны как «четыре великих наставника». После 1938 года Юаньжэнь преподавал в различных университетах США. Ушёл из жизни 24 февраля 1982 года в Кембридже, штат Массачусетс, США. В числе его выдающихся работ в области лингвистики выделим такие работы, как:

- «Исследование современных диалектов У» (группа восточных диалектов провинций Цзянсу и Чжэцзян);
- «Китайская грамматика»;
- «Учебник по фонографии китайского языка»;
- «Заметки о Цзи» и т. д.

Среди самых известных музыкальных произведений Чжао Юаньжэня необходимо упомянуть следующие произведения: «Научи меня, как не скучать по нему», «Хай Юнь», «Университетский гимн Сямэньского университета» и др. Юаньжэнь также занимался активной переводческой деятельностью. В качестве примера можно привести его замечательный перевод «Алисы в стране чудес» Л. Кэрролла на китайский язык.

Лю Баньнун написал любовное стихотворение «Научи меня, как не скучать по ней» в 1920 году во время китайского «Движения за новую

Как не думать о ней, ты научишь меня?

Подробнее по данному вопросу см.: В поисках звезды заветной. Китайская поэзия первой половины XX в. М.: Ху дож. лит., 1988. 350 с.

культуру». Он использовал новый современный язык, который отличала простота и четкость. Тоска по «ней» в данном контексте может относиться как к Родине, так и к возлюбленной автора. Общая форма этого стихотворения отличается симметрией. В каждом из пятистиший обнаруживают себя повторы междометия «Ах» и выполняющей функцию рефрена строки, значимость которой определяется тем, что именно она вынесена в название стихотворения. При этом первые две строки каждого из пятистиший состоят из семи иероглифов; четвертая строка – из восьми.

В целом композиция имеет четырехстрочную структуру с прелюдией, интерлюдией 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, которые касаются 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 разведал 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

же 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 переменности, 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 (см. нотный пример 8).

Пример 8. Чжао Юаньжэнь. «Научи меня, как не скучать по нему»

The musical score consists of two systems. The first system features a vocal line in treble clef with lyrics: 底..... 鱼 儿..... 慢 慢 游。 啊...... The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The second system continues the vocal line with lyrics:! 燕 子, 你 说 些 什 么 话.....? 教 我. The piano accompaniment continues with similar harmonic support. Dynamic markings like *mf* are present throughout the score.

Поддерживаемый посредством череды модуляций драматический характер финальной фразы «Научи меня, как не скучать по нему», знаменует собой переломный момент в сюжете композиции.

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. Имеется в виду характерные для лада *юй* краски (в скобках заметим, что в европейской темперации данный лад соответствует тону Си (H)). На строках «Мертвые деревья качаются на холодном ветру, /Дикие пожары горят в сумерках» используется переход в хроматическую гамму.

Посредством двойного форшлага, исполняемого в унисон с лексемой «догорает», сюжетное развитие вновь возвращается в исходную тональность к прежнему трехдольному размеру. 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 же меня, как не скучать по нему» вторая ступень (*fi*s) способствует переживанию состояния безнадежности и глубокой задумчивости. Однако финальные такты вновь возвращают нас в исходную тональность *E dur*, убеждая в возможности достижения гармонии. На наш взгляд, таковая обретается лирической героиней 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», мы можем выделить отличительные особенности данного произведения. В их числе назовем следующие приметы:

- основные части гармонично согласованы между собой и логично сочетаются в целое;
- произведение композиционно выдержано;
- образы яркие, эмоционально наполненные.

При этом эстетика любования, столь свойственная китайской поэзии, определяет момент статики, связанный с фиксацией одного

психофизиологического состояния героя «Научи меня, как не скучать по нему». Музыка, наоборот, 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 внутренней жизни лирического героя, усиливая их интенсивность. Вне всяких сомнений, композиция «Научи меня, как не скучать по нему» – пример классического произведения, в котором прекрасно сочетаются музыка и поэзия, наполненные китайским колоритом. Текст данного произведения обладает глубоким смыслом, а эмоциональную наполненность отличают простота и искренность.

2.2 Вокальные произведения военного времени

Хуан Цзы «Три желания розы» (1932)

Песня «Три желания розы», написанная Хуан Цзы на слова Лун Ци, является одним из классических произведений китайской художественной музыки с современными текстами.

Хуан Цзы (1904–1938), уроженец Шанхая, китайский композитор и музыкальный педагог. Китайские историки, изучающие музыку, называли его китайским Глинкой⁹⁶. В 1916 году его приняли в школу Цинхуа в Пекине, где он начал знакомиться с западной музыкальной культурой, изучая фортепианную и вокальную музыку. В 1924 году он уехал учиться в Соединенные Штаты, где также изучал психологию в Оберлин-колледже в Огайо, выбрав музыку в качестве факультатива. Он получил степень бакалавра искусств в Оберлин-колледже в 1926 году.

Хуан Цзы изучал теорию композиции в Йельском университете в 1928 году и получил степень бакалавра музыки в 1929 году. В августе того же года он вернулся в Китай и устроился на работу в Шанхайский университет

⁹⁶ *Сунь Цзинань*. Хроника истории современного китайского музыкального образования 1840 – 2000... Цит. изд. С. 244.

Хуцзян (ныне Шанхайский университет науки и технологий). После ухода в отставку в 1930 году, он был назначен деканом по художественным вопросам Шанхайской национальной музыкальной академии (ныне Шанхайская консерватория). С 1932 по 1935 год Хуан Цзы, Ин Шаннэн, Чжан Юйчжэнь и Вэй Ханьчжан совместно редактировали «Учебник музыки для средней школы Фусин».

1 ноября 1935 года Хуан Цзы инициировал и основал первый оркестр, полностью состоящий из китайцев. В 1937 году он начал писать «Историю музыки» и «Гармонию». 9 мая 1938 года он умер в Шанхае в возрасте 34 лет. Хуан Цзы взрастил множество музыкальных талантов для Китая. Как уже упоминалось, самым известным из них являются: Хэ Лутин, Лю Сюэань, Цзян Динсянь и Чэнь Тяньхэ. При этом каждый внес выдающийся вклад в развитие современной музыки. Хуан Цзы сочинял музыку менее 10-ти лет и оставил после себя 47 музыкальных произведений.

Композиторское творчество Хуан Цзы включает в себя вокальную музыку, которая адресована и взрослой аудитории («Весенние мысли» (1932), «Три желания розы» (1932), «Цветы – не цветы» (1933)), и школьникам («В снегу искать сливы» (1935)), «Игры» (1935)), «Слова Западного ветра» (1935))), и массовому движению защитников Родины («Антивражеская песня» (1931), «Китай должен быть сильным» (1932), «Песня о государственном флаге» (1933)). Есть в наследии Хуан Цзы и такие оркестровые пьесы, как «Ностальгия» (1929), «Фантазия городского пейзажа» (1935) и др.⁹⁷.

Одним из близких друзей Хуан Цзы и, одновременно, соавтором стал *Вэй Ханьчжан* (1906–1993) – уроженец Чжухай (провинция Гуандун), мастер современной китайской лирики. Он окончил Шанхайский университет Хуцзян, после чего приступил к работе во вновь созданной Шанхайской национальной музыкальной академии. Работая вместе, Вэй

⁹⁷ Ли Баоцзе. Оценка музыки. Сиань, 2008. С. 34.

Ханьчжан и Сяо Юмей основали музыкальный журнал. Период с 1931 по 1936 годы знаменуется творческим сотрудничеством Вэй Ханьчжан с Хуан Цзы, когда создаются такие песни, как «Развевается флаг» (1932), «Тоска по дому» (1932), «Весенние мысли» (1932), «Глубокая весна» (1933), «Песня вечного сожаления» (1933) и множество других произведений.

В 1950 году Вэй Ханьчжан поселился в Гонконге, внося важный вклад в его современную музыкальную культуру. С 1959 по 1970 год он был исполняющим обязанности директора Малайзийского отдела культуры Борнео, директором китайской редакции и издательства. Вновь оказавшись в Гонконге в 1970 году, он посвятил себя написанию текстов для гонконгской музыки. Умер в Гонконге в 1993 году. За свою жизнь Вэй Ханьчжан написал более 500 текстов⁹⁸.

Возвращаясь к вопросу жизни и творчества Хуан Цзы, заметим, что в 1933 году он опубликовал вокальные произведения, в числе которых оказались: «Тоска по дому» (сл. Вэй Ханьчжан), «Весенние мысли» (слова Вэй Ханьчжан)⁹⁹ и «Три желания розы» (слова Лун Ци¹⁰⁰).

Нельзя не признать, что художественный уровень сольных и хоровых вокальных произведений Хуан Цзы недостижимо высок и полон непередаваемого очарования, что обусловлено особым отношением композитора к литературной основе и его поистине уникальным чувством языка. Важность отмеченного момента определяется спецификой китайской речи, ее объемностью, многомерностью и, что в данном случае принципиально, ее музыкальностью¹⁰¹.

⁹⁸ Юань Синпэй. Поэзия для души нации: китайские стихи, лирика и песни антияпонской войны. Пекин, 2015. С. 72.

⁹⁹ Песня «Весенние мысли» была создана в то время, когда Вэй Ханьчжан и Хуан Цзы поддерживали дружеские отношения, осуществляя совместную работу в Шанхайской национальной музыкальной академии. Вместе с их коллегой – певцом Ин Шаньнэн трех молодых людей можно было смело называть «тремя мушкетерами Шаньинь». В свободное от преподавания время они совместно создали и исполнили большое количество произведений, в том числе и песню «Весенние мысли».

¹⁰⁰ Лун Ци (1902–1966), настоящее имя Лун Муксун, также известный как Юань Лян, с любезным именем Юшэн и прозвищем Жэньхан. Место его рождения Цзянси. Будучи седьмым ребенком в семье, он соответственно этому выбирает себе псевдоним, назвавшись Лун Ци. Основатель современного китайского лирического искусства, когда-то преподавал в Шанхайском музыкальном колледже.

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

Именно такие четыре звуковысотных параметра языка, как *инь*, *ян*, *вверх* и *вниз*, имплицитно присутствующие в каждом написанном на бумаге слове, обеспечивают его звучанию богатые по красоте переливы оттенков. Исходя из установки, которой следуют подлинники мастера вокальной лирики – *сочиняй музыку по стихам*, поэтическое слово оказывается первичным по отношению к мелодии, нередко оказывая влияние не только на музыкальную форму, но и на мелодическую линию, ее развитие. Последнее напрямую связано с задачей, которую призван решать композитор: тон мелодии должен соответствовать тону языка¹⁰².

С этой точки зрения пристрастие Хуан Цзы к классическому культурному наследию, хранящему в своих «кладовых» уникальные художественные образцы, к которым, без сомнения, принадлежит древнекитайская поэзия династий Тан (т. н. Ши) и Сун (т. н. Ци) свидетельствует о его безусловном понимании мелодики и ритма стиха, мастерски воплощенных в музыкальной ткани произведения.

Важно подчеркнуть, что период творчества Хуан Цзы охватывает 30–40 гг. XX столетия, отличающегося активным поиском собственного музыкального языка, который был бы интересен и понятен не только китайской публике, но и представителям других культур. Поэтому, с одной стороны, работы Хуан Цзы основываются на специфике китайской этнической речи и ее эстетическом восприятии, а с другой – заимствуют западную композиторскую технику, что позволяет сохранить народный колорит, сделав его доступным широкому кругу слушателей.

Другими словами, следование традиции в отношении взаимодействия вербального и невербального дискурсов уравнивается ориентацией на западные приемы гармонии и композиции. Все это создает пространство для межкультурного взаимодействия Запада и Востока, которое оказывается для них одинаково выигрышным.

¹⁰² Ван Шижуан. Романсы и песни Хуан Цзыя в контексте исполнительской практики. URL: <https://science-education.ru/pdf/2015/2/519.pdf>

То обстоятельство, что время начала занятий творчеством совпало у композитора с периодом войны между Китаем и Японией, делает его произведения созвучными эпохе, пробуждая патриотические чувства, как это заметно на примере одного из ранних произведений, получившего название «Развевается флаг» (сл. Вэй Ханьчжан, 1932). Тема произведения обусловлена антияпонскими настроениями, поддержанными идеей сопротивления врагу для спасения родины. Здесь же уместно назвать и другое произведение с говорящим названием «Кровавая песня» (сл. У Цзунхай, 1937). Обе композиции часто звучат на концертах, поскольку масштаб их воздействия на слушательскую аудиторию и сегодня остается значительным.

В целом вокальные произведения Хуан Цзы обладают изяществом и классической простотой. Синтез слова и музыки настолько органичен, что, как правило, поэтическая форма усиливает художественное выражение музыки аналогично тому, как музыка придает смысловую наполненность и глубину поэтическому слову. Помимо этого, Хуан Цзы одинаково умеет использовать лаконичный стиль и богатый язык гармонии для создания чарующего поэтического мира, в котором красота ритма классической поэзии постигается посредством мелодических линий вокальной и инструментальной партий, что способствует раскрытию элегантных в своей изысканности и простоте поэтических строк. Здесь мы солидаризируемся с Ли Синьянь в том, что приметой авторского стиля Хуан Цзы становится особое отношение к партии фортепиано, когда инструмент выступает в качестве «ценного «партнера» голоса, но никак не традиционного сопровождения, пусть даже самого выразительного»¹⁰³.

В частности, в переложении на музыку стихотворения Бай Цзюйи «Цветы – не цветы» (1935) композитор сумел передать зыбкость поэтического образа, создавая при помощи музыкальных средств

¹⁰³ Ли Синьянь. Китайская камерно-вокальная лирика в творчестве Хуан Цзыя // Манускрипт. 2019. Т. 12. Вып. 8. С. 157.

выразительности – ритма, интонации, лада – завесу легкой дымки, создающей ощущение мерцания красок. Этот же эффект оказывается определяющим и в отношении тончайших нюансов китайской поэтической речи, отмеченной богатой ассоциативностью¹⁰⁴. Аналогичным образом и в вокальной миниатюре «Весенние размышления» на сл. Вэй Ханьчжан (1932) изначальная слитность вокальной и инструментальной партий приводит к их относительной независимости друг от друга, которая лишь умножает множественность оттенков этих двух слагаемых весны – мира природы и мира человека.

Несмотря на существующую между обоими мирами разницу, и тот, и другой не остаются равнодушными к приходу весны, по-своему переживая ее дыхание. Все это позволяет говорить о том, что в творчестве композитора идеально сочетаются не только поэзия и музыка, но и изобразительное начало, придающее полноту выражения художественной идеи. Свидетельство тому – картина «Весенние размышления». К сожалению, нам не удалось узнать ее автора, однако художественная концепция этой картины и художественная концепция одноименного вокального произведения совпадают (см. рис. 1).



Рис. 1. «Весенние размышления»

¹⁰⁴ Хуан Сяо. Краткий анализ специфики вокальных произведений Хуан Цзы // Ежедневник Дагуан, 2011. № 5. С. 112.

Остановимся на искусствоведческом анализе вокальной композиции «Три желания розы», которая была создана в период раздираемой войной родины Хуан Цзы, временем социальных потрясений и острых противоречий (см. Нотное приложение). Поэтому помимо прямого смысла, образ розы выступает символом желания добрых и слабых людей быть свободными от злых сил общества. Помимо этого, творение Хуан Цзы косвенно связано с тревогой и опасениями интеллигенции перед неизбежностью перемен.

Объем произведения небольшой, однако с точки зрения мелодии, структуры музыкальной формы, применения гармонии и сочетания слов и музыки, оно классически утонченно, искусно, подобно розе, чья красота напоминает о хрупкости и недолговечности всего, что прекрасно.

Начальные такты вступления к первому разделу, отмеченные переменным ритмом, представляют собой синтез вокальной и инструментальной партий, как нельзя лучше настраивающий на восприятие *музыкально-визуального образа*. Речь идет о рядоположенности в первой фразе («*Роза (роза) распускается под бирюзовой баллюстрадой*»), дважды повторенной, красного («Хон») – роза и бирюзового («Лан») ¹⁰⁵ – баллюстрада – цветов, которые символизируют в Китае в одном случае радость, счастье, дыхание весны, революционность, в другом – весну, ее энергию и жизненную силу.

Их актуализация происходит так: если первое упоминание о розе связано с восходящим движением мелодической линии на большую терцию от первой к третьей ступени основной тональности (*E dur*) и нисхождением на вторую ступень, а второе – секвенцией, начинающейся со второй ступени, что некоторым образом уравнивает направление движения мелодии,

¹⁰⁵ В данном контексте бирюзовый может рассматриваться аналогичным синему. Для примера приведем следующую цитату: «Синий цвет («Лан») – символ Неба. Поэтому храм Неба покрыт черепицей цвета *небесной лазури*. Такого же цвета одежда на сановниках, участвующих в поклонении Небу» (курсив наш – *Ян Цзунбао*). Примечательно, что сине-зеленый цвет корреспондирует с Востоком, покровителем которого выступает Лазурный дракон (Цин-лун). *Полякова Е. А.* Цветовая символика Китая: лингвокультурологический аспект //Международный научно-исследовательский журнал.2015. 10 (41). Часть 5 (ноябрь). С. 90.

визуально повторяющей как форму бутона, так и самих лепестков розы, то в отношении бирюзовой балюстрады мелодический рисунок меняется. Словно прочерчивая контуры балясин, мелодическая линия сначала идет на кварту вверх, затем – на секунду вниз и, далее, делает нисходящий скачок на сексту, после которого вновь поднимается вверх на кварту. При этом третья ступень основной тональности воспринимается как неустой по отношению к ноте *fis* – пятой ступени доминантового трезвучия, которая венчает первую четырехтактовую фразу.

Несмотря на то, что на вербальном уровне вторая фраза дословно повторяет первую, равно как неизменной остается и нотная графика, контурно фиксирующая визуальный образ розы и балясин, ее вокальная и инструментальные партии отличаются. Речь идет о смене динамики с *p* на *mp*, о ладовой переменности (*fis moll – E dur*), о более мелких (шестнадцатые ноты) длительностях и широком диапазоне скачков (септима, октава) в мелодии вокальной партии. Очевидно, что богатство «взлетов» и «падений» делает ее выразительнее по отношению к первой. И еще одна деталь. На словах «распускается» используется *tenuto*, которое усиливает визуальный эффект от распускающегося бутона, делая слушателя непосредственным соучастником этого события.

Оправданность подобного приема, на наш взгляд, обусловлена тем, что текст второго раздела идет от первого лица. Персонафикация розы, доверяющей слушателю свои переживания, создает особую интимную атмосферу, которая кажется более сердечной по сравнению с первой частью. Троекратный лексический повтор фразы «я надеюсь», реализуемый посредством мелодической секвенции, отмеченной меняющимся интервальным составом, разностью фразировок и переменным ритмом, а также нарастающим волнением (*poco agitato*) и перепадами динамики (от *mf* к *p*, *f* и вновь *p*), косвенно «говорит» о быстротечности красоты и ее о незащищенности перед временем, приводя к кульминации произведения (21–25 такты). Затем характер музыки внезапно меняется, динамика идет на

убыль, вместо волнения (*agitato*) приходит успокоение (*adagio*), на фоне которого слова «чтобы я могла» звучат с особой искренностью и проникновением.

Структура музыкальной формы «Три желания розы» классически прозрачна, что позволяет причислить данное произведение к образцовому с точки зрения идеального слияния музыкальных культур Запада и Востока. Искусное применение Хуан Цзы конструктивных особенностей простой двухчастной формы дает возможность отнести 1–3 такты к интродукции, такты с 4 по 12 – к первой части (фрагмент *A*). За легкостью и изяществом ее мелодики, за деликатностью эмоциональной палитры угадывается робкая надежда.

Вторая часть (фрагмент *B*) представлена тактами с 13 по 28. На наш взгляд, она служит смысловой доминантной по отношению к первой. В момент кульминации мелодия сдвигается в нижний регистр, чему предшествует «гряда» септаккордов, наполняющих произведение богатством оттенков. Большое количество альтераций создает напряжение в вокальной и инструментальной партиях, умножая подробности печальной картины увядающей розы, чьи лепестки опадают. Некогда робкая надежда сменяется тоской и безысходностью.

Тот факт, что заключительная интонация вокальной партии, отмеченная нисходящим движением от третьей ступни к первой, «рифмуется» с начальной интонацией, связанной с восходящим движением от первой к третьей ступени, позволяет говорить о том легком дыхании, которое пронизывает собой всю композицию. Сохраняющееся в памяти после того, как отзвучали последние фортепианные аккорды, оно выступает знаком бессмертия. Иначе говоря, красота, которая однажды явила миру себя, делает этот мир другим, тем самым обеспечивая свое незримое в нем присутствие.

Здесь уместно вспомнить фразу, которой заканчивает свой роман «Имя розы» У. Эко: «От розы увядшей остается лишь имя ее». Предполагая, что

речь идет об искаженной цитате из поэмы монаха Бернарда Морланского из Клюни «О презрении к миру»¹⁰⁶, Б. Иванов высказывает следующую мысль: вопреки тому, что все обречено на угасание, существуют воображение и память, которые сохраняют для нас нетленным все, что нам дорого¹⁰⁷. С этой точки зрения смысл композиции Хуан Цзы о трех желаниях розы может быть представлен так: от каждого из нас остаются только поступки, и зная, как недолговечна жизнь, надо успеть совершить как можно больше прекрасного, чтобы остаться, потому что плохое, как правило, быстро забывается – в этом спасительное свойство человеческой памяти: она стирает все, что ранит.

Принимая во внимание обстоятельство, согласно которому Хуан Цзы не мог знать этого романа итальянского мыслителя – философа, историка, культуролога, семиотика XX в., поскольку он ушел из жизни в 1938 г., т. е. за 42 года до первого выхода романа в свет¹⁰⁸, наш вывод лишь подтверждает верность следующего положения. Сюжеты и темы, затрагиваемые композитором в опоре на сюжеты и темы древнекитайской поэзии – это вечные сюжеты и темы искусства и в целом – культуры.

Завершая анализ, выскажем мысль о том, что чувство времени и исключительная художественная ценность вокальных произведений Хуан Цзы оказывают огромное влияние на развитие современной китайской музыки. Речь идет о таких приметах авторского стиля, как:

1. совершенное единение слова и музыки.
2. совмещение принципов западной композиции с национальным колоритом.
3. воплощение общих закономерностей национальной китайской музыки и эстетики национальной живописи в опоре на западные приемы формообразования.

Потому выработанные Хуан Цзы приемы создания музыки и авторская

¹⁰⁶ «Роза – не прежняя: имя порожнее нам лишь осталось». Подробнее по данному вопросу см.: *Иванов Б.* Что означает выражение «от розы увядшей остается лишь имя ее»? URL: yandex.ru/...question/cht_oznachaet

¹⁰⁷ *Иванов Б.* Цит. изд.

¹⁰⁸ Роман У. Эко «Имя розы» вышел в 1980 г.

концепция диалога культур, в котором национальное вступает во взаимодействие с инонациональным, все еще имеют эпохальное значение для композиторов, творящих в современную эпоху. Речь идет о новом языке, который «возникает на основе взаимодействия техник и приемов, присущих западной культуре и традиционной культуры Востока», благодаря чему композиторы XX века «имеют связь с предшествующим поколением, с художниками, философами, поэтами разных стилей и жанров»¹⁰⁹.

Большое количество неувядающих патриотических песен, оригинальное смешение китайской и западной техники призваны продемонстрировать всем бесконечную приверженность Хуан Цзы содействию развития национальной музыки, доказывая безоговорочность следующего факта. Хуан Цзы принадлежит к первому поколению китайских профессиональных музыкантов-новаторов, оставивших неизгладимый след в музыкальном наследии не только Китая, но и мировой музыки.

Не Эр «Марш добровольцев» (1935)

«Марш добровольцев» представляет собой вокальное произведение, написанное Не Эр для фильма «Дети бури». В силу того, что его рождение совпало со временем национального кризиса, это произведение имеет особое значение для всех китайцев. Не случайно «Марш добровольцев» стал гимном Китайской Народной Республики, вписанным в ее Конституцию.

Не Эр (1912–1935) – китайский музыкант, ранее известный как Не Шоусинь (псевдоним Цзыи). Не Эр родился в Куньминь (провинция Юньнань). Его отец Не Хуньи был практиком китайской медицины и открыл небольшую медицинскую клинику под названием «Чэнчуньтан» в Куньминь. Его мать Пэн Цзикуань из этнической группы дай, проживающей на территории Китая, с детства отличалась умом и желанием учиться, любила народное искусство и хорошо владела каллиграфией.

¹⁰⁹ Цзэн Цян. Стиль романса как отражение культурного менталитета и ценностей китайского народа в музыкальной культуре Китая // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2022. № 4. С. 140.

Изначально семья жила благополучной и счастливой жизнью, но Не Эр потерял отца, когда ему было четыре года, и после этого главной его опорой была мать. Семья едва сводила концы с концами. Несмотря на то, что жизнь была трудной, мать придавала большое значение образованию своих детей и делала все возможное, чтобы они ходили в школу. Параллельно с этим, учила их основам мира, неоднократно повторяя такие слова: «Хотя в этой семье и в этом гнезде нет ни золота, ни серебра, у него должны быть стержень и амбиции».

Мать стала первым учителем музыки Не Эр, который полюбил ее с детства, принимая участие в различных музыкальных мероприятиях и кружках, где обучали игре на эрху, саньсянь¹¹⁰, скрипке, фортепиано и других инструментах¹¹¹. Примечательно, что игру на флейте Не Эр освоил самостоятельно. В 1927 г. он был принят в Первое педагогическое училище провинции Юньнань. После его окончания в 1930 году Не Эр внесли в «черный список» за участие в антиправительственной деятельности, что заставило Не Эр уехать в Шанхай. В 1931 году он сотрудничает с «Драматическим клубом песни и танца Миньюэ» в качестве скрипача, но в итоге покидает это место работы из-за публикации статьи с критикой руководства.

В 1932 году Не Эр присоединился к кинокомпании «Ляньхуа», участвовал в музыкальной группе «Друзей Советского Союза», организовал «Китайскую ассоциацию новых музыкальных исследований», участвовал в музыкальной группе «Союза Левых драматургов». В этот период Не Эр знакомится с представителями киноиндустрии Юань Мужжи и Ван Жэньмей и предпринимает попытки написать музыку для кино.

В начале 1933 года Тянь Хань представил Не Эр как нового члена Коммунистической партии Китая. В апреле 1934 года Не Эр присоединился

¹¹⁰ Саньсянь – традиционный китайский трехструнный щипковый инструмент, выполняющий роль аккомпанемента в традиционной китайской опере.

¹¹¹ У Баочжан. Народный музыкант Не Эр. Куньмин, 2014. С. 13–22.

к звукозаписывающей компании ЕМІ, чтобы возглавить музыкальный отдел, и основал Национальную группу ЕМІ (известную как «Группа Сенсен Го»). 17 июля того же года жизнь Не Эр оборвалась в возрасте 23 лет. Помимо композиторского творчества Не Эр остался в памяти потомков и как пионер Движения за новую музыку Китайской Народной Республики.

Тянь Хань (1898–1968) – драматург, поэт, писатель и литературный критик. Родился в Чанша (провинция Хунань, Китай, династия Цин). Родной город Тянь Хань – это место, где популярны хунаньская опера и опера теней. Вместе с Оуян Юйцян и Хун Шен был известен как один из трех основателей современной китайской драмы. Он потерял отца в 9 лет. Мать воспитывала троих детей, занимаясь ткачеством. В 1912 году он был принят в Чаншаскую педагогическую школу, в 1916 году отправился в Японию, чтобы учиться и изучать военно-морское дело, а затем перевелся в Токийскую высшую педагогическую школу для продолжения образования.

В 1919 году Тянь Хань присоединился к «Молодежному китайскому обществу», организованному Ли Дачжао в Токио, опубликовал свою первую статью «Фан Элин и Роуз» в 1920 году, а в 1921 году для продвижения новой литературы организовал «Общество творчества» с Го Можо¹¹² и другими. В 1922 году он вернулся в Китай после учебы за границей и работал редактором в Шанхайской книжной компании Чжунхуа. После этого Тянь Хань преподавал в Первой педагогической школе Чанша, Шанхайском университете и Университете Дася (ныне Восточно-китайский педагогический университет).

В 1932 году он вступил в Коммунистическую партию Китая. После основания Китайской Народной Республики Тянь Хань работал директором

¹¹² Го Можо (1892–1978) был президентом Китайской академии наук, президентом Китайского университета науки и техники, председателем Китайской федерации литературы, является современным китайским писателем, историком, археологом и государственным деятелем. Его пьеса «Цюй Юань», посвященная жившему в 340–278 гг. до н.э. поэту-лирику, оставшемуся в памяти потомков «китайским Пушкиным», который и сегодня остается одним из ярчайших символов патриотизма в культуре Китая, была положена в основу одноименной оперы (композитор Ши Гуаннань). В 1954 году пьеса «Цюй Юань» была поставлена на сцене театра им. М. Н. Ермоловой в Москве. Подробнее по данному вопросу см.: *Хуан Цзэхуань*. «Цюй Юань»: пьеса и опера // «Вестник АГУ», 2022. Вып. 1 (292). С. 143–148.

Китайского бюро по совершенствованию оперы и Художественного бюро Министерства культуры Китайской Народной Республики. В 1968 году погиб во время Культурной революции. Тянь Хань посвятил свою жизнь делу культуры и искусства, написав более 20 сценариев для фильмов, 24 оперных либретто, более 60 пьес, а также около 2000 текстов песен и стихов.

После инцидента 18 сентября 1931 года Чан Кайши придерживался принципа «не разрывать дипломатических отношений, не объявлять войны, не заключать мир, не заключать соглашения» с Японией¹¹³. Стараясь не провоцировать Японию в развязывании войны, в сфере литературной и художественной политики был поставлен запрет на издание антияпонских литературных и художественных произведений.

В 1934 году Тянь Хань пишет сценарий фильма «Возрождение Феникса» и текст к песне «Марш антиманьчжурских антияпонских добровольцев», которая должна была прозвучать в этом фильме. Вскоре после этого Тянь Хань был арестован и заключен в тюрьму Гоминьданом. Познакомившись с текстом, Не Эр вызвался написать к нему музыку, однако, чтобы избежать ареста Гоминьданом, он решил последовать совету лидеров Коммунистической партии Китая и уехать в Японию. В итоге знаменитая антияпонская песня была написана Не Эр в Токио, став главным его шедевром.

Позже сценарий «Возрождение Феникса» был переименован в «Дети бури», а заглавная песня переименована в «Марш добровольцев». Музыкальная тема была записана и распространена ЕМІ, впервые ее спели Юань Мужжи, Гу Мэнхэ и вокальная группа «Денсу». Сам фильм, снятый режиссерами Сюй Синчжи с Юань Мужжи, вышел 24 мая 1935 года. Сегодня мало кто знает об этом фильме, но «Марш добровольцев» навсегда остался в сердцах всего китайского народа. Спустя время Тянь Хань признался в том, что песня «Марш добровольцев» оказалась намного

¹¹³ Хуан Цзыцинь. Между сопротивлением и помощью: 50 лет про-японского и антияпонского сопротивления Сунь Ятсена и Чан Кайши. Пекин, 2015.С. 208.

значительнее фильма, к которому была написана¹¹⁴.

В своих стихотворных строках Тянь Хань использует понятный и простой, но убедительный и мощный язык. В 1830-х годах Япония начала серию агрессивных войн против Китая, и когда страна находилась в кризисе, автор призывает всех китайских сыновей и дочерей встать и сопротивляться. «Вставайте, люди, которые не хотят быть рабами, построим нашу новую Великую стену из нашей плоти и крови. Когда китайская нация в самой большой опасности, мы все должны издать последний крик: вставайте! Мы едины и сможем выдержать вражеский артиллерийский огонь, вперед!» (см. нотный пример 9).

Пример 9. Не Эр, Тянь Хань. «Марш добровольцев»

中华人民共和国国歌

义勇军进行曲

聂耳 作曲
田汉 作词

起

7
来! 不 愿 做 奴 隶 的 人 们! 把 我 们 的 血 肉,

12
筑 成 我 们 新 的 长 城! 中 华 民 族

17
到 了 最 危 险 的 时 候, 每 个 人 被 迫 着 发 出

22
最 后 的 吼 声。 起 来! 起 来! 起 来!

27
我 们 万 众 一 心, 冒 着 敌 人 的 炮 火 前 进!

32
冒 着 敌 人 的 炮 火 前 进! 前 进! 前 进! 进!

¹¹⁴ Китайский исследовательский центр киноискусства. Китайское левое кинодвижение. Пекин, 1993. С. 367.

То обстоятельство, что «Марш добровольцев» – это не только вокальное произведение, но и квинтэссенция решимости тысяч китайских сыновей и дочерей встать на защиту своей Родины единым фронтом и в любую минуту, со всей очевидностью просматривается в одноименной картине китайских художников Цюань Шаньши, Вэнь Таньсянь, написанной в 2009 году (см. рис. 2).

Рис. 2. Цюань Шаньши, Вэнь Таньсянь «Марш добровольцев»



Доминирующий цвет в картине – красный. Известно, что с этим цветом в Китае связаны солнце и огонь, которые являются культурными тотемами жителей Поднебесной империи. Вместе с тем, как справедливо пишет С. В. Сумьянова, именно «в XX веке красный цвет приобретает в китайском языке значения “коммунистический”, “революционный”: 红色政权(hóng sè zhèng quán) – букв. “красная власть” – власть компартии, 红五月(hóng wǔ yuè) – красный (месяц) май, 红歌 (hónggē) – букв. “красные песни” – революционные песни»¹¹⁵. Красное

¹¹⁵ Сумьянова С.В. Красный цвет в культуре и языке китайцев и русских // Лингвистика и межкультурная коммуникация Выпуск №4(18), 2015. С. 248.

зареву и кумачовые полотна создают ощущение, что сама природа выказывает солидарность со своими детьми, сплоченно стоящими на страже родной земли.

«Марш добровольцев» Не Эр и Тянь Хань написан в тональности G dur (см. Нотное приложение). Лаконичное (6 тактов) вступление, начинающееся сразу на *forte*, имитирует призыв фанвары. Значимость темы вступления очевидна. То, что восходящая и нисходящая по звукам тонического трезвучия мелодия, написанная в жанре, соответствующем названию песни – марша, задает характер всему произведению, с очевидностью демонстрируют следующие приметы музыкального содержания интересующего нас произведения. Имеются в виду твердость духа, решительность и уверенность в победе, знаком которых выступают:

- динамика вокальной партии, которая практически лишена полутонов и движется от *mf* к *ff*, звучащего в унисон с фразой «Мы едины!»;

- повторы триолей на ноте *d* – I ступени основной тональности, что отвечает понятию устоя;

- диапазон восходящей квинты и кварты – интервалов, обладающих определенной символикой (в частности, исследователи отмечают в квинте «простор и затаенную тревогу», «слуховой горизонт», «гармоническую опору, стержневой интервал мелодического движения»¹¹⁶, а в кварте – «акустическую устойчивость»¹¹⁷). Выскажем предположение, что семантика кварты у Не Эр рифмуется с квартой П. Хиндемита. В его опере «Гармония мира» восходящая кварта (с которой начинается и вокальная партия «Марша добровольцев») сопряжена «с воплощением идеи Закона в разных ипостасях:

– непреложности вневличного закона (его вербальными маркерами становятся такие лексемы, как: *свобода*, служащая символом вечности *Великая китайская стена*, определяющее незыблемость мироздания *движение* («Вперед!»);

¹¹⁶ Вашкевич Н. Л. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных форм: учебное пособие. Тверь, 2011. С. 14.

¹¹⁷ Напомним, что Ю. Н. Холопов квалифицирует кварту на уровне самой древней структурной опоры, «первый консонанс». Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. М., 2008. С. 28.

– трансцендентного порядка;
 – духовного постулата;
 – коррелирующего с волевым началом личностного действия в соответствии с универсальной закономерностью»¹¹⁸;

- первая остановка на ноте *e* второй октавы, переход к которой происходит с ноты *d*, выступающей V ступенью основной тональности, что впоследствии даст о себе знать модуляцией в *A dur*.

Примечательно, что именно названная нота оказывается самой высокой в вокальной партии исполнителя; именно с нее начинается отмеченная скандированием фраза о том, что китайский народ находится в самой большой опасности. Значимость ситуации, требующей сплоченности и единства, опознается также и в следующем моменте: неоднократно повторенный возглас «Вперед!» звучит подчеркнуто отчетливо, на что указывают четвертные длительности, посредством которых реализуются восходящие квартовые ходы.

Заметим, что предваряющие эти ходы триоли, которые во вступлении создавали имитацию барабанной дроби, в вокальной партии появляются на словах «под огнем противника», вызывая ассоциации с грохотом, создаваемым оружейными выстрелами. Напротив, те же триоли, используемые в финальных тактах партии фортепиано, соответствуют чеканной поступи идущих вперед плечом к плечу защитников отечества.

Таким образом, «Марш добровольцев» предстает в качестве уникального по своей целостности произведения, в котором начальный мотив цементирует собой всю ткань вокальной и инструментальной партий. Примечательно, что, несмотря на единство интонации, которая служит почвой для развития обеих партий – вокальной и инструментальной, последние не дублируют друг друга, обладая ритмической и гармонической самостоятельностью.

¹¹⁸ Хиндемит П. Фуга. Документ. URL: <http://textarchive.ru/c-1689764.html>

Хэ Лутин «Партизанская песня» (1937)

«Партизанская песня» и «На реке Цзялин» – два важнейших вокальных произведения китайского композитора Хэ Лутин периода антияпонской войны. Если слова «Партизанской песни» написал сам композитор, то слова «На реке Цзялин» принадлежат китайскому писателю и поэту Дуаньму Хунляню.

Хэ Лутин (1903–1999) – известный китайский композитор и музыкальный педагог, член Коммунистической партии. Место его рождения – город Шаоян (провинция Хунань). Хэ Лутин с детства увлекался музыкой и искусством, долгое время работал учителем музыки и рисования в начальной школе своего родного города. Он впервые увидел фортепиано в возрасте 19 лет, а затем, благодаря своему увлечению и таланту к музыке, много работал и был принят в Шанхайскую национальную музыкальную академию в Китае в возрасте 28 лет в 1931 г. Его наставником стал известный китайский музыкант Хуан Цзы, кто одним из первых представил в Китае западную систему музыкального образования. Примечательно, что Хэ Лутин был на год старше своего учителя Хуан Цзы, однако это не помешало ему всецело отдаваться учебе.

В 1934 году Хэ Лутин написал две фортепианные пьесы «Пикколо пастуха»¹¹⁹ и «Колыбельная», получившие первую и вторую премии на «Конкурсе фортепианных произведений в китайском стиле», проводимом русским композитором Александром Николаевичем Черепниным. С тех пор Хэ Лутин стал заметной фигурой в музыкальной культуре Китая.

Во время начала японо-китайской войны он активно занимался созданием музыки и преподаванием, участвовал в труппе Антияпонского театра национального спасения и поддерживал боевой дух людей по всей стране. После основания Китайской Народной Республики в 1949 году Хэ Лутин занимал должность декана Шанхайской консерватории, привлекая к

¹¹⁹ В отдельных работах перевод этой песни звучит так: «Маленькая флейта пастуха». См.: *Чжан Цяньвэй*. Китайская вокальная музыка XX века: дис. канд. иск. СПб., 2022. 184 с.

работе в консерватории известных китайских и зарубежных музыкантов с целью развития отечественной школы музыки. В период культурной революции Хэ Лутин долгое время подвергался нападениям, пыткам и жестокому обращению: с 1968 по 1973 год он был заключен в тюрьму.

Также Хэ Лутин был известен в народе как «непреклонный музыкант». Имеется в виду следующее обстоятельство. Когда, освободившись из тюрьмы в 1973 году, Хэ Лутин узнал, что его вторая дочь Хэ Сяоцю покончила жизнь самоубийством, а музыканты, которых он так усердно возвращал, были замучены до смерти, он сильно горевал. Однако в 1979 году он вновь приступил к работе, на долгое время оставаясь в должности декана Шанхайской консерватории.

27 апреля 1999 года Хэ Лутин умер в Шанхае в возрасте 96 лет. К его основным музыкальным произведениям относятся: «Партизанская песня» (1937), «На реке Цзялин» (1939), «Песня девушки» (1937), «Песня четырех сезонов» (1937), «Пикколо пастуха» (1934), «Колыбельная» (1934) и др.; оркестровая музыка «Вечеринка» (1940), «Сендзи Дэм» (1949) и др. Среди его работ также есть «Избранные произведения музыкальных статей Хэ Лутин» (1981) и др.

Дуаньму Хунлян (1912–1996), ранее известный как Цао Ханьвэнь (имя Дуаньму Хунлян было взято в качестве псевдонима), – маньчжур из Чанту (провинция Ляонин), известный китайский писатель. В 1932 году поступил на исторический факультет Университета Цинхуа, в 1980 году избран заместителем председателя Пекинской ассоциации писателей, а в 1984 году – директором Ассоциации китайских писателей. Он умер в Пекине 5 октября 1996 года в возрасте 84 лет.

Среди его основных произведений назовем романы «Знаменные пастбища Хорцинь» (1939), «Море земли» (1937), «Пейзаж Цзяннань» (1940) и «Дацзян» (1939), малую прозу «Клятва земли» (1941), сборники рассказов «Ненависть» (1937) и «Фэнлинду» (1939); сказку «Звезды» (1941); пекинские оперы «Обезглавливание детей Ци Цигуан» (1955) и «Три зла»

(1952); комментаторские драмы¹²⁰ «Деньги архата» (1952), «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (1953) и сборник больших исторических романов «Цао Сюэцинь» (1980).

«Партизанская песня» была написана в конце 1937 года. После начала японо-китайской войны Хэ Лутин участвовал в антияпонской драматической группе национального спасения, организованной литературными и художественными кругами. В ноябре 1937 года драматическая группа приехала в штаб армии Восьмого маршрута в Линьфэнь, провинция Шаньси. Случилось так, что генерал Пэн Сюэфэн в это время делал доклад «Тактика антияпонских партизан». В докладе генерал Пэн Сюэфэн с юмором заметил: «Если у нас не будет ни еды, ни одежды, мы пойдем грабить врага, а без ружей и пушек враг сделает это за нас».

Выслушав доклад, Хэ Лутин был воодушевлен. На фоне звуков, сопровождающих выстрелы из пулемета («та-та-та»), которые он слышал каждый день, Хэ Лутину на какое-то время показалось, что стрекот оружия напоминает удары по маленькому барабану. Возникшая ассоциация стала импульсом для создания мелодии, которая словно возникла сама собой. Хэ Лутин всю ночь проработал над записью «Партизанской песни», а уже на следующее утро начал учить членов команды петь. Простая мелодия, захватывающее чувство ритма и запоминающийся текст способствовали ее быстрому распространению в армии.

Лирика произведения «Партизанская песня» легка для понимания, поскольку очень простым языком выражает чувства партизан на передовой. «Все мы – снайперы, каждая пуля убивает врага, все мы – летучие войска, даже если горы высоки, а вода глубока. В дремучих лесах повсюду лагеря для товарищей, а на высоких холмах бесчисленное множество наших добрых братьев. Если у нас не будет ни еды, ни одежды, мы пойдем грабить врага, а без ружей и пушек враг сделает это за нас. Мы выросли здесь, и

¹²⁰ Комментаторская драма – одна из традиционных китайских опер, зародившаяся в Таншане (провинция Хэбэй).

каждая пядь земли наша. Кто бы ни захотел взять ее силой, мы будем бороться с ним до конца».

«Партизанская песня» также написана в тональности *G dur*. В числе интервалов, задающих характер музыки, вновь обращает на себя внимание кварта. Следующее за квартой мерное восходящее движение восьмых длительностей вызывает ассоциации с пробуждающейся жизнью. Не случайно поэтому второй раздел «Партизанской песни», представленный в тональности *D dur*, дарит ощущение стабильности и покоя. В ее первых четырех тактах используется прием повторяющейся омофонии¹²¹, что способствует передачи оптимистического настроения партизан и их жизненной энергии. Затем происходит возврат к музыке, уже знакомой по первому разделу, который приводит к основной тональности.

Очевидно, что и в «Партизанской песне» обнаруживает себя ярко выраженная маршевость, чему способствует и характерный, уподобляемый барабанной перкуссии, ритм. Как уже отмечалось, подобный ритмический рисунок был инициирован ритмом оружейных выстрелов, который Хэ Лутину довелось слышать на передовой (см. нотный пример 10, с. 110).

С наибольшей полнотой характер «Партизанской песни» передает одноименная картина художника Шэнь Гуанъяо (см. рис. 3, с. 110).

Мы видим вооруженных мужчин и женщин, которые исполнены радости от сознания собственной миссии – быть защитниками своей земли. Шагая по ней без страха, они чувствуют себя на этой земле хозяевами, их мысли светлы и намерения чисты, на что указывают их светлые одежды, а также белая рябь на воде. На голове юной девушки – венок, сплетенный из попавшихся на пути веточек с листвой. В них – надежда на будущее, потому что венок символизирует женственность и, соответственно, материнство.

¹²¹ Омофония представляет собой слова, которые, будучи одинаковы по звучанию, отличаются по написанию и значению.

Пример 10. Хэ Лутин. «Партизанская песня»

游击队之歌

贺绿汀 词曲

我们 都是 神 枪手，每 一 颗 子 弹 消 灭 一 个 敌 人。我 们

4 都 是 飞 行 军，哪 怕 那 山 高 水 又 深。 在 密 密 的 树 林 里，到 处 都

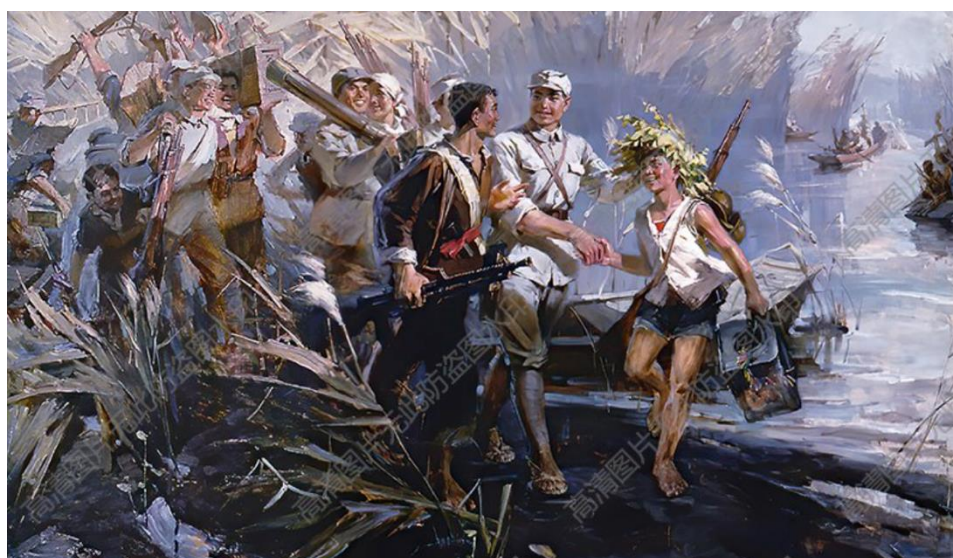
7 安 排 同 志 们 的 宿 营 地，在 高 高 的 山 岗 上，有 我 们 无 数 的 好 兄 弟。

10 没 有 吃，没 有 穿，自 有 那 敌 人 送 上 前，没 有 枪，没 有 炮，

13 敌 人 给 我 们 造， 我 们 生 长 在 这 里，每 一 寸 土 地 都 是 我 们 自 己 的。无 论

16 谁 要 抢 占 去， 我 们 就 和 他 拼 到 底。

Рис. 3. Шэнь Гуаньяо. «Партизанская песня»



Несмотря на то, что белый цвет в китайской культуре весьма неоднозначен, в случае с анализируемой картиной он, несомненно, является знаком силы, мужества, чистоты, ясности и наполненности (в скобках

уточним, что в традиционной культуре китайцев белый входит в пятерку чистых цветов наряду с голубым, который также присутствует в картине, красным, черным и желтым)¹²².

2.3 Вокальные произведения Нового Китая

Мэйли Цигэ. «Никогда не заходящее солнце встает над степью» (1952)

В 1950-х годах китайский композитор Мэйли Цигэ написал композицию под названием «Никогда не заходящее солнце встает над степью», но никто не ожидал, что произведение только закончившего консерваторию молодого преподавателя музыки станет настолько популярным в Китае. И по сей эта песня часто исполняется на различных музыкальных мероприятиях.

Мэйли Цигэ (1928–2014) – китайский композитор, уроженец Внутренней Монголии. Отец Мэйли Цигэ уделял большое внимание образованию своих детей, потому с раннего возраста они изучали монгольский, китайский и тибетский языки. Цигэ унаследовал удивительные артистические гены своего отца, он с детства хорошо пел и танцевал. В 1947 году он присоединился к ансамблю Внутренней Монголии, в 1951 году был принят в Центральную консерваторию для изучения теории композиции, а в 1956 году уехал за границу для учебы в Московской консерватории имени П. И. Чайковского.

После окончания учебы и возвращения в Китай в 1958 году он работал художественным руководителем оперной труппы Внутренней Монголии. После 1960 года композитор посвятил себя изучению народной музыки и понял глубокое значение фразы «жизни с народом». В основном Цигэ занимался написанием музыки для театральных постановок в Монголии,

¹²² Подробнее по данному вопросу см.: *Сунь Умэн, Ма Линь. Сравнительный анализ цветообозначения белого в китайской и русской культуре // International Journal of Humanities and Natural Sciences. 2020. Vol. 7-2 (46). С. 60.*

однако важно отметить, что он выступил создателем более 10 опер.

Мэйли Цигэ также является автором большого количества песен, из которых наиболее известной стала «Никогда не заходящее солнце встает над степью». Помимо композиторского творчества Мэйли Цигэ уделял особое внимание развитию и продвижению монгольского искусства «чаоэр» – исполнения национальной музыки на струнных смычковых инструментах в районе Хорцин на юго-востоке Внутренней Монголии. Монгольское слово «чаоэр» означает «акустический резонанс», «эхо» и «созвучие», что является отражением исполнительского приема, когда один инструмент звучит с опорой на низкие протяжные тона, а второй «отвечает» за мелодическую линию¹²³.

В 1951 году Мэйли Цигэ поступил в Китайскую национальную консерваторию на факультет композиции. На второй год обучения каждый студент должен был написать произведение для участия в ежегодном «Вечере студенческих работ». Поскольку Мэйли Цигэ изучал основы композиции в течение предыдущего года обучения, особого опыта написания произведений у него еще не было. Все студенты вокруг уже имели заготовки для концерта, а Цигэ даже не знал, с чего начать. Он обратился за советом к однокурсникам, которые порекомендовали ему написать что-то о своей жизни, используя элементы народной музыки. В числе прочих поступило и такое предложение: написать о степи, о стадах крупного рогатого скота и овец, о потрясающей природе этих мест.

Мэйли Цигэ не выходил из комнаты несколько дней, напевая незамысловатую песенку, которую он помнил еще из детства; он думал о голубом небе над зелеными лугами, воображал белые облака, плывущие по небу, вспоминал быков, коров и овец, а также мчащихся вдаль лошадей. Сцена за сценой мелькала в его голове, как в кино. Он отчетливо представлял эти жизненные события, и вдохновение захватывало его все

¹²³ Сюй Синь. Звуковая этнография «Чаоэр» во Внутренней Монголии. Шанхай, 2014. С. 1.

больше. Так и появилось произведение «Никогда не заходящее солнце встает над степью».

В июле 1952 года на Вокальном вечере студенческих работ в Центральной консерватории студентка Чен Шанвэнь спела песню «Никогда не заходящее солнце встает над степью». Произведение было хорошо встречено присутствующими преподавателями и студентами. В 1954 году песня получила первую премию в номинации «Выдающиеся национальные песни с момента основания Китайской Народной Республики» и быстро завоевала симпатию со стороны простого народа.

Анализ поэтического текста произведения

蓝蓝的天上白云飘，白云下面马儿跑。

挥动鞭儿响四方，百鸟齐飞翔。

1. На голубом небе – плывущие белые облака, под белыми облаками – скачущие лошади. Звучание хлыста разносится повсюду, птицы кружатся в воздухе.

要是有人来问我，这是什么地方。

我就骄傲地告诉他，这是我们的家乡。

2. Если кто-то спросит меня, где это место, я с гордостью отвечу ему, что это наши родные края.

这里的人们爱和平，也热爱家乡。

歌唱自己的新生活，歌唱共产党。

3. Люди здесь любят спокойствие и дорожат своими просторами. Мы воспеваем нашу новую жизнь, мы воспеваем Коммунистическую партию.

毛主席啊共产党，抚育我们成长。

草原上升起不落的太阳。

4. Председатель Мао Цзэдун и Коммунистическая партия помогают нам двигаться вперед. Никогда не заходящее солнце встает над степью.

Текст разбит на четыре части, форма свободная, используются простые и понятные слова. В первой части описывается голубое небо и плывущие белые облака в степи, а также различные животные, характерные

для этой местности. Вторая часть передает трепетное отношение автора к родным краям. В третьей и четвертой части автор свидетельствует, что мирная и счастливая жизнь досталась жителям в этих краях непросто, потому они должны благодарить любимого председателя Мао и великую Коммунистическую партию.

Таким образом, если изначально вынесенные в название песни слова «Никогда не заходящее солнце встает над степью» настраивают слушателя на восприятие удивительного по своей красоте мира природы Внутренней Монголии, то в финале символом солнца, ярко освещающего прекрасные степи, выступают председатель Мао и Коммунистическая партия. Важно подчеркнуть, что во время правления Мао Цзэдуна в 1950-х годах появилось немало произведений, восхваляющих Коммунистическую партию, председателя Мао и народную армию, однако песня Мэйли Цигэ «Никогда не заходящее солнце встает над степью» – один из самых известных гимнов той эпохи.

Для того, чтобы проанализировать данное произведение, мы обратились к нотной записи, сделанной известным китайским музыкантом Ма Сыцуна (в то время декана Центральной консерватории)¹²⁴.

«Никогда не заходящее солнце встает над степью» написана в тональности *g moll*, размер 2/4, темп *Allegretto* (см. нотный пример 11).

Пример 11. Мэйли Цигэ. «Никогда не заходящее солнце встает над степью». Инструментальное вступление.

草原上升起不落的太阳

Allegretto 开阔、明朗 (♩=96)

美丽其格 词曲
马思聪 编配



¹²⁴ В Китае также есть нотные записи песни «Никогда не заходящее солнце встает над степью» либо в тональности *fis moll*, либо только с фиксацией вокальной партии без инструментального сопровождения. Подробнее по данному вопросу см.: У Дунпань, У Цзядэ. Самый простой способ начать: суперподборка соло для бамбуковой флейты. Чанша, 2012. С. 45.

Форма всего произведения довольно простая – одна строфа с двумя музыкальными фразами. Тема вступления представлена гомофонно-гармонической фактурой с преобладанием октав, которые становятся не только маркерами широты монгольской степи, ее простора, но и знаком расходящихся солнечных лучей, освещающих мир природы и мир людей.

Принимая во внимание тот факт, согласно которому «октавное дублирование звука – это средство умножения его обертонового богатства»¹²⁵, понятно, что помимо ассоциаций со степными просторами, пронизанными солнечным светом¹²⁶, октава призвана передать полноту переживания чувства благодарности к партийному лидеру и его ближайшему окружению, идеологию которых воплощала в жизнь Народная армия. При этом инструментальное сопровождение имитирует упомянутый ранее прием игры на струнных смычковых инструментах, который получил название «чаоэр».

Имеется в виду протяжное (половинная длительность) движение баса от *T* к *D*, порученное партии левой руки, что служит фундаментом для мелодии, за которую «отвечает» партия правой.

Интересен графический рисунок вокальной партии:

- на слове 蓝蓝的 («на голубом») звучит I ступень (*g*) в первой октаве, длительность которой определяется четвертью и восьмой с точкой;
- на слове 天 «небе» происходит переход на чистую кварту, фискируя подъем, что визуально обеспечивает ощущение восхождения с последующим возвратом на тонику (см. нотный пример 12, с. 116).

Вторая половина первой музыкальной фразы начинается со слов 白云 «под белыми облаками», интонационное становление которых также начинается с IV ступени основной тональности, дающей старт поступенному движению вверх к V ступени, а от нее – к VII натуральной,

¹²⁵ Вашкевич Н. Л. Цит. изд. С. 15.

¹²⁶ Как пишет Н. Л. Вашкевич, октава – «интервал бескрайнего простора, поднебесья». Вашкевич Н. Л. Цит. изд. С. 15.

нацеленной на возврат устоя. К ноте *g*, но звучащей уже во второй октаве, композитор подводит через нисходящую терцию от VII к V ступени, которая и обеспечивает искомый скачок в полном соответствии со словом 跑 «скачущие».

Пример 12. Мэйли Цигэ. «Никогда не заходящее солнце встает над степью».

1, 蓝 蓝 的 天 上 白 云 飘, 白 云 下 面 马 儿 跑;
 2, 要 是 里 的 有 人 们 爱 共 产 党, 我 平 也 这 是 什 么 爱 我 们 的 家 乡;
 3, 这 毛 主 席 啊 啊 共 产 党, 我 平 也 这 是 什 么 爱 我 们 的 家 乡;
 4, 毛 主 席 啊 啊 共 产 党, 我 平 也 这 是 什 么 爱 我 们 的 家 乡;

Затем происходит вновь возврат на кварту от *g* к *d*, после чего вокальная партия строится по аналогии с темой инструментального вступления. При этом характер аккомпанемента кардинально меняется. Сохраняя унисон вокальной партии и среднего голоса, звучащего в басовом ключе, композитор смещает акцент за счет переноса сильной доли на слабую, уплотняя таким образом фактуру. Здесь же впервые возникает интервал сексты, который, наряду с терциями, дублируется параллельным движением среднего голоса.

Думается, что в совокупности перечисленные средства музыкальной выразительности выступают символом согласия и единения китайского народа с правящей партией и ее представителем. Выскажем предположение, что сама по себе секста выступает здесь маркером сердечной искренности и открытости, знаменуя преклонение перед величием грядущих свершений (см. нотный пример 13, с. 117).

Завершая анализ песни «Никогда не заходящее солнце встает над степью», заметим, что данное произведение выдержало испытание временем. Более 70-ти лет после ее создания, когда люди вспоминают о просторах Внутренней Монголии, в их сердцах звучит мелодия, написанная

Мэйли Цигэ. В этой песни есть все: и искренние переживания за родные края, и мелодия с отличительными чертами монгольской музыки. Мэйли Цигэ написал удивительное произведение, в котором воплотились и красота степи, и любовь к председателю Мао, и преклонение перед подвигом народной армии, и признательность Коммунистической партии.

Пример 13. Мэйли Цигэ. «Никогда не заходящее солнце встает над степью». Заключительный фрагмент.

挥我歌草 动就唱原 鞭骄自上 傲己的 响告新升 四诉生 方,他:活,起 百这是歌不 鸟我们的 齐家共太 飞 翔。乡。党。阳。

Гу Цзяньфэнь. «Это я» (1982)

Прелагаемое произведение является одним из ярчайших образцов вокальной музыки, созданных в Китае после реформ и открытости в период после Мао Цзэдуна. Его автор – Гу Цзяньфэн. Автор слов песни «Это я» – Чэнь Сяогуан, известный китайский поэт-песенник, родившийся в 1948 году в уезде Цзинсянь провинции Хэбэй. В 1966 году он окончил Шестую авиационную школу ВВС Китая. Чэнь Сяогуан занимал должности заместителя министра Министерства культуры Китая, заместителя председателя Федерации литературных и художественных кружков и другие важные руководящие должности. Он последовательно опубликовал около 1000 лирических произведений¹²⁷.

Гу Цзяньфэнь родилась в Осаке (Япония) в 1935 году, вернувшись со своими родителями в Китай в шестилетнем возрасте. Из-за того, что она жила в семье иностранных китайских бизнесменов, она не могла получить доверие в жесткой китайской политической среде. В 1982 году Гу Цзяньфэнь

¹²⁷ Чжан Сяньмин. Сто лет новых поэтических шедевров 1949–2017. Пекин, 2017. С. 111.

написала песню «Это я» на слова Чэнь Сяогуан, чтобы выразить тоску заокеанской странницы по своей родине¹²⁸.

Из-за строгой политической обстановки в Пекине в то время многие оригинальные песни Гу Цзяньфэнь, включая и эту, не были разрешены для исполнения. Однако в 1983 году Гу Цзяньфэнь отправилась в командировку в Шанхай, где встретила давнего друга, которого никогда не видела – известную китайскую исполнительницу Чжу Фэнбо (сопрано). Эти двое много лет общались друг с другом через письма, не имея возможности встретиться лично. Когда это долгожданное событие произошло, Гу Цзяньфэнь спела свою недавно созданную песню «Это я», прослушивание которой заставило Чжу Фэнбо расплакаться.

Высказав желание исполнить это произведение в Шанхае, Чжу Фэнбо познакомила публику с тронувшей ее сердце новой песней. После первого исполнения произведение Гу Цзяньфэнь быстро распространилась по территории Китая, дойдя и до Пекина. С тех пор эта песня стала одной из самых популярных песен в Китае того времени¹²⁹.

Для написания стихотворения лирик Чэнь Сяогуан остановился на четырех образах, которые часто встречаются в китайской классической поэзии, способствуя более полному выражению тоски странников по дому, а именно:

- речка;
- дым от домашнего очага во время приготовления пищи;
- огонь на рыбацких лодках;
- яркая луна.

Вместе с тем, обозначенные образы несли в себе фактор времени, поскольку порядок их расположения соответствовал переходу от утра к ночи. Помимо этого, река выступала знаком водяной мельницы и брызг; дым от домашнего очага ассоциировался с повозкой и бамбуковой флейтой,

¹²⁸ Ян Цюи. Исследования композиции современных китайских женщин-композиторов. Пекин, 2016. С. 188.

¹²⁹ Хэ Сидэ. 365 китайских древних и современных шедевров для вокальной музыки. Т. 2. Пекин, 2005. С. 401.

рыбачьи лодки – с парусом, а яркая луна – с отражением в воде. Все это обеспечивало не только смысловую подвижность текста, но и делало тему тоски по дому очень насыщенной.

我思恋故乡的小河，还有河边吱吱唱歌的水磨。

噢，妈妈！如果有一朵浪花向你微笑，那就是我，那就是我，那就是我。

Я скучаю по речке в моем родном городе и по водяной мельнице, которая скрипит и поет у реки.

О мама! Если тебе улыбается волна, это я, это я, это я.

我思恋故乡的炊烟，还有小路上赶集的牛车。

噢，妈妈！如果有一只竹笛向你吹响，那就是我，那就是我，那就是我。

Я скучаю по дыму от готовки пищи в моем родном городе и повозкам с волами, которые едут на рынок по маленькой дороге.

О мама! Если ты слышишь звук бамбуковой флейты, это я, это я, это я.

我思恋故乡的渔火，还有沙滩上美丽的海螺。

噢，妈妈！如果有一叶风帆向你驶来，那就是我，那就是我，那就是我，就是我！

Я скучаю по рыболовному огню в моем родном городе и красивому береговичку¹³⁰ на пляже.

О мама! Если к тебе идет парус, это я, это я, это я, это я!

我思恋故乡的明月，还有青山映在水中的倒影。

噢，妈妈！如果你听到远方飘来的山歌，那就是我，那就是我，那就是我！

Я скучаю по яркой луне в родном городе и по отражению зеленых гор в воде.

О мама! Если ты слышишь, как издалека доносятся народные песни, это я, это я, это я!¹³¹.

Вокальное произведение «Это я» написано в *g moll*, композитор смело использует свободное разнообразие метрических размеров 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, попеременно взаимозаменяемых. Темп *Andante* как нельзя лучше отвечает

¹³⁰ Береговичок – название ракушки.

¹³¹ Ван Липин. Сто лет музыки Хронологическая подборка современной китайской лирики 3. Шанхай, 2018. С. 50 – 51.

состоянию одинокой странницы, погруженной в воспоминания о родном городе. Структурная схема песни выглядит следующим образом (см. табл. 2):

Таблица 2.

интродукция	A	B	A
1 – 5 т.	6 – 19 т.	20 – 36 т.	37 – 50 т.
<i>g moll</i>			

Вступительная часть состоит из 5-ти тактов, все в размере 4/4. После ритмически стабильного вступления, фактура которого имитирует текучесть водной поверхности, рифмующуюся с переживаемым главной героиней волнением, вызванным воспоминаниями о родном доме, вокальная партия отличается метроритмической неустойчивостью: 4/4, 5/4, 3/4, 4/4 в тактах 6, 7, 8, 9 и 10 соответственно (см. нотные примеры 14, 15 (с. 121)). Думается, что такое ритмическое разнообразие призвано обеспечить раздельность образной сферы.

Пример 14. Гу Цзяньфэнь. «Это я». Вступительный раздел.

那就是我

谷建芬 曲
陈晓光 词

Andante 舒展地

我思恋 故乡的小河。
我思恋 故乡的炊烟。

Пример 15. Гу Цзяньфэнь. «Это я». Первый раздел.

还有河小路边吱吱唱歌的水牛。噢噢

Часть А (6 – 19 тт.) написана в среднем регистре, арпеджиато в партии сопровождения в целом «вбирают в себя» и образ реки, и струящегося дыма, и эфемерность воспоминаний. В пении передается лирическое чувство, которое свойственно человеку, погруженному в себя и потому отрешенного от всего того, что происходит во вне. Триоли и мелизмы способствуют созданию ситуации, отдаленной от реальности и, одновременно, имитируют флейту.

Напротив, часть В (20 – 36 тт.) демонстрирует довольно высокую тесситуру – вокальная партия перемещается во вторую октаву. Причем, если в первом разделе мелодия не выходила за рамки терции, то теперь встречаются такие широкие интервалы, как октава и кварта; заметно преобладание интонаций, выстраиваемых в опоре на I ступень – ноту g. Триольное сопровождение подчеркивает особое настроение главной героини, чья встреча с отчим домом и привычной некогда атмосферой остается иллюзорной и потому столь волнующей (см. нотный пример 16, с. 122).

Реприза (37 – 50 тт.) возвращает нас к лирической и тихой атмосфере, которая исполнена широкого дыхания, реализуемого посредством интервалов квинты, кварты и сексты. В данном контексте эти интервалы выступают знаком открытости и искренности героини, раскрывающей объятья своему прошлому, которое все более поглощает ее, даря надежду обрести себя в единстве со своими близкими. Так героиня растворяется в родных запахах и звуках, утрачивая телесность, поскольку однажды потерянный мир невозможно обрести иначе, чем стать его тенью (см. нотный пример 17, с. 122).

Пример 16. Гу Цзяньфэнь. «Это я». Второй раздел.

恋故乡的渔火, 还有沙滩上
美丽的海螺。噢妈妈, 如

Пример 17. Гу Цзяньфэнь. «Это я». Финальная часть.

就是我, 那就是我, 那就是我。

Сочетание красивой мелодии и прекрасных стихов невероятно глубоко передает атмосферу несбыточной надежды и горькой тоски странников по родине. На протяжении многих лет эта песня поется в Китае, не утрачивая своего очарования и искренности в передаче живого человеческого чувства.

2.4 Вокальная музыка разных регионов

Ши Гуаннань. «Виноград в Турфань созрел» (1977)

В китайском обществе прошлого века вокальные произведения на тему любви были крайне ограничены. Однако есть среди подобных художественных образцов такое вокальное произведение, которое прорывается сквозь многолетние социальные запреты, повествуя о трогательной истории любви, отмеченной этническим колоритом. Речь идет о написанном в творческом тандеме китайских композитора и поэта вокальном произведении «Виноград в Турфань созрел».

Ши Гуаннань (1940–1990) – известный китайский композитор, местом рождения которого стал Чунцин, обладатель звания «Народный музыкант». Талант к сичинительству проявился у Ши Гуаннань с детства. В возрасте 5-ти лет он написал песню «Весна» и занял второе место на музыкальном конкурсе, проходившем в стенах начальной школы Чунцин. С тех пор он начал свой собственный путь музыкального творчества.

Его отец, Ши Куньтун, был одним из первых членов Коммунистической партии Китая и участвовал в формировании Токийской коммунистической группы. После основания Нового Китая, Мао Цзэдун назначил Ши Куньтун первым заместителем министра КНР. Поэтому юный Ши Гуаннань приехал в Пекин, чтобы жить и учиться, находясь рядом с отцом. Прибыв в Пекин, Ши Гуаннань наслаждался разнообразными музыкальными и танцевальными представлениями, слушал различные народные песни, оперу, произведения народного искусства и т. д., что еще больше укрепило его любовь к музыке. Ши Гуаннань сначала учился в Пекинской начальной школе Хуайе Юцай, а потом в Пекинской средней школе № 101.

Когда Ши Гуаннань получал образование в средней школе, он использовал псевдоним «Ачадулия», под которым сочинил песню «Ленивая Дуня» (позже она была исполнена Молодежным хором Центрального народного радио и стала первой песней, написанной Ши Гуаннань, которая

вызвала любовь широкой публики). Интересно, что все считали эту песню иностранной народной песней, и потому никто не ожидал, что автором окажется китаец из средней школы. Успех «Ленивой Дуни» вселил в Ши Гуаннань веры в свои силы, и с тех пор музыкальные произведения выходили из-под его пера одно за другим. К окончанию средней школы Ши Гуаннань написал более 300 песен. При поддержке и помощи своих соучеников он издал «Избранные китайские и иностранные народные песни» (1957). Все вошедшие в сборник песни Ши Гуаннань сочинил сам, хотя авторство большинства из них было указано со ссылкой на псевдоним.

После завершения учебы в средней школе Ши Гуаннань официально начал получать музыкальное образование, изучая композицию в Тяньцзиньской консерватории. За это время он создал значительное количество произведений на разные темы, в том числе: хор, оперу, скрипичное соло, скрипичный концерт, вокальные произведения и др. К моменту окончания консерватории Ши Гуаннань был автором более 1000 различных музыкальных произведений, из которых более 100 произведений были опубликованы.

Все это позволило Ши Гуаннань стать суперзвездой в китайской музыкальной культуре того времени, что делало его интересным для многих выдающихся музыкальных коллективов в Китае. Ши Гуаннань последовательно работал в Тяньцзиньском театре песни и танца и Китайском центральном оркестре. В 1985 году он был избран заместителем председателя Ассоциации китайских музыкантов, а в 1986 году он стал заместителем председателя Китайской общенациональной федерации молодежи. Ши Гуаннань умер от болезни в Пекине в 1990 году в возрасте 49 лет.

Цюй Цун (1944–) – известный китайский писатель, поэт и сценарист, уроженец города Чанша (провинция Хунань). Работал в должности заместителя председателя Китайского общества музыкальной литературы, обладая стасусами вице-председателя Китайской ассоциации продвижения музыкальной культуры и гражданского генерала народно-освободительной

армии Китая. Цюй Цун являлся ведущей фигурой в области создания китайской лирики, он написал значительное количество произведений, получивших широкое распространение в Китае.

Когда в 1976 году в Китае завершилась культурная революция, большинство людей еще не успели оправиться после ее катастрофических последствий. На этом фоне в 1977 году художественная труппа военного округа Гуанчжоу планировала преподнести подарок к 30-летию основания Родины, который мог поднять национальный дух китайского общества. С этой целью творческий коллектив решил создать такие композиции, которые отвечали бы теме «Времена года Родины». Для осуществления задуманного Цюй Цун, писавший тексты для художественной труппы военного округа Гуанчжоу, отправился со своими коллегами в Синьцзян, чтобы познать жизнь.

Однажды Цюй Цун пришел на пограничный пост в Аламаль (Синьцзян). Командир отделения пограничной охраны достал белый изюм и предложил Цюй Цун попробовать его, сказав, что это изюм, собранный и высушенный его невестой в их родном городе¹³². Почувствовав в этих словах тоску командира по своей возлюбленной, Цюй Цун написал стихотворение «Виноград в Турфань созрел», после чего обратился к двум профессиональным музыкантам из своей художественной труппы с просьбой написать на текст музыку, однако оба отказались.

После этого Цюй Цун вернулся в Гуанчжоу, куда был командирован Ши Гуаннань. Когда Ши Гуаннань познакомился с произведением Цюй Цун, он был очень взволнован. Проведя ночь без сна, он сочинил песню «Виноград в Турфань созрел». Позже она стала популярной на всю страну в исполнении известной китайской певицы Гуань Муцунь (меццо-сопрано)¹³³.

Важно заметить, что автор текста «Виноград в Турфань созрел» использует прием повествовательного письма от третьего лица, употребляя

¹³² Цюй Цун. Краткая заметка об эстетике лирики. Пекин, 1986. С. 33.

¹³³ У Годжу. Легкое введение в сочинение песен с нуля. Шанхай, 2017. С. 59–60.

гласные «ао» в качестве основной рифмы, начиная с того момента в тексте, когда, уходя в армию, Керим посадил зёрнышко виноградной лозы. В произведении рассказывается об искренней и чистой истории любви Анала Хан, девушки из Синьцзянь, и Керима, её молодого человека. Вся лирическая история поделена на две части:

- в первой рассказывается о том, как Анала Хан кропотливо выращивает виноград, посаженный ее возлюбленным;
- вторая часть повествует о том, что, когда созрел виноград, Анала Хан услышала радостную весть о достижениях Керима в армии.

Предлагаем следующий перевод поэтического текста:

Керим ушёл в армию и пошел в караул, а перед уходом посадил виноград. Анала Хан тщательно выращивала этот зеленый саженец. Ах, для полива появилась талая вода, а перголу¹³⁴ установили, чтобы в ней можно было укрыться от палящего солнца. Виноград уходит корнями в плодородную почву, длинные лозы запутались в сердце, длинные лозы запутались в сердце.

Виноградник несколько раз подвергался весеннему ветру и осеннему дождю, но молодые саженцы выросли сильными и высокими. Когда на веточках появились плоды, пришла радостная весть о заслугах Керима. Ах, девушка посмотрела издали на блокпост в заснеженных горах и взяла гроздь сладкого винограда. Виноград в Турфань созрел, сердце Анала Хан опьянело, сердце Анала Хан опьянело.

Вокальное произведение «Виноград в Турфань созрел» имеет ярко выраженный синьцзянский колорит. Имеются в виду использованные композитором ритмические особенности синьцзян-уйгурской традиционной музыки в сочетании с западными композиционными приемами.

Песня написана в тональности *h moll*, размер 2/4. Ее форма

¹³⁴ Пергола – навес, который выполняется из деревянных (или металлических) брусьев, служащих опорой для вьющихся растений, оплетающих конструкцию и, тем самым, обеспечивающих тень в летний зной.

представляет собой период с двумя предложениями, вступлением, интерлюдиями и эпилогом. Структурная схема выглядит следующим образом (см. табл. 3):

Таблица 3.

Вступление	А	Интерлюдия	В	Интерлюдия	Эпилог
1 – 12	13 – 29	30 – 31	32 – 50	51 – 60	61 – 76
<i>h moll</i>					

Мелодия вступительной части начинается из-за такта, на *f*, постепенно двигаясь от I ступени к III, которые звучат в октавном удвоении. Именно III ступень второй октавы являет собой самую высокую ноту в данной композиции, после скандированного восхождения на которую происходит постепенный спуск, реализуемый посредством триолей и секстолей, чье движение организовано параллельными секстами вплоть до отмеченной *ritenuto* V ступени лада – половинной ноты *fis*.

Примечательно, что предваряющая ее кварта, возникшая благодаря схождению крайних голосов предпоследней сексты *d-h*, впоследствии станет доминирующим интервалом очередной группы секстолей. Последние также завершат свой бег на гармонической кварте *cis-fis* (см. нотный пример 18, с. 128).

Нельзя не заметить, насколько фактура вступления графически воспроизводит рост виноградных лоз, оплетающих деревянные опоры, и зреющие гроздья винограда, визуализация которых угадывается в ритмическом и мелодическом рисунке триолей и секстолей. Затем, в тактах 9 – 12, ритмический узор становится более причудливым, обеспечивая переход к разделу А (см. нотный пример 19, с. 128).

Представленный пример с очевидностью демонстрирует ситуацию, когда начальный ритм обогащается дополнительной остротой за счет добавления синкоп и обозначенного композитором штриха *staccato*. Интересно, что партия левой руки, напротив, звучит *legato*, которым отмечены сгруппированные по две и три ноты, соотносящиеся со звуками

тонического и доминантового трезвучий. Имитация звучания ударных и струнных инструментов наряду с мерцанием T и D, а также характерный тип мелодии, которая сочетает в себе секундовые интонации и широкие скачки на кварту и квинту – все это создает атмосферу молодости, красоты и бьющей через край энергии, соединившихся в стихии танца!

Пример 18. Ши Гуаннань. «Виноград в Турфань созрел» (вступительная часть)

吐鲁番的葡萄熟了

施光南 曲
瞿 琮 词

开阔、自由的

Пример 19. Ши Гуаннань. «Виноград в Турфань созрел». Раздел А

Маркерами всеобъемлющего юношу и девушку чувства выступает множество ритмических паттернов, которые несут на себе приметы синьцзян-уйгурского стиля, актуализируемого также и в партии голоса (см. примеры 20, 21, 22).

Примеры 20, 21, 22. Ши Гуаннань. «Виноград в Турфань созрел» (фрагменты вокальной партии)

参 几 军 度 种 已 下 长 了 得 姑 结 娘 满 哦 了

В итоге ритмический каркас вступления, интерлюдий и финальной части песни «Виноград в Турфань созрел» рифмуется с ритмическим каркасом вокальной партии аналогично тому, как мелодическая линия вокальной партии созвучна мелодии сопровождения (см. нотные примеры 23, 24, 25).

Пример 23. Ши Гуаннань. Фрагмент песни «Виноград в Турфань созрел»

Пример 24. Ши Гуаннань. Фрагмент песни «Виноград в Турфань созрел»

Пример 25. Ши Гуаннань. Фрагмент песни «Виноград в Турфань созрел»

Нельзя не признать, что отмеченные музыкальные средства выразительности не только передают яркие этнические краски анализируемой песни, но и обеспечивают единство и цельность этой художественной композиции. Не случайно она воспринимается как вдох (скандированное звучание начальной мелодии инструментальной партии, исполняемой на *f*) и выдох (финальное *diminuendo* от *p* к *ppp*).

Китайский музыкант Ли Лин так прокомментировал художественные достоинства этой песни: «Она очень хорошо продумана, тон простой и лаконичный, настроение глубокое, эвфемистическое и чётко определенное¹³⁵. «Виноград в Турфань созрел» предназначена для низкого меццо-сопрано с использованием техники бельканто. В то же время, это произведение имеет ярко выраженный синьцзянский национальный колорит. Таким образом, песня Ши Гуаннань и Цюй Цун «Виноград в Турфань созрел» является отражением развития современной китайской вокальной музыки, объединяющей западные техники создания музыки и стиль китайской народной музыки.

Улан Туога. «Отцовская степь, материнская река» (1999)

Песня «Отцовская степь, материнская река» написана композитором Улан Туога на основе одноименного стихотворения известной тайваньской поэтессы Си Мужун. Произведение отличается монгольским колоритом.

Улан Туога родился в 1958 году в городе Хайлар, автономном районе Внутренней Монголии Китая, окончил Харбинский педагогический университет, затем учился в Центральной консерватории. У родителей Туога было 6 детей, среди которых он был младшим. Дедушка Туога умел играть на флейте, саньсянь, сыху¹³⁶ и других музыкальных инструментах; его дядя Сунь Лян – известен как один из четырех главных народных артистов Внутренней Монголии; отец Туога умел играть на флейте, матоуцине¹³⁷ и

¹³⁵ Ли Лин. Певец времени – Ши Гуаннань. Пекин, 1984. С. 16 – 20.

¹³⁶ Сыху – монгольский струнный инструмент, состоящий из четырех струн. Можно использовать как соло, так и в ансамбле.

¹³⁷ Матоуцин – то же, что и моринхур (马头琴) – монгольский струнный инструмент, названный в честь

сыху. Мать исполняла много древних народных песен, находясь на пастбищах Хоркин.

Старший брат окончил художественный факультет Пекинского педагогического университета, старшая сестра играла на цимбалах в рекламном коллективе, вторая сестра владела игрой на эрху, третья сестра – игрой на пипе, второй брат играл на альте в ансамбле песни и пляски. Музыкальный уровень всей семьи, можно сказать, был вполне профессиональным. В такой среде Улан Туога начал сочинять музыку в 8 лет. Сегодня он автор более 500 произведений, знакомых слушателям. Среди них есть довольно известные симфонические и вокальные композиции. Все они занимают высокий уровень в музыкальной культуре Китая¹³⁸.

Си Мужун (монгольское имя Мулун Силианбо) – известная поэтесса, эссеистка и художница (Тайвань, Китай). Родина её предков – Чахар, Внутренняя Монголия. Она родилась в Чунцин в 1943 г. После основания Нового Китая в 1949 г. ее семья переехала в Гонконг, спустя несколько лет, в 1954 году, она переехала на Тайвань. Большинство ее предков, как собственно и родители, были важными политическими деятелями во времена Китайской Республики, бабушка – прямой потомок золотого рода Чингисхана.

Си Мужун окончила факультет изящных искусств Тайваньского педагогического университета, а затем училась в Королевской академии изящных искусств в Брюсселе (Бельгия). Она опубликовала более 50 работ, среди них сборники стихов, эссе и фотоальбомы.

В 1989 году, впервые оказавшись на родине предков, Си Мужун была потрясена извилистыми реками и обширными лугами, расположенными на монгольской территории. Вернувшись в Тайвань, Си Мужун в течение десяти месяцев вдохновенно работала над книгой о Внутренней Монголии,

головой лошади, вырезанной на верхнем конце стержня в виде завитка. Состоящий из двух струн, он обладает мягким и чистым тембром, который может имитировать крик лошади.

¹³⁸ *Хань Сивэнь*. Рассказываю о районе Хайлар Внутренней Монголии. Хухэхаотэ, 2018. С. 111 – 112.

которая получила название «Мой дом на нагорье». Спустя десять лет, в 1999 году, после просмотра документального фильма Си Мужун о Внутренней Монголии, Де Дема – известная китайская певица (меццо-сопрано) была глубоко тронута переживаемым Си Мужун чувством к родному краю и немедленно пригласила Си Мужун погостить у нее.

После того, как два монгольских артиста встретились, Де Дема попросила Си Мужун написать текст песни под названием «Отцовская степь, материнская река». Вспоминая эту ситуацию, Си Мужун потом говорила: «Прежде никто не мог приказать мне делать что-либо, но Де Дема попросила меня написать текст, и я сразу же выполнила ее просьбу». Однако в действительности, вернувшись на Тайвань и поработав, Си Мужун предоставила вниманию Де Демы два варианта текста, которые не получили поддержки со стороны певицы. Только третья попытка оказалась безоговорочно принята. Затем Де Дема передала текст известному монгольскому композитору Улан Туога, который и сочинил прекрасную песню «Отцовская степь, материнская река»¹³⁹.

В лирике песни «Отцовская степь, материнская река» используется современная поэзия, язык которой ясен и понятен. Условно произведение можно разделить на три части:

- первая часть представляет собой воспоминания лирической героини о том, как родители рассказывали ей о ее родине (в ней всего два предложения, каждое из которых состоит из 11+13 иероглифов, с рифмой «анг»);
- вторая часть – собственные ощущения автора, когда она оказалась на родной земле (по сравнению с первой частью количество слов и рифм более свободное);
- третья часть – переживаемый лирической героиней катарсис, вследствие чего заметно частое использование междометия «ах».

¹³⁹ Фан Сяо, Чжан Липэн, Хань Фейзи. Знакомство с Внутренней Монголией. Пекин, 2019. С. 166 – 168.

Подстрочный перевод поэтических строк таков:

Отец однажды описал аромат лугов, который заставлял его никогда не забывать о родных местах, даже находясь на краю земли.

Мама всегда любила описывать могучую реку, протекающую через мой отдаленный родной город на Монгольском нагорье.

Теперь я наконец вижу обширную землю, стоящую на благоухающем лугу, я плачу и мои слезы стекают, подобно каплям дождя.

Река воспеваает славные дела предков, благословляя заблудших детей найти дорогу домой.

Ах, отцовская степь!

Ах, материнская река!

Хоть я и не могу наслаждаться их видом, я не могу говорить на своем родном языке, пожалуйста, примите мою печаль и мою радость.

Я тоже ребенок нагорья! В моем сердце есть песня, а в песне есть отцовская степь и материнская река¹⁴⁰.

«Отцовская степь, материнская река» написана в тональности *h moll*, размер 6/8, темп *Lento*. Структурная схема песни выглядит следующим образом (см. табл. 4):

Таблица 4.

Вступление	A	B	C
1 – 8	9 – 21	22 – 38	39 – 50
<i>h moll</i>			

Во вступительной части (1–8 тт.) в левой руке фортепианного аккомпанемента преобладают арпеджио, отсылающие слушателя к образу полноводной большой реки, чьи воды волнообразно струятся. Река служит олицетворением матери. Напротив, в партии правой руки используются октавы, уплотняемые звуками трезвучий, посредством которых композитор

¹⁴⁰ Си Мужон. Гоби в мечтах. Пекин, 2002. С. 25.

живописует широту и величие степи, олицетворяющей отца (см. нотный пример 26).

Пример 26. Улан Туога, Си Мужун. «Отцовская степь, материнская река» (вступление)

Начиная с 9-го такта, вступает голос, интенсивность звучания которого композитор ограничивает динамикой *p*. Это обусловлено следующим моментом: лирическая героиня вспоминает о времени, проведенном с отцом и матерью в разговорах о родных краях, т.е. о времени своего детства. Атмосферу безвозвратно ушедших мгновений с наибольшей проникновенностью передает *p* (см. нотный пример 27, с. 135). Ранее отстаивая мысль, согласно которой приметой монгольской музыки выступают часто используемый мелизмы, подтверждается и при анализе песни Улан Туога и Си Мужун. «Отцовская степь, материнская река», что подчеркивает ее монгольский колорит (см. нотные примеры 28, 29, 30, с. 135).

Пример 27. Улан Туога, Си Мужун. «Отцовская степь, материнская река»

p

1.父 亲 曾 经 于 形 容 草 原 的 清
2.如 今 终 于 见 到 辽 阔 的 大

Примеры 28, 29, 30. Фрагменты песни Улан Туога, Си Мужун. «Отцовская степь, материнская река»

相 忘,
如 雨,

遥 远 的 家 乡。
找 到 回 家 的 路。

父 亲 的 草 原,

Другой характерной приметой монгольского стиля выступает так называемая монгольская длинная мелодия (蒙古长调), которая широко используется как в вокальной, так и в инструментальной музыке. Как правило, выражением этого феномена становится переход от баса к высокой ноте и обратно к басу. Большие интервальные скачки септим и октав в мелодии составляют структуру монгольской длинной мелодии. В песне «Отцовская степь, материнская река» ее присутствие обнаруживается в 22-м и 31-м тактах (см. нотные примеры 31, 32).

Примеры 31, 32. Фрагменты вокальной партии песни Улан Туога, Си Мужун «Отцовская степь, материнская река», отмеченной признаками монгольской длинной мелодией

啊

虽 然 已 经

Переход мелодии в тональность *Fis dur*, наблюдаемый с 39-го такта, является выражением внутренних эмоций лирической героини, в

музыкальном спектре которых нота *a* второй октавы оказывается самым высоким звуком. На наш взгляд, с ним связана надежда на обязательную встречу со всем, что дорого сердцу (см. нотный пример 33).

Пример 33. Фрагмент вокальной партии песни Улан Туога, Си Мужун. «Отцовская степь, материнская река»

心里有一首歌, 歌中有我

В конце песни в словах «отцовская степь, материнская река» слышится ностальгия поколения тайваньцев по своему отеческому гнезду в материковом Китае, но и, одновременно, трепетное ожидание воссоединения семьи, проживающей на разных сторонах пролива¹⁴¹ (см. нотный пример 34).

Пример 34. Финал вокальной партии песни Улан Туога, Си Мужун. «Отцовская степь, материнская река»

父亲的草原 母亲的河。 母亲的河。 啊

¹⁴¹ Цзинь Тиелинь. Избранные учебные пьесы вокальной музыки Цзинь Тиелини Сборник 2. Пекин, 2013. С. 41–45.

2.5 Оперный вокал

Ария Ян Байлао из оперы «Седая девушка» (1945)

«Седая девушка» – одно из самых тиражируемых, представительных и влиятельных произведений китайского оперного искусства. Персонаж Ян Байлао в опере имеет ярко выраженный характер, его ария является одним из классических репрезентативных произведений китайского баритона. Знакомство с историей создания оперы, оперным сюжетом, авторами музыки, а также музыкальный анализ арии поможет понять вклад сольных оперных арий в развитие вокальной китайской музыки.

В 1942 году, в период антияпонской войны, в Китае в районе Яньань, контролируемом Коммунистической партией, состоялось известное собрание – «Яньаньский симпозиум по литературе и искусству». На совещании Мао Цзэдун выдвинул политический лозунг о том, что литература и искусство должны служить рабочим, крестьянам и армии, что деятели литературы и искусства должны идти в массы, становясь участниками пламенной борьбы «нога в ногу» с рабочими, крестьянами и солдатами, чтобы внести положительный вклад в революционное дело.

В ответ на этот призыв была создана опера «Седая девушка». Прототипом сюжета стала легенда о седой фее, распространенная в Шаньси, Хэбэй, Внутренней Монголии и других местах. В 1944 году, услышав эту историю, группа сотрудников Академии художеств имени Лу Синя (Яньань) сошлась во мнении, что эта история имеет ярко выраженные черты времени, а материал идеально подходит для оперной постановки с полноценным сюжетом.

Позже Хэ Цзинчжи и Дин И написали либретто оперы, а Ма Кэ, Чжан Лу и Цюй Вэй сочинили оперу «Седая девушка». Её премьера состоялась на Седьмом съезде Коммунистической партии Китая в 1945 году. Постановка произвела огромное впечатление, получив статус представительного литературного и художественного произведения на территории,

находящейся под властью Коммунистической партии Китая. «Седая девушка» имеет ясную пропагандистскую идею: «старое общество превращает людей в призраков, а новое общество превращает призраков в людей». Люди после просмотра этой оперы чувствуют сильное воодушевление.

Помимо этого, главная идея оперы «Седая девушка» способствовала продвижению процесса земельной реформы, осуществляемой Коммунистической партией Китая, восхваляя величие партии. Благодаря успеху оперы в Китае появились различные художественные формы адаптации «Седой девушки», в том числе местные драмы, комиксы, балет, театр теней и другие виды искусства¹⁴²

Хэ Цзинчжи, родившийся в Шаньдуне в 1924 году, является известным китайским драматургом и поэтом, принадлежащим к Коммунистической партии. Он окончил Академию искусств им. Лу Синя, работал заместителем министра культуры Китая, заместителем председателя Ассоциации китайских писателей и заместителем министра пропаганды Центрального комитета Коммунистической партии Китая. Среди его творческих работ есть такие вокальные произведения, как «Наннивань», опера «Седая девушка», поэмы «Возвращение в Яньань», «Песня Лэй Фэн», «Песня о гуйлинском пейзаже» и др.

Ма Кэ (1918–1976), уроженец Цзянсу – китайский композитор и музыкальный теоретик¹⁴³. После начала японо-китайской войны он участвовал в патриотическом движении за спасение народа. В этот период он серьезно увлекся музыкой. В 1939 году Ма Кэ поступил в Академию искусств, носящую имя Лу Синя, там учился и работал под наставничеством Сиань Синхай.

Окончив академию, Ма Кэ присоединился к Китайской ассоциации

¹⁴² Дин Му. История китайского театра. Пекин, 2018. С. 152–154.

¹⁴³ Примечательно, что, подобно А. П. Бородину, Ма Кэ наряду с композицией занимался химией, будучи студентом химического факультета Хэнаньского университета.

исследователей народной музыки и Ассоциации композиторов. Во время своих музыкальных выступлений в разных провинциях Китая он собирал и изучал образцы народной музыки, активно исследуя становление и развитие фольклора. За свою жизнь Ма Кэ сочинил более 500 музыкальных произведений, среди его главных работ оперы «Седая девушка» (1945), «Женитьба маленького Эрхея» (1953), «Муж и жена знают слова» (1953), а также песни «Скорбная музыка» (1945), «Мы, рабочие, имеем власть» (1947), «Наннивань» (1992) и др. Ма Кэ внес важный вклад в китайскую оперу, написание песен и теорию музыки. Он умер от болезни в Пекине в 1976 году в возрасте 58 лет.

Ли Инхай (1927–2007), уроженец провинции Сычуань, окончил Нанкинскую национальную консерваторию. После основания Нового Китая работал в Шанхайской и Китайской консерваториях, а также занимал должность вице-президента последней. Среди его произведений – фортепианная музыка, музыка для виолончели, музыка для эрху, народные песни, музыка к кинофильмам, танцевальная музыка, музыка к драматическим спектаклям и др., а также фортепианные аранжировки для многих китайских национальных песен.

Что касается исследований Ли Инхай в области теории музыки, то отметим, что его авторству принадлежат такие работы, как «Ханьские народные лады и гармония» (1959), «Введение в национальные пентатонические лады» (1963) и др. Среди вокальных произведений особую популярность приобрели «Песня о лодке» (1956), «50 народных песен для фортепиано» (1956), «Закатная флейта и барабан» (1972), «Ночной причал на Кленовом мосту» (1982) и др.

Краткое описание оперы «Седая девушка»

В канун Нового 1944 года (в ночь перед китайским Новым годом) в отдаленной деревне на севере Китая фермер Ян Байлао находился почти целую неделю. Ян Байлао спешил домой, чтобы встретить Новый год со своей дочерью Ян Сизэр. Мать Сизэр рано умерла, и, оставшись сиротой, она

дорожила поддержкой отца, для которого она была опорой.

17-летняя Сизэр выросла большой красавицей, влюбилась в молодого Ван Дачунь и собиралась выйти за него замуж после Нового года. Однако у землевладельца Хуан Шижэнь возникла другая идея. Он хотел взять Сизэр в наложницы. Задумав план, который поможет добиться желаемого, Хуан Шижэнь послал сборщика земельных налогов за платой к Ян Байлао¹⁴⁴

Когда Ян Байлао пришел в дом Хуан Шижэнь с частью арендной платы, которую он был должен, Хуан Шижэнь избил Ян Байлао, заставив его оставить отпечаток пальца на расписке о продаже в рабство его дочери Сизэр. После того, как Ян Байлао вернулся домой, он почувствовал себя виноватым перед дочерью, которую предал. Не смея смотреть ей в лицо, Ян Байлао решает покончить жизнь самоубийством, выпив яд.

В первый день нового года Хуан Шижэнь послал своих слуг забрать Сизэр. Той ночью молодой Ван Дачунь ворвался в дом Хуан Шижэнь, чтобы спасти ее, но ему это не удалось. После того, как Ван Дачунь потерпел неудачу, ему оставалось только бежать. Сизэр долго мучили в доме Хуан Шижэнь, ее изнасиловали, она хотела умереть и, в конце концов, сбежала. Чтобы уйти от погони, Сизэр спряталась в старом лесу в высоких горах и жила там, подобно дикарке. Очень скоро её волосы поседел.

Два года спустя Ван Дачунь, ставший солдатом армии Восьмого маршрута, вернулся в свой родной город с войсками и начал кампанию земельной реформы. Землевладелец Хуан Шижэнь сочинял суеверные истории о седовласой девушке, чтобы напугать крестьян. Намереваясь сокрушить его заговор, Дачунь и его товарищи искали в горах седовласую девушку, однако ей неожиданно оказалась Ян Сизэр, возлюбленная, о которой Дачунь думал день и ночь. На следующий день правительство провело собрание, чтобы одобрить расстрел злодея-землевладельца Хуан Шижэнь. Позже Сизэр и Дачунь поженились и прожили счастливую жизнь, а

¹⁴⁴ Прежде в Китае земля принадлежала землевладельцу, который взимал за пользование землей налог.

волосы Сизэр постепенно приобрели свой первоначальный черный цвет¹⁴⁵.

Когда драматург Хэ Цзинчжи создавал поэтическую основу арии Яна Байлао, он выбирал простые и понятные слова, которые соответствовали мыслям персонажей. Четыре части лирики ABCD независимы друг от друга, но идут согласно развитию сюжетной линии и имеют определенную взаимосвязь. В части А объясняется текущая ситуация Яна Байлао, которая рифмуется с «ай» в качестве основного суффикса, количество слов представлено следующим сложением: 7+7+9+9.

В части В мы узнаем о шоке, гневе, печали, беспомощности и боли Ян Байлао после того, как он осознал, что стал причиной готовящегося рабства его дочери Сизэр. Часть С раскрывает переживание Ян Байлао сильного чувства вина, когда, вернувшись домой, он видит, как крепко спит Сизэр. В этот момент Ян Байлао решает навсегда покинуть мир и, глядя на дочь, он прощается с ней. Рифма в конце слова поддерживается, в основном, благодаря окончанию «ао», которое одновременно присутствует и в иероглифе, который означает «конец», и в иероглифе «прощение», что еще больше подчеркивает переживание Ян Байлао чувства горечи и грусти.

Часть D – это обвинение Яном Байлао самого себя. Он зол на то, что не смог противостоять натиску судьбы и проявил трусость, оказавшись в беспомощном состоянии. В итоге его слабость привела к собственной смерти, которая видится ему спасительной, поскольку только так Ян Байлао освобождается от угнетения со стороны Хуана Шижэнь.

А

十里风雪一片白，躲账七天回家来，指望着熬过了这一关，挨冻受饿我也能忍耐。

Десять миль ветра и снега слились в одно белое пятно, и я вернулся домой после того, как прятался семь дней, надеясь пережить это и вынести холод и голод.

В

¹⁴⁵ Сюй Цинцюань, *Вэнь Сюэу*. Военное крещение 1937 – 1949 гг. Чжэнчжоу, 2018. С. 44–47.

猛听叫喜儿顶租子，好比那晴天打霹雳。喜儿呀喜儿我的命根子，父女俩死也不能离。老天单杀独根草，大水尽淹独木桥，我一生只有这一个女，离开了我喜儿我活不了。

Слышать, что Сизэр хотят взять в рабство подобно удару молнии в солнечный день. Сизэр, Сизэр, кровь моя, отец и дочь не могут быть оторваны друг от друга. Бог убивает однокорневую траву, наводнение заливает однополосный мост, у меня в жизни есть только одна девушка, и я не могу жить без своей Сизэр.

С

喜儿喜儿你睡着了，爹爹叫你不知道，你做梦也没想到，你爹我有罪，不能饶。

Сизэр, Сизэр, ты уснула, твой отец тебя зовёт, а ты и не знаешь, ты и во сне не можешь представить, что твой отец виновен и не может быть прощен.

Д

县长财主豺狼虎豹，我欠租欠帐是你们逼着我写的卖身的文书。北风刮，大雪飘，哪里走，哪里逃，哪里有我的路一条。

Судья, богатый человек, шакал, тигр, леопард, я должен вам арендную плату и у меня долги, поэтому вы заставили меня подписать бумагу о продаже дочери в рабство. Северный ветер дует и снег метет. Куда идти? Куда бежать? Где мой путь?

Опера «Седая девушка» не только сыграла важную роль в пропаганде современной китайской политики, но и способствовала развитию современного китайского оперного искусства. Ария баритона Яна Байлао заполнила пробел в области мужского вокала в произведениях китайской вокальной музыки. Сегодня она является одной из обязательных песен для современного китайского баритона и баса.

Ария «Ян Байлао» в полном согласии с поэтической первоосновой состоит из четырех частей (ABCD), каждая из которых вобрала в себя приметы интонационного комплекса героя, формируемого в предшествующих арии музыкальных фрагментах, сопровождающих его короткие монологи. Обеспечивающая смену лада связь между частями происходит посредством интерлюдий. Ария написана в размере 4/4. Ее

отличает многообразие переходов, которые касаются темпа, тональности, интенсивности пения, а также эмоционального состояния героя. Структурная схема выглядит следующим образом (см. табл. 5):

Таблица 5.

секция	прелюдия	A	интерлюдия	B	интерлюдия	C	интерлюдия	D	эпилог
такт	1 – 4	5 – 13	14 – 16	17 – 30	31 – 34	35 – 44	45 – 47	48 – 58	59 – 60
лад	Des			Des, B		B	B, Des	Des	

Композитор Ма Кэ и его соавторы по Академии искусств им. Лу Синя в процессе создания арии использовали материал народной песни Шаньси «Выбирая солодовые стебли» (см. нотный пример 35).

Пример 35. Фрагмент народной песни «Выбирая солодовые стебли»

拣麦根

山西民歌

中速

家住(儿就)在文水县宋家庄北庄儿上
有家门哎呦呦呦名叫李凤英。

Раздел А состоит из подвергаемой незначительному варьированию мелодии, которая призвана передать состояние отчаявшегося старика. Для портретирования своего героя композитор внес изменения в песню «Выбирая солодовые стебли», поменяв тональность, темп и тактовый размер. Вокальная партия начинается с восходящей квинты от ноты *es* к *as*, а затем вновь возвращается к исходной ноте, что передает безвыходность ситуации, в которой оказался Ян Байлао, невозможность выйти из замкнутого круга. Лиги, которыми объединяются выпадающие на вторую и третью доли восьмые создают эффект горестных вздохов старика, выдержанных на *p*. Имитация последних угадывается и в партии сопровождения (см. нотный пример 36, с. 144).

Пример 36. Ария Ян Байлао из оперы «Седая девушка», раздел А

无力地

十里风雪一片白, 躲账七天

回家来, 指望着熬过了这一关, 挨冻受饿我

Раздел В представлен четырнадцатью тактами, в которые укладываются четыре фразы (третья и четвертая с незначительным изменением лишь повторяют первую и вторую). Данный раздел демонстрирует всплеск эмоций, которые переживает предавший свою дочь отец. Об этом свидетельствуют:

- оттеняющие напряженную атмосферу тремолирующие аккорды, которые сопровождают стремительно восходящее на октаву от начинающей раздел А ноты *es* движение триолей и шестнадцатых в вокальной партии;
- неизменный возврат к ноте *es*, которая и в разделе В становится точкой отсчета страданий героя;
- обилие малых и больших секунд, то восходящих, то нисходящих;
- увеличение частоты горестных вздохов, маркером которых остаются соединяющие шестнадцатые ноты лиги;
- нарастание динамики и общее *accelerando*.

Завершающий раздел В отчаянный крик Ян Байлао «Сиэр, Сиэр» нотуется нисходящими полутонами (см. нотный пример 37, с. 145),

которые дублируются грозными октавами, звучащими в партии сопровождения.

Пример 37. Ария Ян Байлао из оперы «Седая девушка», раздел В

Example 37 shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The key signature is five flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 4/4. The vocal line includes the lyrics: 猛听叫喜儿顶租子, 好比那晴天打霹雳。喜儿呀喜儿我的命根子, with a performance instruction '惊恐地' (with a '3' above it). The piano accompaniment includes markings 'accel.' and '8va'. The score is divided into two systems.

Раздел С связан с особым состоянием вернувшегося домой героя. Речь идет о смешанных чувствах отца, который с любовью и нежностью наблюдает за спящей дочерью, испытывая при этом терзания и муки совести, обусловленные осознанием его вины перед Сиэр. В этом разделе заметна смена тонального плана (вместо пяти бемолей – пять диэзов), возврат к первоначальным длительностям.

При этом диапазон вокальной партии, которая сохраняет в себе и широкие ходы на кварту, и объединенные лигой восьмые, звучащие на первой и второй долях, не выходит за рамки октавы. Характер мелодии лишен прежнего беспокойства и ощущения «топтания» на одном месте. Герой принял для себя решение и теперь он внутренне свободен, спокоен и тверд, хотя по-прежнему несет на себе бремя зависимости и слабости перед лицом мнимого хозяина земли, будучи представителем китайского

крестьянского сословия (см. нотный пример 38)¹⁴⁶.

Пример 38. Ария Ян Байлао из оперы «Седая девушка», раздел С

Раздел D отмечен возвращением к исходной тональности. Партия Ян Байлао носит характер обличения действий уездного магистрата и богачей. Сохраняя интервальный состав мелодии, которая лишена развития, двигаясь вверх и вниз в диапазоне кварты, композитор дублирует вокальную партию октавами, которые в партии сопровождения повторяют ее неизменный ритм.

Все это создает ощущение присутствия бездушного механизма, в качестве которого предстают равнодушные к судьбе бедняка власть имущие. Лишь несколько нот, в которых отсутствует фиксированная высота, напоминают нам о решении главного героя, ценой собственной жизни готового сбросить с себя невидимые цепи (см. нотный пример 39).

Пример 39. Ария Ян Байлао из оперы «Седая девушка», раздел D

Конец раздела С возвращает к горестным вздохам и причитаниям старика, прощающегося с жизнью под сопровождение оркестрового тремоло (см. нотный пример 40, с. 147).

¹⁴⁶ Цзюй Цихун, Чжи Янь. Сущность китайских оперных музыкальных оперных песен, Национальный том пения. Хэфэй, 2014. С. 13–14.

Пример 40. Ария Ян Байлао из оперы «Седая девушка»,
финальные такты раздела D

Подытоживая все вышеизложенное, заметим, что анализ арии «Ян Байлао» из оперы «Седая девушка» с очевидностью доказывает: оперный вокал вбирает в себя характерные для художественной песни музыкальные средства выразительности, демонстрируя непосредственную зависимость от поэтической основы, и служит тем же задачам идеологического воспитания масс. Причем, художественное достоинство данной арии не ставит под сомнение ценность вокальных образцов, создаваемых в отличных от оперы жанрах, демонстрируя незыблемость реализуемых в вокальной музыке китайских композиторов эстетических принципов.

2.6 Вокальные произведения для кино и телевидения

Лю Сюэань «Стихотворение о красной фасоли» (1943)

Ван Липин. «Песня о красной фасоли» (1987)

«Сон в красном тереме» – первый из четырех китайских классических романов, написанных Цао Сюэцинь, в 28 главе которого есть лирические поэтические строки о любви от лица главного героя повествования – Цзя Баоюя. На эти слова китайский композитор Лю Сюэань создал известную песню «Стихотворение о красной фасоли». В 1987 году в сериале «Сон в красном тереме» режиссера Ван Фулинь китайский композитор Ван Липин также воспользовался данным лирическим стихотворением, предложив свой вариант «Песни о красной фасоли». Таким образом, один и тот же поэтический текст был положен на музыку двух разных композиторов.

Цао Сюэцинь (1715 – 1763), или Чжань, также прозванный Мэнжуань и Хао Сюэцинь – китайский писатель, поэт и художник времен династии Цин, автор книги «Сон в красном тереме»¹⁴⁷, родился в Нанкин, его родина – Ляоян. *Лю Сюэань* (1905 – 1985), уроженец Тонлян, Чунцин, китайский композитор и музыкальный педагог. Будучи ребенком, он осиротел, поскольку его родители умерли один вслед за другим. В итоге родителей Лю Сюэань заменил его старший брат, ставший для мальчика чутким воспитателем. Лю Сюэань с детства любил музыку и литературу, был сообразителен, прилежен и трудолюбив. У Лю Сюэань был очень тернистый путь в учебе. Когда он был в средней школе, он прервал обучение, не имея возможности оплатить курс. Позднее он стал учителем музыки в местной начальной школе.

В 1926 году Лю Сюэань ушел в отставку и поступил в Сычуаньский художественный колледж, чтобы изучать фортепиано и теорию композиции. После окончания учебы в 1928 году он открыл в своем родном городе школу для преподавания музыки, и его экономическое положение улучшилось. В 1929 году Лю Сюэань отправился в Шанхай и поступил в Китайский университет искусств, где изучал драму и литературу. В 1930 году он начинает учебу в Шанхайской национальной музыкальной академии, где изучает фортепиано и композицию под руководством Хуан Цзы, известного китайского музыкального педагога.

Завершив свое образование в 1936 году, Лю Сюэань работал в Шанхайской кинокомпании «Ихуа», создавая большое количество музыки для фильмов. Во время японо-китайской войны он преподавал музыку в «Трех залах Гоминьдан»¹⁴⁸, консерватории Чунцин Цинмугуань и Сычуаньском Бишаньском Национальном институте социального образования. Победа в антияпонской войне в 1945 году позволила Лю

¹⁴⁷ Заметим, что в Китае существует специальная исследовательская дисциплина «Красноведение», которая является общим термином для исследований, связанных с произведением «Сон в красном тереме».

¹⁴⁸ «Три зала Гоминьдан» были основаны Гоминьдан в феврале 1938 году в результате сотрудничества Гоминьдан и коммунистической партии и предназначались, в основном, для культурной и художественной пропаганды. Были расформированы в октябре 1939 г.

Сюэань приступить к работе в университете Сучжоу. Со времени основания Нового Китая он преподавал в Шанхайском восточно-китайском педагогическом университете, Пекинском педагогическом университете искусств и Китайской консерватории.

С 1957 года Лю Сюэань преследовался властями за песню «Когда ты снова придешь», написанную к фильму «Три звезды под Луной», которая была признана «предательской песней». Потому впоследствии Лю Сюэань нес на себе клеймо изгоя, подвергаясь нападкам, в том числе и физическому насилию, которое распространилось и на его жену, которая в итоге погибла. В 1979 году из-за тягот жизни Лю Сюэань ослеп. Композитор скончался в 1985 году, на его теле было обнаружено множество шрамов. Жизнь Лю Сюэань была трагичной, но блестящей и выдающейся. Его творческая карьера наиболее активно развивалась до 1957 года, среди его работ более 100 художественных песен, музыка к драматическим фильмам, антияпонские военные песни и песни для детей.

Ван Липин, знаменитый китайский композитор, родился 5 августа 1941 года в городе Чанчунь, провинции Цзилинь. В 1965 году окончил композиторский факультет Центральной консерватории. Создал много музыки для кино и телевидения, музыки к спектаклям в драматическом театре и др. Среди его основных работ назовем следующие художественные образцы: «Песня пастуха» (1981), «Храм Шаолинь» (1981), «Голубь» (1981), «Море, родной город» (1982), «Песня о красной фасоли» (1987) и др.

Обратимся к сюжету романа «Сон в красном тереме», чтобы понять контекст лирического стихотворения о красной фасоли – в китайской культуре символе верной любви, любовного томления.

В двадцать восьмой главе романа читатель узнает о том, что Фэн Цзыин пригласил Цзя Баоюй и Сюэ Пань на домашний банкет, который был украшен присутствием певцов и музыкантов, призванных развлекать гостей. Во время ужина Цзя Баоюй почувствовал, что просто пить скучно, поэтому предложил всем пить, играя в игры.

Правила игры были разделены на три этапа:

- первый шаг – написать стихотворение, в котором нужно было выразить женские горе, печаль, счастье и радость;
- второй шаг – спеть новую песню, которую участник считал популярной и красивой;
- третий шаг – использовать идиому или старое стихотворение, чтобы обобщить смысл стихов и песен, которые пел участник.

Если задание выполнялось согласно правилам игры, игроку предлагалось выпить только один бокал вина, но, если задание было не выполнено или выполнено неправильно, участнику игры присуждался штраф: выпить десять бокалов, после опустошения которых необходимо покинуть стол, чтобы обслуживать всех. Цзя Баоюй первым начал писать стихи.

女儿悲，青春已大守空闺。

Женщина грустит, уже не молода, но одинока.

女儿愁，悔教夫婿觅封侯。

Женщина обеспокоена и сожалеет, что позволила мужу уйти в поиске славы.

女儿喜，对镜晨妆颜色美。

Женщина счастлива, видя себя в зеркале такой красивой.

女儿乐，秋千架上春衫薄。

Женщина счастлива и качается на качелях в красивой одежде.

После того, как Цзя Баоюй закончил стихотворение, он исполнил песню, связав поэтический текст с мыслями премьер-министра о возлюбленной. Свое музыкально-поэтическое творчество Цзя Баоюй подытожил следующей фразой: «Дождь упал на цветок грушевого дерева, и дверь комнаты наглухо закрылась»¹⁴⁹.

Поскольку у этого рожденного на страницах романа «Сон в красном тереме» лирического стихотворения нет самостоятельного названия, работающий с первоисточником композитор Лю Сюэань решил восполнить

¹⁴⁹ Цао Сюэцинь. Сон в красном тереме. Пекин, 2019. С. 275.

этот пробел и назвал свою песню «Стихотворение о красной фасоли». В свою очередь, Ван Липин на это стихотворение создает песню с другим названием – «Песня о красной фасоли».

滴不尽相思血泪抛红豆，开不完春柳春花满画楼。

睡不稳纱窗风雨黄昏后，忘不了新愁与旧愁。

咽不下玉粒金莼噎满喉；照不见菱花镜里形容瘦。

展不开的眉头，捱不明的更漏。

呀！恰便似遮不住的青山隐隐，流不断的绿水悠悠。

Капли тоски по любви, кровь и слезы, метание красной фасоли¹⁵⁰, бесконечное количество весенних цветов, которые не могут цвести.

Не в силах уснуть, после ветра и дождя за окном, не могу забыть новые и старые печали.

Я не могу есть даже золотой водяной каштан¹⁵¹, я не вижу лица в металлическом зеркале и от этого моя красота вянет.

Глаза, которые не открываются, страдают от часов неизвестности.

Ах! Словно слабо скрытые зеленые холмы, которые невозможно скрыть, и зеленая вода, которая течет бесконечно¹⁵².

В 1943 году, когда Лю Сюэань преподавал в Бишаньском национальном колледже социального образования, 19-летняя ученица Ван Сяомин была глубоко очарована его музыкальным талантом, влюбившись в своего учителя. Ван Сяомин открыто выражала своё восхищение Лю Сюэань. Но в то время Лю Сюэань и Цяо Цзиньюнь были женаты уже три года, и у них рос двухлетний мальчик. Лю Сюэань много раз отвергал Ван Сяомин, но любовь этой молодой и красивой ученицы была пламенной, чистой и стойкой. В итоге эту запретную любовь заметила жена Лю Сюэань, Цяо Цзиньюнь, но она была терпеливой и великодушной, а потому все простила.

Не дождавшись того, чтобы эти отношения прекратились, Цяо

¹⁵⁰ Красная фасоль: в поэзии выступает метафорой воспоминаний о любви.

¹⁵¹ Золотой водяной каштан: водяной каштан издавна считался в Китае ценным продуктом питания.

¹⁵² *Siao Mai*. Я провожу все четыре сезона в ожидании тебя, стихи для любви. Пекин, 2017. С. 147.

Цзиньюнь однажды достала свой собственный шарф с вышивкой слов «Стихотворения о красной фасоли» и обернула им Лю Сюэань. После чувственного поцелуя она убежала в слезах. Лю Сюэань посмотрел на швы на шарфе, расшитом кровавыми слезами, подошёл к фортепиано и, плача, написал песню «Стихотворение о красной фасоли».

Позже драматург Чжу Тонг использовал ее в качестве музыкальной темы для пьесы «Юй Лэй». А Ван Сяомин впервые спела ее на концерте «Произведения Лю Сюэань». В данном контексте мы солидарны с мнением Ли Минчжун, что музыкальная версия Лю Сюэань «Стихотворение о красной фасоли» скорее отвечает состоянию Ван Сяомин, которая несла в себе печаль и ностальгию по прежним отношениям, а также переживаниям самого композитора, испытывающего искреннюю и чистую любовь к этой студентке¹⁵³, чем лирическому строю поэзии, представленной в романе «Сон в красном тереме».

«Стихотворение о красной фасоли» – это вокальная лирическая миниатюра, в которой вокальной партии вторит многоголосный аккомпанемент, рождая ощущение переплетения тематических и фактурных линий, подхваченных реплик, продолжения музыкальной мысли солиста в других, актуализируемых в партии фортепиано голосах. Песня написана в тональности *es-moll*, размер 4/4, темп *Andante*. Выбор «многобемольной» тональности, как мы думаем, придает музыкальному образу приглушенный колорит, обеспечивая его особую выразительность. Всего в произведении 30 тактов. Структурная схема выглядит следующим образом (см. табл. 6).

Таблица 6.

Интродукция	A	Связка	A ₁
1 – 5	6 – 17	18 – 21	22 – 30
<i>es-moll</i>			

Во вступительной части (1 – 5 такты) используется основная мелодия,

¹⁵³ Ли Минчжун. Когда Господь придет снова (биография Лю Сюэань). Чунцин, 2015. С. 235–258.

которая впоследствии будет звучать в вокальной фразе раздела А. Она отличается текучестью, ровным ритмом и особым пентатонным складом, придающим многим китайским мелодиям безмятежность, «антипсихологизм», эффект отстраненного любования. Потому психологизм и острую выразительность этой лирической миниатюры берут на себя аккомпанирующие голоса. В партии левой руки в гармонии звучат малые секунды, нарушающие безмятежную диатонику; беспокойно пульсирует синкопированный ритм, раскачивающий устойчивость метрической сетки (см. нотный пример 41).

Пример 41. Лю Сюэань. «Стихотворение о красной фасоли»

红豆词

Andante 充满表情地

曹雪芹 词
刘雪庵 曲

В разделе А (6 – 17 такты) музыкальный образ передает душевное спокойствие, равновесие, в первую очередь, за счет выравнивания ритма. Состояние созерцательности формируется и имитационными приемами фактуры, подражающими неторопливым струнным переборам, и перегармонизацией мелодии, рождающей новые краски в уже знакомой теме (см. нотный пример 42, с. 154).

Пример 42. Лю Сюэань. «Стихотворение о красной фасоли»

滴 不 尽 相 思 血 泪 抛 红 豆,

p a tempo dolce

В части А₁ (22 – 30 тт.) в тактах 23 и 24 композитор Лю Сюэань изменил слова первоисточника. Вместо версии «Ах! Это похоже на невидимые зеленые холмы, которые не могут быть покрытыми» он создал отличный вариант, посредством чего фраза стала более аккуратной и симметричной: «Ах, словно слабо скрытые зеленые холмы, которые невозможно скрыть».

Что касается музыкального образа, то его развитие в разделе А₁ отмечено динамизацией. Душевное волнение передается не только варьируемым изложением основной мелодии в вокальной партии, с использованием распетой мелизматике, способной передавать тончайшие психологические оттенки, но и возвращением синкопированной пульсации аккомпанемента, и оплетением мелодии фактурными голосами в фортепианной партии, и «колорированием» VI ступени, дающей то «осветленное» тоновое сопряжение с V ступенью, то остро выразительное полутоновое (см. нотный пример 43).

Пример 43. Лю Сюэань. «Стихотворение о красной фасоли»

啊 啊 恰 似 遮 不 住 的 青 山 隐 隐,

f

Осенью 1982 года Ван Чжифу, музыкальный редактор Центральной народной радиовещательной станции Китая, подошла к композитору Ван Липин и спросила, может ли он сочинить музыку для телесериала «Сон в красном тереме», которым занимался ее муж, режиссер Ван Фулинь. Ван Липин не ожидал, что получит такое хорошее предложение тем более, что этот классический роман он читал в то время, когда еще учился в средней школе. Однако, не раздумывая, Ван Липин согласился написать песню для сериала Ван Чжифу «Сон в красном тереме» и вскоре познакомился с режиссером Ван Фулинь.

Композитор Ван Липин провел целый день в мыслях о том, как выразить свое понимание темы, стиля и сути романа «Сон в красном тереме». Выслушав мнение Ван Липина, его видение художественного образа, режиссерская команда сразу определила его как единственного претендента на авторство будущих песен сериала «Сон в красном тереме».

Музыкальная концепция Ван Липина «Сна в красном тереме» определяется так: «душа, переполненная сожалением, бесконечными переживаниями». Спустя четыре с лишним года раздумий и творческих поисков Ван Липин, наконец, завершил работу над музыкой к киносериалу «Сон в красном тереме». Вечером в субботу, 2 мая 1987 года, сериал вышел на экраны страны и каждое звучащее в нем музыкальное произведение стало популярной песней, которую люди напевали в свободное время. Одной из таких песен стала и «Песня о красной фасоли»¹⁵⁴.

Эта песня – единственная в сериале «Сон в красном тереме», которая отражает внутренний мир Цзя Баоюй, появляясь в пространстве кинотекста дважды. В первый раз Цзя Баоюй поет ее на банкете, показывая свою любовь к Линь Дайной (по сюжету он вынужден был скрывать это чувство в своем сердце). Во второй раз ее исполнение приходится на тот момент, когда Цзя Баоюй, обанкротившись, становится нищим. В этом случае его соло

¹⁵⁴ Оуян Фэньцян. 1987. Наш сон в красном тереме. Пекин, 2017. С. 307.

подчеркивает жестокость реальности, подразумевая прощание Цзя Баоюй с миром¹⁵⁵.

«Песня о красной фасоли» представляет собой трехчастную композицию, типовые мелодии в тональности d-moll, тактовый размер 4/4, темп *Moderato*. Структурная схема песни выглядит так (см. табл. 7):

Таблица 7.

Интродукция	А			В		С	
1-2	a	b	c	a ₁	b ₁	d	c
	3 – 6	7 – 10	11 – 15	16 – 19	20 – 23	24 – 27	28 – 34
<i>d-moll</i>							

В первой фразе раздела А третий такт начинается с верхнего звука пентатоники и постепенно снижается до тоники. Этот музыкальный мотив определяет меланхолическое настроение всего произведения. В четвертом такте используется компактный тип ритма на слове «Си» (思), вследствие чего восьмая длительность оказывается максимально ритмизованной. Подобный ритм является характерной приметой данного раздела (см. нотный пример 44).

Пример 44. Ван Липин. «Песня о красной фасоли»



Во второй фразе есть мелодический скачок вниз на малую септиму на слове «не», затем – на чистую квинту на слове «весна». Такие, реализованный в одном слове, нисходящие скачки мелодии на большие интервалы – главная особенность этой песни (см. нотный пример 45).

Пример 45. Ван Липин. «Песня о красной фасоли»



¹⁵⁵ Чжан Шуо. Век классики китайской симфонической музыки. Пекин, 2019. С. 245–246.

Что касается рифмующихся слов в конце фраз, а также использования длинных нот, то все это также является важной особенностью анализируемого произведения (см. нотные примеры 46, 47).

Пример 46. Ван Липин. «Песня о красной фасоли»



Пример 47. Ван Липин. «Песня о красной фасоли»

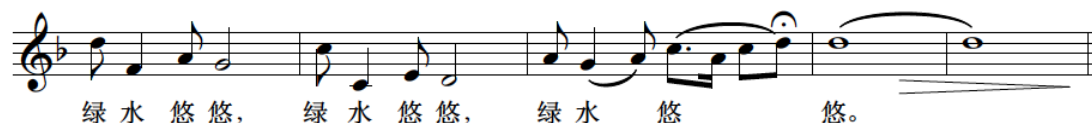


На словах «Ах! словно слабо скрытые зеленые холмы, которые невозможно скрыть, и зеленая вода, которая течет бесконечно» происходит кульминация всей песни, что полностью соответствует драматургии стихотворения в литературном первоисточнике «Сон в красном тереме» (см. нотные примеры 48, 49).

Пример 48. Ван Липин. «Песня о красной фасоли»



Пример 49. Ван Липин. «Песня о красной фасоли»



«Стихотворение о красной фасоли» Лю Сюэцань и «Песня о красной фасоли» Ван Липин имеют высокий художественный уровень. «Стихотворение о красной фасоли» было признано образцом авторской песни в области вокальной музыки Китая. Песенные композиции Ван Липин для телесериала «Сон в красном тереме» были оценены как высший уровень музыкальной интерпретации поэтической лирики литературной классики Китая, среди которых «Песня о красном тереме» является эталонной.

Иллюстрацией одного из рассмотренных произведений может

послужить живописное полотно неизвестного мастера «Стихотворение о красной фасоли» (см. рис. 4).

Рис. 4. Стихотворение о красной фасоли



Наша точка зрения видится оправданной по ряду причин. Во-первых, на допустимость представленной аналогии указывает название картины, одноименной вокальному произведению композитора Лю Сюэань. Во-вторых, в отличие от концепции Ван Липина на полотне изображены два человека – юноша и девушка.

В-третьих, расположение их тел, сближающихся в сокровенной беседе, уединенность места, по которому они идут, отсутствие четко прорисованных черт лица каждого из них говорят о тайне, их объединяющей. Очевидно, что эта тайна не должна стать достоянием других. Вместе с тем, оба они надеются на то, что им удастся сохранить чувства друг друга, однако длинная дорога, убегающая вдаль, а также их нераспознаваемый за размытой акварелью прошлый опыт вряд ли позволят осуществиться задуманному,

оставляя им лишь любовное томление по тому, чему не суждено быть.

Несмотря на то, что детали картины не отвечают «дословному» переводу вербального текста в визуальный, поэтика картины, складывающаяся из контраста ярко-зеленого, красного и белого цветов с серовато-сизой дымкой, заметной на бежевом, приближенном к телесному цвету, фоне отмечена хрупким равновесием всех начал, гармонией верха и низа, левого и правого, фона и рельефа и т.д. Обозначенная гармония пронизывает собой и две песни, созданные в опоре на один первоисточник, в каждой из которых отражается идеальное сочетание современной китайской вокальной музыки и классической литературы.

Лэй Чжэньбан. «Воспоминания о товарищах по оружию» (1963)

Известный китайский композитор Лэй Чжэньбан за свою жизнь создал более 100 музыкальных произведений для кино и телевидения, внося важный вклад в развитие китайской музыки. Композитор создал прекрасную музыку для фильма «Гости ледяной горы», причисляемую ныне к классическим образцам. В частности, одна из композиций, сочиненная специально для тенорового голоса, до сих пор является одной из важнейших в репертуаре китайских теноров.

Лэй Чжэньбан (1916–1997), маньчжур по национальности, -- известный китайский композитор. Он родился в Пекине, его семья переехала в Шэньян в 1928 году. Семья была обеспеченной, с детства Лэй получил хорошее образование, любил музыку. Когда он учился в начальной школе в Шэньянь, он участвовал в небольших оперных представлениях, а в средней школе он был дирижером школьного оркестра гармоник. В конце 1939 года он поступил в Токийскую высшую музыкальную школу в Японии, чтобы изучать композицию, и находился под сильным влиянием своего наставника, японского фолк-музыканта Мацудайра Лаисори.

В 1942 году он вернулся в Китай после окончания учебы, будучи первым в рейтинге современных композиторов. Трудовая деятельность Лэй Чжэньбан была связана с преподаванием музыки в различных школах

Пекина, организацией музыкальные группы, а позже – с основанием Пекинского симфонического оркестра, насчитывающего более 40 человек. После основания Нового Китая в 1949 году Лэй Чжэньбан долгое время работал композитором на Пекинской киностудии. В 1955 году его перевели в Чанчуньскую киностудию, сохранив изначальную должность.

За свою более чем 30-летнюю творческую карьеру Лэй Чжэньбан написал музыку более чем к 40 кино- и телеработам, сочинил более 100 песен, вследствие чего он был признан ведущей фигурой китайского кино- и телевизионного музыкального искусства. Среди его основных работ – песни «Свадебные клятвы» (1957), «Воспоминания о товарищах по оружию» (1963), «Почему цветы такие красные» (1963), «Переустройство рек и гор для будущих поколений» (1985) и др.¹⁵⁶

Текст песни «Воспоминания о товарищах по оружию» (1963) был написан в соавторстве с режиссером Чжао Синьшуй для фильма «Гости ледяной горы».

Чжао Синьшуй (1929–1989), ранее известный как Чжао Чжифэнь, уроженец уезда Цан провинции Хэбэй, китайский режиссер и сценарист. В 1952 году он окончил военно-художественный колледж по специальности «режиссура» и после окончания был переведен на Чанчуньскую киностудию. К основным киноработам Чжао Синьшуй относятся: «Гуси-лебеди» (1960), «Гости ледяной горы» (1963), «Посейдон» (1981), «Мгновение» (1979) и др.

«Гости ледяной горы» – фильм 1963 года о поимке шпионов, снятый и распространенный китайской киностудией Чанчунь (режиссер Чжао Синьшуй, сценарист У Байсинь, композитор Лэй Чжэньбан, в главных ролях Лян Инь, Гу Юин, Аму Ду Лили, Айи Сяму и др.).

Во время Корейской войны (1950 – 1953) китайское гоминьдановское правительство, потерпевшее поражение на Тайване, направило множество шпионов для подрывной деятельности в только что созданные

¹⁵⁶ *Гуань Цзисинь*. Биографические очерки о современных маньчжурских литераторах. Шэньян, 1987. С. 194–197.

приграничные районы Синьцзян. Фильм посвящен отношениям между пограничником Амиром и двумя женщинами, одна из которых скрывает свою суть, выдавая себя за другую, а вторая этой другой является. Также фильм повествует о процессе ареста китайскими Синьцзянскими народными пограничниками гоминьдановских шпионов после основания Нового Китая¹⁵⁷.

Летом 1951 года на контрольно-пропускной пункт Синьцзянской пограничной службы поступила информация о том, что группа бандитов пробралась через реку Цзиньша, выжидая удобного случая, чтобы напасть на охрану границы. Наурузи, пастух в пограничной зоне, женился на невесте, выдававшей себя за Гурандам, которая на самом деле была шпионкой Гурибар, подосланной главарем бандитов Рерипу. Когда Амир, новый воин на контрольно-пропускном пункте, услышал имя невесты, на него сразу нахлынули воспоминания.

Амир и Гурандам были возлюбленными детства, но дядя Гурандам продал ее Релипу в качестве служанки, и с тех пор о ней не было никаких известий. Командир взвода Ян и Амир пришли на свадьбу пастуха, и фальшивая Гурандам воспользовалась этой возможностью, чтобы заманить Амира в ловушку, вспоминая вместе с ним горькое прошлое. С того времени фальшивая Гурандам, невзирая ни на день, ни на ночь, невзирая на стыд, много раз отправлялась на заставу, чтобы найти Амира и «пережить с ним старую любовь».

Амир был верен присяге народно-освободительной армии и не допускал возможности разрушить отношения между армией и народом, а потому не поддавался провокации фальшивой Гурандам. Когда командир взвода Ян встретил их, он, с одной стороны, обратил внимание Амира на дисциплину народно-освободительной армии, попросив усилить меры предосторожности и сохранять бдительность. Запутанная ситуация с

¹⁵⁷ Гуань Цзисинь. Там же.

фальшивой Гурандам привела к тому, что она передала однажды услышанную новость Релипу и, воспользовавшись плохой погодой, они решили подкрасться к заставам народно-освободительной армии, но были полностью уничтожены.

Раненый командир первого отделения и солдат Амир стояли на блокпосту на передовой, и оба замерзли до состояния ледяных скульптур. Позже в приграничную зону приехали пожилой мужчина по имени Аманбай и еще одна женщина по имени Гурандам. Если Гурандам оказалась действительно той женщиной, которую так любил Амир, то пришедший с ней Аманбай был шпионом, нацеленным на нарушение стабильности в приграничной зоне. Он просто использовал Гурандам, чтобы скрыть свою личность, но командир взвода Ян быстро обнаружил это и решил ответить хитростью на хитрость, расставив сети, и, наконец, устроил облаву врагу¹⁵⁸.

Сейчас в Китае мало кто знает этот фильм, но прозвучавшие в нем песни «Воспоминания о товарищах по оружию» и «Почему цветы такие красные» у всех на слуху. «Воспоминания о товарищах по оружию» – песня, написанная режиссером Чжао Синьшуй в соответствии с развитием сюжета фильма. Ее появлению в пространстве кинотекста предшествовал следующий эпизод: увидев командира первого отделения и солдата Амира замерзшими настолько, что оба они скорее походили на ледяные скульптуры, нежели на людей, командир взвода Ян крикнул: «Мы должны спасти их» и выстрелил в небо. Внезапно в заснеженных горах сошла лавина. Ровно в этот момент в фильме прозвучала обозначенная песня.

В ее поэтическом тексте авторы используют прием контраста. Описывая ситуацию, когда лирический герой покидает родной город, унося в сердце воспоминания о девушке, которую он оставил, чтобы защищать родную землю, авторы выражают уверенность в том, что и висящий на стене дудар однажды коснется руки мастера, и мускусная дыня не утратит своей

¹⁵⁸ Чэнь Цзипин. Новое издание, по оценке китайских и зарубежных фильмов. Сучжоу, 2020. С. 354 – 359.

сладости, оставаясь дыней даже тогда, когда в его саду она перестанет плодоносить, и девушка у тополя будет ждать своего возлюбленного и лишь с принесшими себя в жертву боевыми товарищами никогда не суждено встретиться вновь.

Очевидно, что условно данный текст можно поделить на две части. Первая часть связана с такими вещами, которые поправимы. Вторая же часть, напротив, лишает надежды на желанную встречу с теми, кто уже никогда не вернется. Примечательно, что во всей лирике нет ни одного лишнего слова, но те, что звучат – полны искренних эмоций, которые заставляют людей плакать. Отмеченный результат отчасти обусловлен тем, что поэтический текст включает в себя лишь те слова, концовка которых отвечает таким основным рифмам, как «ан» (“ang”), «оу» (“ou”), чье звучание становится особенно пронзительным на фоне междометия «ах». Предлагаем подстрочный перевод этих поэтических строк.

天山脚下是我可爱的家乡，当我离开它的时候，

У подножия гор Тянь-Шань мой милый родной город, когда я его покинул,

好像那哈密瓜断了瓜秧。

Похоже, мускусная дыня перестала давать плоды.

白杨树下住着我心上的姑娘，当我和她分别后，

Под тополем девушка, которая живет в моем сердце после того, как я с ней попрощался,

好像那都达尔闲挂在墙上。

Как будто дудар повис без дела на стене.

瓜秧断了哈密瓜依然香甜，琴师回来都达尔还会再响。

Даже если рассада дыни не растет, мускусная дыня все равно будет сладкой, а дудар снова зазвенит, когда вернется мастер.

当我永别了战友的时候，好像那雪崩飞奔万丈。

Когда я прощался со своим боевым товарищем, будто лавина летела.

啊亲爱的战友，我再不能看到你雄伟的身影和和蔼的脸庞。

Ах, дорогой боевой товарищ, я больше не смогу видеть твою величественную фигуру и доброе лицо.

啊亲爱的战友，你再不能听我弹琴听我歌唱。

Ах, дорогой боевой товарищ, ты больше не сможешь слушать, как я играю и как я пою.

Песня «Воспоминания о товарищах по оружию» представляет собой единую двухчастную структуру, написанную в тональности В-dur, в размерах 2/4 и 3/4, темп *Andante*. Структурная схема выглядит следующим образом (см. табл. 8):

Таблица 8

Прелюдия	А	В	Эпилог
1 – 9	10 – 30	31 – 52	53 – 55
В-dur			

Такты 1 – 9 вступительной части песни усиливают музыкальную экспрессию за счет изменения интенсивности. Также отметим усиление ударных характеристик музыкального звучания, предположительно имитирующего торжественные, призывные звуки военных барабанов (см. нотный пример 50).

Пример 50. Лэй Чжэньбан. «Воспоминания о товарищах по оружию», фрагмент вступления

Раздел А начинается с 10-го такта со звуков восходящей кварты – тоже торжественной и призывной, характерной для жанра марша. В вокальной партии для этого также используются яркие ритмические фигуры – пунктир и внутридолевая синкопа, служащие одновременно маркерами

национального стиля синьцзян (см. нотный пример 51).

Пример 51. Лэй Чжэньбан. «Воспоминания о товарищах по оружию», раздел А

1.天山脚下是我可爱的家
2.白杨树住着我心爱的姑娘

Широкое использование форшлага в вокальной партии как проявление форсированного исполнения подчернуто значимого слова также является одной из характерных особенностей рассматриваемого произведения. Кроме того, в 15-м и 18-м тактах резко меняется размер с 2/4 на 3/4, что «работает» на присутствующий в поэтическом дискурсе контраст, и, одновременно, предваряет его реализацию в следующем разделе (см. нотный пример 52).

Пример 52. Лэй Чжэньбан. «Воспоминания о товарищах по оружию», раздел А

乡, 娘, 当我离开她的时候, 当我和她分别后,

В музыкальном разделе В мелодия двух последовательных фраз переходит на октаву вверх, постепенно способствуя накалу музыкальных эмоций, что приводит к кульминации всего произведения на гласной «а». Перенос вокальной партии в высокий регистр и плотная аккордовая («хоровая», коллективная) поддержка в аккомпанементе демонстрируют несопоставимость двух миров, в одном из которых любое происшествие не в состоянии изменить естественного хода событий. Напротив, в другом смерть оказывается настолько противоестественной, что все остальное на ее

фоне уже не имеет значения. Отсюда – столь остро переживаемые отчаяние и боль утраты (см. нотные примеры 53, 54).

Пример 53. Лэй Чжэньбан. «Воспоминания о товарищах по оружию», раздел В

当我永 别了 战友的时 候,

Пример 54. Лэй Чжэньбан. «Воспоминания о товарищах по оружию», раздел В

啊, 亲 爱 的 战 友, 我 再 不 能 看 到 你 雄 伟 的 身 影

«Воспоминания о товарищах по оружию» – шедевр композитора Лэй Чжэньбан, а также шедевр китайской киномузыки, имеющий высокую репутацию в Китае.

Ли Вэйцай «Летят журавли» (1980)

Музыкальное произведение «Летят журавли» композитора Ли Вэйцая является одной из композиций, звучащих в фильме «Стремиться на родину, подобно стреле». Данное произведение отличает изящная мелодия и печальная нежная лирика; его с уверенностью можно назвать типичным вокальным произведением для китайского кино.

Ли Вэйцай, родившийся в Шэньяне в 1925 году, является известным китайским композитором, посвятившим себя написанию музыки для

кинофильмов. В возрасте 15 лет он был принят в императорскую музыкальную труппу Маньчжурии, где изучал музыку с японцами. После освобождения Маньчжурии он в разное время работал композитором и дирижером на Маньчжурской киностудии, в Шанхайской кинокомпании «Цинхуа» и в Культурно-художественном ансамбле ВМФ. В 1952 году его перевели на киностудию «Первое августа» в качестве композитора. К его основным музыкальным произведениям относятся: «Летят журавли», «Сюита на берегу реки Сунгари», «Четыре красавицы», «Барабан победы», «Сяо фан ню» и др.¹⁵⁹

Ли Цзюнь (1922 – 2013), уроженец города Юньчэн провинции Шаньси – китайский режиссер. В возрасте 15 лет участвовал в революции и прошел через всю знаменитую Битву Ста полков. До основания Нового Китая работал в сфере культуры и искусства. В 1951 году его перевели на киностудию «Первого августа». Ли Цзюнь за шесть лет самостоятельно выучился и стал хорошим специалистом, пройдя путь от человека, который никогда не прикасался к камере и не смотрел кино, до отличного кинорежиссера.

Всю свою жизнь Ли Цзюнь был сдержанным и скромным, любезным, настойчивым в учебе и стал одним из первых, кто начал снимать китайские фильмы на военную тематику. К его основным произведениям относятся фильмы «Крепостной крестьянин», «Сверкающая красная звезда», «Стремиться на родину, подобно стреле», «Решающий бой» и др.¹⁶⁰.

«Стремиться на родину, подобно стреле» – фильм на военную тематику, выпущенный 1 октября 1979 года к 30-летию основания Китайской Народной Республики, и снятый китайской киностудией «Первое августа» под руководством Ли Цзюня. Главные роли исполнили

¹⁵⁹ Китайская ассоциация музыкантов. Список известных китайских музыкантов. Наньнин, 1989. С. 181.

¹⁶⁰ Ван Липин. Сто лет музыки. Хронологическая подборка современной китайской лирики 3. Шанхай, 2018. С. 50–51.

Чжао Эркин и Сыцинь Гаова. В фильме рассказывается, как во время японской оккупации Маньчжурии командир роты 2-й армии Вэй Дэшэн, прошел «испытание не на жизнь, а на смерть», «испытание на деньги» и «испытание любовью» и, наконец, прорвал блокаду японской армии.

Когда фильм снимался, музыкальное произведение «Летят журавли» не планировалось использовать в фильме. Однако, завершив съемку в 1979 году, группа экспертов пришла к выводу, что финал фильма должен быть усилен музыкой. После долгих размышлений режиссер Ли Цзюнь решил создать музыкальную тему, посвященную главному герою Вэй Дэшэна, и написал текст песни «Летят журавли». Спустя некоторое время композитор Ли Вэйцай был приглашен на студию, где проводился монтаж фильма, и там же написал музыку. С выходом фильма песня «Летят журавли» обрела окончательный вариант и сразу же полюбилась публике¹⁶¹.

Несмотря на то, что поэтический текст песни «Летят журавли», написанный режиссером Ли Цзюнем, состоит всего из четырех коротких предложений, он наполнен любовью и глубоким смыслом. Главный мужской персонаж Вэй Дэшэн предстает чувствительным и настойчивым, стойким и смелым. Автор сравнивает Вэй Дэшэна с одиноким журавлем, который прошел через все трудности, не изменив себе, чтобы иметь возможность вернуться к любимой¹⁶². Произведение исполнено как печали, вызванной расставанием Вэй Дэшэна с Ци Юйчжэнь, так и радости ожидания встречи и веры в победу, которая поможет влюбленной паре соединиться.

Предлагаем подстрочный перевод поэтического текста.

雁南飞，雁南飞，雁叫声声心欲碎；

Журавли летят на юг, разбивая своим криком сердца.

¹⁶¹ Чжоу Син, Лю Цзюнь. Анализ 90-летних военных фильмов Китая. Пекин, 2018. С. 168–177.

¹⁶² Вэй Дэшэн влюбился в Ци Юйчжэнь, когда получил травму, но, чтобы сразиться с врагом, он, не раздумывая, бросился на помощь своим товарищам.

不等今日去，以盼春来归。

Не жди больше, отправляйся прямо сегодня; жди весны, когда сможешь вернуться обратно.

今日去，愿为春来归；

Отправляйся сегодня и надейся, что с приходом весны обязательно вернешься.

盼归莫把心揉碎，且等春来归。

Ожидание встречи с тобой разбивает мне сердце; я просто жду, что ты вернешься весной.

Песня «Летят журавли» появляется в фильме три раза: первые два связаны с музыкальным сопровождением без слов, в третий раз она звучит в качестве финальной песни в единстве слова и музыки.

Песня «Летят журавли» представляет собой единую двухчастную структуру в тональности *F dur*, в размере $2/4$, темп *Adagio*. Музыкальная форма выглядит следующим образом (см. табл. 9):

Таблица 9

Вступление	А	В
1 – 7	8 – 26	27 – 50

Вступление и музыкальная строфа В одинаковые по музыкальному материалу, который опознается на уровне главной темы. Начинаясь со слабой доли, мелодия секстовым восходящим скачком-преодолением достигает основной ступени лада и после развития возвращается к тонике в конце музыкальной фразы (см. нотный пример 55, с. 170 (верхние строки)).

С восьмого такта начинается раздел А (см. нотный пример 55, с. 170 (нижние строки)). Первая музыкальная фраза представляет собой дважды повторенное предложение «журавли летят». Если ритм в обоих случаях сохраняется неизменным, то вокальная партия при втором проведении демонстрирует октавное восхождение на слове «журавли», после которого слово «летать» занимает исходную позицию с остановкой на звуке *a*. Отмеченная нотная графика как нельзя лучше отвечает поэтическому тексту,

вызывая визуальный образ парящей в облаках птицы и взмахов ее крыльев.

Примечательно, что при создании музыки композитор использовал в этой фразе всего три ноты – *c*, *d* и *a*, очерчивающих пентатонную ладовую организацию мелодии, обходясь минимальными средствами для достижения высокого художественного результата.

Часть А относительно спокойная, с небольшими изменениями в звучании. Ее общее эмоциональное состояние можно охарактеризовать как лирическое. Обращают на себя внимание семантически значимые мотивы покачивания – и в мелодии, и в фактурном оформлении фортепианной партии, а также имитационные подхваты-«допевания» в аккомпанементе. В конце происходит возвращение к тоническому устою (см. нотный пример 56, с. 171).

Пример 55. Ли Вэйцай. «Летят журавли»

慢板 深情地

雁南飞 雁南飞, 雁叫声声

Пример 56. Ли Вэйцай. «Летят журавли»

Музыкальный пример 56. Вокальная партия и фортепиано. Вокальные ноты имеют длительные паузы под словами «归, 已盼春来归。 今日去». Фортепиано включает триоллы и динамические акценты.

В части В наблюдается изменение общего настроения музыки и характер исполнения. Так композитор передает волнительное ожидание от предстоящей встречи влюбленных. В первой музыкальной фразе слова «уходишь» и «возвращаешься» отмечены длительным звучанием (крупные ритмические длительности). Затем после слов «с нетерпением ожидаю возвращения» добавлена двухтактная пауза, которая передает всю тяжесть в душе главной героини, умножая ее тоску (см. нотный пример 57).

Пример 57. Ли Вэйцай. «Летят журавли»

Музыкальный пример 57. Вокальная партия и фортепиано. Вокальные ноты имеют длительные паузы под словами «愿为春来归, 盼归». Фортепиано включает триоллы и динамические акценты.

В финале песни эмоции главных героев достигают наивысшей точки, как и мелодия на словах «весна» и «возвращение». Композитор использует половинные длительности на высоких нотах, тяготеющих к устою, который символизирует небесную высь, а также незыблемость веры в победу, надежды на встречу и искреннее и чистое чувство влюбленных (см. нотный пример 58, с. 172).

Пример 58. Ли Вэйцай. «Летят журавли»

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal line with the lyrics '春 来 归。' (Spring comes home). The second and third systems show the piano accompaniment, featuring complex rhythmic patterns with triplets and chords. The piano part is written in G minor and 4/4 time.

В произведении «Летят журавли» выражаются беспокойство и тоска по ушедшему на фронт любимому, уравновешиваемые радостью и надеждой, вызванными ожиданием весны, которая выступает символом новой жизни. При этом нельзя забывать, что в китайской мифологии журавль знаменует собой светлое начало, счастье и материнство (неслучайно в Китае эту птицу называют «патриархом пернатого племени»¹⁶³). Как правило, подобные эмоции характерны для произведений, звучащих на различных концертах в Китае, а также написанных для кино постановок. Главный герой с нетерпением ждет весны, когда сможет вернуться к любимой. Мелодия и поэзия идеально сочетаются, что наполняет содержание глубоким смыслом, который синтезирует в себе чувство любви к Родине и любви к человеку.

¹⁶³ Журавль: значение и символ в восточной (китайской...). URL: <https://zenso.ru/Живопись/Журавль как символ>

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

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.

Академическая 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 обозначенных жанрах.

Произведения современных китайских композиторов, написанные на протяжении всего XX века в жанре вокальной музыки независимо от их содержания, отмечены 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 определяет центральную задачу композитора: посредством музыки обеспечить максимальное понимание поэтического текста.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Развитие вокального искусства в современном Китае насчитывает более чем столетнюю историю. Начиная с внедрения западных техник исполнения и вплоть до периода расцвета, приметам которого стало сочетание национальной и западной стилистики в области вокальной музыки – ее создания и исполнения – весь этот исторический отрезок связан с непрерывной работой нового поколения китайских композиторов и поэтов, вокальных педагогов, теоретиков и практиков музыки по совершенствованию такого феномена, как художественная песня.

Потому, причина расцвета вокальной музыки в Китае кроется не только в написании современными китайскими композиторами значительного количества высококачественных художественных образцов, но и во внедрении модели обучения, подходящей исключительно для китайских исполнителей, а также в освоении различных техник исполнения.

Не менее важным оказывается и следующий факт. Прочная база для музыкального творчества закладывается многообразием традиционных песенных стилей, которыми отличаются бытующие в этнических группах, проживающих на территории Китая, фольклорные напевы. Соответственно, если изначально, когда западные техники только проникли в Китай, китайские композиторы ориентировались лишь на наиболее значимые для чужеродной культуры мелодии, накладывая на них китайские тексты, то позднее ситуация меняется.

Спустя годы создатели вокальной музыки получили возможность не только подражать творчеству своих зарубежных коллег – как классиков, так и современников, но и создавать отмеченные национальным колоритом произведения, дух которых напрямую был связан с духом народа, таящегося в недрах родного для китайских композиторов языка.

Значимость сложившегося положения дел (в том числе для вокальной музыки XXI века) видится в том, что во все времена, а тем более сегодня, в

век информационных технологий, язык выступает главным капиталом нации. Как свидетельствуют ученые, сосредоточенное в языке богатство, возможно, превышает вложения, которые обеспечиваются разработкой нефте- и газовых месторождений, а также обнаружением других полезных ископаемых¹⁶⁴.

Подтверждение тому просматривается в установке, согласно которой «самые богатые и динамичные общества имеют и самый большой словарный запас, будучи озабочены его приумножением»¹⁶⁵. В данном контексте мы полностью разделяем мысль О. Д. Волчек, высказанную российским ученым по поводу русского языка: «Смыслообразующее единство народа – не в идее, а в языке и то лишь при условии, что этот язык развивается, что крона его не редет и корни его не гниют»¹⁶⁶.

Что же касается содержания вокальных произведений, то здесь необходимо отдавать себе отчет в следующем. Стремительное, но и, одновременно, отягощенное политическими событиями, а также чередой военных конфликтов развитие китайского общества, особенности различных этнических групп и регионов предоставили разнообразные темы с глубоким содержанием.

При этом каждое законченное вокальное произведение обладает особым стилем, отражает свое время и национальный характер. Как правило, в большинстве своем лучшие художественные образцы имеют не только простую и краткую цельную структуру, но и характеризуются множеством разнообразных и сложных повторений и сопоставлений, реализуемых на уровне таких музыкальных средств выразительности, как темп, динамика, ритм, интонация и др.

Учитывая обстоятельство, согласно которому количество вокальных произведений, написанных в период XX века современными китайскими

¹⁶⁴ Подробнее по данному вопросу см.: *Эпштейн М. Н.* Русский язык в свете творческой филологии разыскания // *Знамя*. 2006. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/1/ep13.html>

¹⁶⁵ *Волчек О. Д.* Звуки, слова, имена. СПб., 2011. С. 234;

¹⁶⁶ *Волчек О. Д.* Цит. изд. С. 234.

композиторами исчисляется десятками сотен, становится очевидным, что представленная в нашем диссертационном исследовании тема еще долгое время будет актуальной и перспективной по ряду моментов:

- культурно-исторический срез в оценке вокальной музыки XX века современных китайских композиторов создает прецедент для сравнительной характеристики становления и развития вокальной музыки в отличных от китайской культурах;

- анализ вокальных произведений, представленных в настоящем диссертационном исследовании, в том числе и тех, которые остались за рамками настоящего диссертационного исследования, обеспечит возможность более глубокого изучения китайской фортепианной музыки XX – XXI веков, поскольку именно вокальная музыка дает импульс для творчества китайских композиторов, работающим в жанре фортепианной миниатюры, фортепианного концерта и других инструментальных жанрах;

- востребованность вокальной музыки XX века как хранительницы лучших достижений композиторского и поэтического творчества будет тем более актуализироваться, чем более современная популярная музыка завоевывает интерес публики, делая ставку на упрощение всех ее составляющих, что обусловлено вопросами коммерции.

Вместе с тем, наряду с культурно-историческим срезом изучения вокальной музыки весьма привлекательным видятся и ее исследования в контексте природной среды обитания человека. В частности, как утверждают ученые, «обобщенная картина современной вокальной музыки отражает не только происходящие глубокие социальные кризисы, но и кризисы природные»¹⁶⁷.

Другими словами, долговременные исследования в этом направлении показали неоспоримость того факта, согласно которому цикличность природной среды оказывает непосредственное влияние как на социум в

¹⁶⁷ Волчек О. Д. Звуки, слова, имена. Цит. изд. С. 232.

целом, так и на его отдельных представителей, воздействуя на разные уровни личности¹⁶⁸.

Достоверно известно, что «при анализе более 2200 песен и романсов, созданных советскими композиторами в 1959–1982 гг., выявлена сопряженность музыкального мышления с космофизическими флуктуациями, которая опознается на следующих уровнях:

- сходство в динамике показателя вокальных миниатюр, написанных в мажоре за этот период, и динамике межпланетного космического поля;
- сходство в динамике показателя вокальных миниатюр, написанных в мажоре за этот период, и гравитации – долгопериодного потенциала приливообразующей силы Луны и Солнца»¹⁶⁹.

Подобные исследования, как представляется, позволят человечеству задуматься над тем, что помимо проблем экологии природы давно назрела проблема экологии человека, одним из условий благоприятного становления и развития которого была и остается вокальная музыка. Независимо от ее жанровых разновидностей, единственным критерием права на ее бытования в человеческой среде обитания будет высокий уровень художественного мастерства ее создателей – поэта, композитора и исполнителя. С этой точки зрения китайская вокальная музыка XX века являет собой кладезь национального богатства, которым мы готовы щедро делиться со всеми, кто чувствует в этом насущную необходимость.

¹⁶⁸ Волчек О. Д. Геокосмос и человек. СПб., 2006. 332 с.

¹⁶⁹ Волчек О. Д. Звуки, слова, имена. Цит. изд. С. 232.

1. Васина-Гроссман, В. А. Мастера советского романа /В. А. Васина-Гроссман. – Москва: Музыка, 1968. – 320 с. – Текст непосредственный.
2. В поисках звезды заветной. Китайская поэзия первой половины XX в. Пер. с кит. /Редкол.: Г. Гоц, Л. Делюсин, Д. Мамлеев и др; Сост., вступ. статья, заметки об авторах и примеч. Л. Черкасского. – Москва: Худож. лит., 1988. – 350 с. (Б-ка китайской лит-ры). – Текст непосредственный.
3. Ван, Шижан. Романсы и песни Хуан Цзя в контексте исполнительской практики / Ван Шижан. – URL: <https://science-education.ru/pdf/2015/2/519.pdf> (дата обращения 12.04.20). – Текст электронный.
4. Вашкевич, Н. Л. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных форм: учебное пособие. /Н. Л. Вашкевич. – Тверь: Тверской областной учебно-методический центр учебных заведений культуры и искусства, 2011. – 76 с. – URL: authors.tverlib.ru/sites/default/files/text/... (дата обращения 11.05.2021). – Текст электронный.
5. Волчек, О. Д. Геокосмос и человек /О. Д. Волчек. – Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2006. – 321 с. – Текст непосредственный.
6. Волчек, О. Д. Звуки, слова, имена /О. Д. Волчек. – Санкт-Петербург: СПБИГО; ООО «Книжный дом», 2011. – 294 с. – Текст непосредственный.
7. Демченко, А. И. Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк первый / А. И. Демченко. – Текст непосредственный. // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – № 1. – С. 46–54.
8. Демченко, А. И. Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк второй/ А. И. Демченко. – Текст непосредственный. // Проблемы музыкальной науки. –2019. – № 2. – С.

- 120–132.
9. Демченко, А. И. Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк третий / А. И. Демченко. – Текст непосредственный. // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 112–121.
 10. Демченко, А. И. Музыкальное искусство России начала XX века: Энергетика / А. И. Демченко. – Текст непосредственный. // Манускрипт. 2023. № 3. С. 168–177.
 11. Иванов, Б. Что означает выражение «от розы увядшей остается лишь имя ее»? /Б. Иванов. – URL: [yandex.ru>...question/cht_oznachaet](https://yandex.ru/question/cht_oznachaet) (дата обращения 12.03.20). – Текст электронный.
 12. Казанцева, Л. П. Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения: учебное пособие /Л. П. Казанцева. – Астрахань: Государственное предприятие Астраханской области «Издательско-полиграфический комплекс «Волга»», 2011. –130 с. – Текст непосредственный.
 13. Ключников, Ю. М. Китайский взлет на крыльях поэзии. Переводы стихов Мао Цзэдуна. / Ю. М. Ключников. – URL: <https://www.politpros.com/journal/read/?ID=7096> (дата обращения 18.02.2022). – Текст электронный.
 14. Ли, Синьянь. Китайская камерно-вокальная лирика в творчестве Хуан Цзыя / Синьянь Ли. – Текст непосредственный. // Манускрипт. – 2019. – Т. 12, № 8. – С. 154–159.
 15. Ли, Цзяхуэй. Музыкальная драма куньцой в контексте национальных традиций: дис. канд. искусств.: 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение) / Ли Цзяхуэй. – Санкт-Петербург, 2023. – 146 с. – Текст непосредственный.
 16. Ли, Ясюнь. Вокальные циклы в творчестве современных китайских композиторов: образы и стилевые черты: дис. ... канд. искусств.: 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение) /Ли Ясюнь.

– Санкт-Петербург. 2023. – 316 с. – Текст непосредственный.

17. Нагибин, Ю. М. Дневник: В 2 т. /Ю. М. Нагибин. – Москва: Прозаик, 2021. – Т. 2. – 774 с. – Текст непосредственный.
18. Овсянкина, Г. П. Музыкальная психология: учебник /Г. П. Овсянкина. – Санкт-Петербург: Союз художников, 2007. – 239 с. – Текст непосредственный.
19. Петров, В. О. Тема взаимоотношения человека и общества в жанре инструментальной композиции со словом (к проблеме: литература и музыка) /В. О. Петров. – Текст непосредственный. // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: Сб. статей по материалам XIV Международной научно-практической конференции 16 февраля 2018 года. / Отв.ред. О.В. Немкова. – Тамбов: Редакционно-издательское бюро ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2018. – С. 201–210.
20. Петров, В. О. Классификация вербальных текстов в инструментальной композиции со словом /В. О. Петров. – Текст непосредственный. // Музыкальное искусство: сборник научных статей. Вып. 28. – Донецк: Донецкая академия музыки им. С. С. Прокофьева, 2023. – С. 7–17.
21. Петрушин, В. И. Музыкальная психология: учебное пособие /В. И. Петрушин. – Москва: Трикста: Акад. Проект, 2008. – 398 с. – Текст непосредственный.
22. Полякова, Е. А. Цветовая символика Китая: лингвокультурологический аспект. / Е. А. Полякова. – Текст непосредственный. //Международный научно-исследовательский журнал.2015. 10 (41). Часть 5 (ноябрь). – С. 89–90.
23. Редер, Д. Г., Черкасова, Е. А. История древнего мира: В двух томах / Д. Г. Редер, Е. А.Черкасова. – Москва: Просвещение, 1985. – Т. 1. –288 с. – Текст непосредственный.
24. Роллан, Р. Музыканты прошлых дней /Р. Роллан // Ромэн Роллан. Собрание сочинений. Т. XVI. Л., Государственное Издательство «Художественная литература», 1935. URL:

- http://az.lib.ru/r/rollan_r/text_1908_muzykanty_proshlyh... (дата обращения 18.05.2022). – Текст электронный.
25. Сумьянова, С. В. Красный цвет в культуре и языке китайцев и русских / С. В. Сумьянова. – Текст электронный // Лингвистика и межкультурная коммуникация. – Выпуск № 4(18). – 2015. – URL: cyberleninka.ru/article/n/krasnyu-tsvet-v-kulture... (дата обращения 07.12.2022).
26. Сунь, Умэн. Сравнительный анализ цветообозначения белого в китайской и русской культуре / Сунь Умэн, Ма Линь. – Текст непосредственный. // International Journal of Humanities and Natural Sciences. – 2020. – Vol. 7-2 (46). – С. 60–62.
27. Сюй, Цзыдун. Опера Го Вэньцзина «Деревня Волчья» в аспекте мировой музыкальной гоголианы: дис. канд. искусств.: 17.00.02 – Музыкальное искусство / Сюй, Цзыдун. – Санкт-Петербург, 2018. – 214 с. – Текст непосредственный.
28. У, Лиян. Музыкальный театр в пространстве межкультурной коммуникации: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 – Музыкальное искусство / У Лиян. – Новосибирск, 2022. – 218 с. – Текст непосредственный.
29. Урицкая, Б. С. Ромен Роллан – музыкант. – Л.: Сов. композитор, 1974. – 272 с. – Текст непосредственный.
30. У, Цзюцян. Анализ формы и композиции / У, Цзюцян. – Пекин: Народная музыка, 2003. – 408 с. – Текст непосредственный.
31. Хань, Ин. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в. / Хань Ин. – Текст непосредственный. // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2008. № 3. С. 57–59.
32. Хиндемит, П. Фуга. Документ / П. Хиндемит. – URL: <http://textarchive.ru/c-1689764.html> (дата обращения 12.07.2022). – Текст электронный.
33. Холопов, Ю. Н. Введение в музыкальную форму. / Ю. Н. Холопов. –

- Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2008. – 432 с. – Текст непосредственный.
34. Хуан, Цзэхуань. «Цюй Юань»: пьеса и опера / Хуан Цзэхуань. – Текст непосредственный. // «Вестник АГУ». – 2022. – Вып. 1 (292). – С. 143–148.
35. Цзан, Эньюй. Шедевры Лю Баньнуна / Цзан, Эньюй. – Шаньдун: Литературное издательство «Желтая река», 1987. – 228 с. – Текст непосредственный.
36. Цзэн, Цян. Стиль романса как отражение культурного менталитета и ценностей китайского народа в музыкальной культуре Китая / Цзэн Цян. – Текст непосредственный. // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2022. № 4. С. 133–143.
37. Чжан, Цяньвэй. Китайская вокальная музыка XX века: дис. ... канд. искусств.: 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение) / Чжан Цяньвэй. – Санкт-Петербург. 2023. – 184 с. – Текст непосредственный.
38. Чжао, Жунжун. Новые грани китайского романса в творчестве Лю Цуна / Чжао Жунжун. – Текст непосредственный // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2021. – № 3. – С. 184–192.
39. Чжао, Жунжун. Проблемы типологии камерно-вокальных жанров в современной китайской музыке / Чжао Жунжун. – Текст непосредственный. // Университетский научный журнал. – 2020. – № 57. – С. 202–207.
40. Ян, Цзунбао. Специфические особенности вокального произведения Чжао Юаньжэня «Научи меня, как не скучать по нему» / Ян Цзунбао. – Текст непосредственный // Вестник АГУ. 2022. № 2(293). С. 172–178.
41. Ян, Цзунбао. Вокальное произведение Алтан Уула «Мой дом – живописные степи» / Ян Цзунбао. – Текст непосредственный // Вестник музыкальной науки. – 2022. № 3. С. 117–123.
42. Ян, Цзунбао. Ян Ду и Шэнь Сингун «Хуанхэ» / Ян Цзунбао. – Текст

- непосредственный // Искусство и образование. – 2022. № 4(138). – С. 170–176.
43. Ян, Цзунбао. Ван Луобинь. «В том далеком месте» / Ян Цзунбао. – Текст непосредственный // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2022. – № 3. – С. 279–288.
44. Ян, Цзунбао. «Три желания розы» Хуан Цзы в контексте вокальной музыки XX века / Ян Цзунбао. – Текст непосредственный // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2023. – № 5. – С. 73–78.
45. Ян, Цзунбао. Краткий обзор творчества Хуан Цзы в свете особенностей его композиторского мастерства в области вокальной музыки // Ян Цзунбао. – Текст непосредственный // Ad rupturam. 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.
46. Ян, Цзунбао. Влияние элементов традиционного китайского театра на становление вокальной музыки / Ян Цзунбао. – Текст непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов / Ред.-сост. Н. И. Верба, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – СПб.: Астерион, 2021. – С. 184–188.
47. Ян, Цзунбао. Первая академическая песня Китая «Янцзы течет на Восток» / Ян Цзунбао. – Текст непосредственный // 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.
48. Ян, Цзунбао. Музыкальное мышление как неотъемлемое качество музыканта-исполнителя / Ян Цзунбао. – Текст непосредственный // 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.

49. Ян, Цзунбао. «Песня о Родине» и «Вечерняя песня» по мотивам «Лао Лю Бан» / Ян Цзунбао. – Текст непосредственный // 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.

На китайском языке

50. Баил. Кочевой дух / Баил. – Шэньян: Ляонинское этническое издательство, 2016. – 188 с. – Текст непосредственный. 巴义尔. 游牧精神/ 巴义尔. – 沈阳: 辽宁民族出版社, 2016. – 188 页.
51. Ван, Вэньхэ. Отслеживание музыки китайских фильмов / Ван Вэньхэ. – Пекин: Издательство радио и телевидения Китая, 1995. – 393 с. – Текст непосредственный. 王文和. 中国电影音乐寻踪/ 王文和. – 北京: 中国广播电视出版社, 1995. – 393 页.
52. Ван, Инъин. Мое мнение об изучении музыкальной литературы на тему антияпонской войны / Ван Инъин. – Текст непосредственный. – Фошань: Журнал Фошаньского института науки и технологии. 2016. № 6. – С. 82–87. 王莹莹. 抗战题材音乐文学研究之我见/ 王莹莹. – 佛山: 佛山科学技术学院学报, 2016. – 第 6 期. – 第 82–87 页.
53. Ван, Ли. Классические китайские художественные песни часть 1 / Ван Ли. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2015. – 238 с. – Текст непосредственный. 汪莉. 中国经典艺术歌曲 上/ 汪莉. – 北京: 人民音

- 乐出版社, 2015. – 238 页.
54. Ван, Липин. Сто лет музыки Хронологическая подборка современной китайской лирики 1 / Ван Липин. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2018. – 470 с. – Текст непосредственный. 王立平. 百年乐府 中国近现代歌词编年选 1/ 王立平. – 上海: 上海音乐出版社, 2018. – 470 页.
55. Ван, Липин. Сто лет музыки Хронологическая подборка современной китайской лирики 3 / Ван Липин. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2018. – 479 с. – Текст непосредственный. 王立平. 百年乐府 中国近现代歌词编年选 3/ 王立平. – 上海: 上海音乐出版社, 2018. – 479 页.
56. Ван, Сиси. Со звуком и цветом / Ван Сиси. – Шанхай: Издательство Шанхайского университета, 2019. – 299 с. – Текст непосредственный. 王思思. 有声有色/ 王思思. – 上海: 上海大学出版社, 2019. – 299 页.
57. Ван, Сици. Проект истории современной китайской популярной музыки / Ван Сици. – Шанхай: Шанхайский книжный магазин Саньянь, 2019. – 277 с. – Текст непосредственный. 王思琦. 中国当代流行音乐史稿/ 王思琦. – 上海: 上海三联书店, 2019. – 277 页.
58. Ван, Фан. Историческое происхождение и художественное выражение китайской народной вокальной музыки / Ван Фан. – Пекин: Китайское книжное издательство, 2017. – 266 с. – Текст непосредственный. 王芳. 中国民族声乐的历史渊源与艺术表现/ 王芳. – 北京: 中国书籍出版社, 2017. – 266 页.
59. Ван, Чжихуэй. Практический курс по китайской народной вокальной музыке / Ван Чжихуэй. – Кайфэн: Издательство Хэнаньского университета, 2019. – 285 с. – Текст непосредственный. 王志辉. 中国民族声乐实用教程/ 王志辉. – 开封: 河南大学出版社, 2019. – 285 页.

60. Ван, Шуанци. Су Ши / Ван Шуанци. – Тяньцзинь: Издательство Синьлэй, 1993. – 116 с. – Текст непосредственный. 王双启. 苏轼/ 王双启. – 天津: 新蕾出版社, 1993. – 116 页.
61. Ван, Шэнфан. Антияпонская ситуация / Ван Шэнфан. – Цзинань: Издательство Шаньдунского университета, 2015. – 244 с. – Текст непосредственный. 王圣方. 抗日风云/ 王圣方. – 济南: 山东大学出版社, 2015. – 244 页.
62. Ван, Юхэ, Чжан Цзинвэй. Избранные произведения Мако IV / Ван Юхэ, Чжан Цзинвэй. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2017. – 439 с. – Текст непосредственный. 汪毓和, 张静蔚. 马可选集四/ 汪毓和, 张静蔚. – 北京: 人民音乐出版社, 2017. – 439 页.
63. Ван, Юэхуэй. Базовый курс вокальной музыки 3 / Ван Юэхуэй. – Чанша: Издательство литературы и искусства Хунань, 2015. – 315 с. – Текст непосредственный. 王跃辉. 声乐基础教程 3/ 王跃辉. – 长沙: 湖南文艺出版社, 2015. – 315 页.
64. Гао, Фэй. Взаимосвязь мелодии и текста в написании песен / Гао Фэй. – Текст непосредственный. – Пекин: Современная музыка. 2017. – Вып. 24. – 106–107 с. 高飞. 歌曲创作中旋律与文本的关系/ 高飞. – 北京: 现代音乐, 2017. – 第 24 期. – 106–107 页.
65. Гао, Ци. Вход во Дворец китайского искусства / Гао Ци. – Цзинань: Издательство Шаньдунского университета, 2014. – 358 с. – Текст непосредственный. 高奇. 走进中国艺术殿堂/ 高奇. – 济南: 山东大学出版社, 2014. – 358 页.
66. Гао, Юнджун. Опора среднего течения: Китайская коммунистическая партия и война против Японии / Гао Юнджун. – Пекин: Китайское молодежное издательство, 2018. – 355 с. – Текст непосредственный. 高永中. 中流砥柱:中国共产党与抗日战争/ 高永中. – 北京: 中国青年出版

- 社, 2018. – 355 页.
67. Группа культуры Исследовательский офис Секретариата ЦК КПК. Партийные и государственные руководители о литературе и искусстве / Группа культуры Исследовательский офис Секретариата ЦК КПК. – Текст непосредственный. – Пекин: Издательство культуры и искусства, 1982. – 356 с. 中共中央书记处研究室文化组. 党和国家领导人论文艺/ 中共中央书记处研究室文化组. – 北京: 文化艺术出版社, 1982. – 356 页.
68. Гуань, Линь. Знание вокального искусства / Гуань Линь. – Пекин: Издательство Китайской федерации литературных и художественных кругов, 1986. – 246 с. – Текст непосредственный. 关林. 声乐艺术知识/ 关林. – 北京: 中国文联出版社, 1986. – 246 页.
69. Гуань, Цзисинь. Биографические очерки о современных маньчжурских литераторах / Гуань Цзисинь. – Шэньян: Ляонинское народное издательство, 1987. – 391 с. – Текст непосредственный. 关纪新. 满族现代文学家艺术家传略/ 关纪新. – 沈阳: 辽宁人民出版社, 1987. – 391 页.
70. Дин, Му. История китайского театра / Дин Му. – Пекин: Китайская деловая пресса, 2018. – 216 с. – Текст непосредственный. 丁牧. 中国戏剧的历史/ 丁牧. – 北京: 中国商务出版社, 2018. – 216 页.
71. Дин, Му. История китайской музыки / Дин Му. – Пекин: Китайская деловая пресса, 2018. – 217 с. – Текст непосредственный. 丁牧. 中国音乐的历史/ 丁牧. – 北京: 中国商务出版社, 2018. – 217 页.
72. Ду, Силян, Чжан Сянь. Эстетика и искусство / Ду Силян, Чжан Сянь. – Цзинань: Шаньдунское народное издательство, 2017. – 198 с. – Текст непосредственный. 杜喜亮, 张弦. 审美与艺术/ 杜喜亮, 张弦. – 济南: 山东人民出版社, 2017. – 198 页.
73. Дун, Хуа. Множественные выражения в вокальном языке – исследование взаимосвязи между вокальной музыкой и языком / Дун Хуа. – Текст непосредственный. Ухан: Хуачжунский университет науки и технологий.

- докторская диссертация, 2012. – 140 с. 董华. 声乐语言的多种表达 – 声乐与语言关系的研究/ 董华. – 武汉: 华中科技大学博士论文, 2012. – 140 页.
74. Е, Чжаоянь. Старые люди / Е Чжаоянь. – Шанхай: Издательство Шанхайского книжного магазина, 2010. – 229 с. – Текст непосредственный. 叶兆言. 陈旧人物/ 叶兆言. – 上海: 上海书店出版社, 2010. – 229 页.
75. Жао, Цзежун, Янь Хун. Исследование преподавания китайской классической поэзии и песен / Жао Цзежун, Янь Хун. – Наньчан: Издательство Университета Цзянси, 2017. – 220 с. – Текст непосредственный. 饶杰荣, 彦红. 中国古典诗词歌曲教学研究/ 饶杰荣, 彦红. – 南昌: 江西大学出版社, 2017. – 220 页.
76. Жуон, Юэмин, Чжэн Чунсюань, Жао Сяньлай. Логика развития современной китайской культуры / Жуон Юэмин, Чжэн Чунсюань, Жао Сяньлай. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2019. – 326 с. – Текст непосредственный. 荣跃明, 郑崇选, 饶先来. 当代中国文化发展的逻辑/ 荣跃明, 郑崇选, 饶先来. – 上海: 上海人民出版社, 2019. – 326 页.
77. Жуочжоу. Семнадцать современных лириков / Жуочжоу. – Пекин: Книжная компания по переплету нитей, 2018. – 333 с. – Текст непосредственный. 若舟. 当代词品十七家/ 若舟. – 北京: 线装书局, 2018. – 333 页.
78. И, Вэйчжай, Сяо Юмэй. Первая коллекция новых песен / И Вэйчжай, Сяо Юмэй. – Пекин: Коммерческая пресса, 1925. – 56 с. – Текст непосредственный. 易韦斋, 萧友梅. 新歌初集/ 易韦斋, 萧友梅. – 北京: 商务印书馆, 1925. – 56 页.
79. Ин, Шаннэн. Музыкальные произведения и избранные произведения Ин

- Шаннэна / Ин Шаннэн. – Чанчунь: Аудиовизуальное издательство Цзилинь, 2003. – 271 с. – Текст непосредственный. 应尚能. 应尚能音乐作品及选集/ 应尚能. – 长春: 吉林音像出版社, 2003. – 271 页.
80. Китайская ассоциация музыкантов. Список известных китайских музыкантов / Китайская ассоциация музыкантов. – Наньнин: Народное издательство Гуанси, 1989. – 521 с. – Текст непосредственный. 中国音乐家协会编. 中国音乐名家名录/ 中国音乐家协会编. – 南宁: 广西人民出版社, 1989. – 521 页.
81. Китайский исследовательский центр киноискусства. Китайское левое кинодвижение / Китайский исследовательский центр киноискусства. – Пекин: Китайская кинопресса, 1993. – 1124 с. – Текст непосредственный. 中国电影艺术研究中心. 中国左翼电影运动/ 中国电影艺术研究中心. – 北京: 中国电影出版社, 1993. – 1124 页.
82. Команда авторов Звука в Китае. Китайская история за семьдесят лет певческо-динамического Китая / Команда авторов Звука в Китае. – Цзинань: Шаньдунское живописное издательство, 2019. – 300 с. – Текст непосредственный. 声动中国编写组. 声动中国 七十年歌声里的中国故事/ 声动中国编写组. – 济南: 山东画报出版社, 2019. – 300 页.
83. Кун, Сяньюн. Исследование развития и пения песен китайского искусства / Кун Сяньюн. – Пекин: Издательство китайской драмы, 2020. – 199 с. – Текст непосредственный. 孔祥勇. 中国艺术歌曲的发展与演唱研究/ 孔祥勇. – 北京: 中国戏剧出版社, 2020. – 199 页.
84. Ли, Баоцзе. Оценка музыки / Ли Баоцзе. – Сиань: Издательство Сианьского университета Цзяотун, 2008. – 240 с. – Текст непосредственный. 李宝杰. 音乐鉴赏/ 李宝杰. – 西安: 西安交通大学出版社, 2008. – 240 页.
85. Ли, Вэй. Исследование песен современного искусства / Ли Вэй. – Пекин: Китайское текстильное издательство, 2019. – 196 с. – Текст

- непосредственный. 李炜. 当代艺术歌曲研究/ 李炜. – 北京: 中国纺织出版社, 2019. – 196 页.
86. Ли, Давэй. 20 самых влиятельных китайских музыкальных мастеров и их шедевры / Ли Давэй. – Пекин: Пекинское издательство Яньшань, 2011. – 195 с. – Текст непосредственный. 李大伟. 20 事迹最有影响力的中国音乐大师及其名作/ 李大伟. – 北京: 北京燕山出版社, 2011. – 195 页.
87. Ли, Дунмэй. Траектория развития китайской песни об искусстве и новое исследование певческого мышления / Ли Дунмэй. – Куньмин: Издательство изобразительных искусств Юньнань, 2020. – 159 с. – Текст непосредственный. 李冬梅. 中国艺术歌曲的发展轨迹与歌唱思维的新研究/ 李冬梅. – 昆明: 云南美术出版社, 2020. – 159 页.
88. Ли, Едао. Создание Не Эр / Ли Едао. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1984. – 221 с. – Текст непосредственный. 李业道. 聂耳的创造/ 李业道. – 北京: 人民音乐出版社, 1984. – 221 页.
89. Ли, Лин. Певец времени – Ши Гуаннань / Ли Лин. – Текст непосредственный. – Пекин: Народная музыка № 7, 1984, – 63 с. 李凌. 时代的歌手 – 施光南/ 李凌. – 北京: 人民音乐第 7 期, 1984. – 63 页.
90. Ли, Линь. Песенное творчество Хуан Цзы и его вклад в музыкальное образование / Ли Линь. – Пекин: Издательство Демократия и строительство, 2018. – 224 с. – Текст непосредственный. 李林. 黄自的歌曲创作及对音乐教育的贡献/ 李林. – 北京: 民主与建设出版社, 2018. – 224 页.
91. Ли, Минчжун. Когда Господь придет снова, биография Лю Сюэань / Ли Минчжун. – Чунцин: Издательство Чунцин, 2015. – 378 с. – Текст непосредственный. 李明忠. 何日君再来 – 刘雪庵传/ 李明忠. – 重庆: 重庆出版社, 2015. – 378 页.
92. Ли, Пэнчэн. Исследование диверсифицированного развития китайской

- национальной вокальной музыки / Ли Пэнчэн. – Шэньян: Издательство Северо-восточного университета, 2020. – 199 с. – Текст непосредственный. 李鹏程. 中国民族声乐多元化发展研究/ 李鹏程. – 沈阳: 东北大学出版社, 2020. – 199 页.
93. Ли, Сунлинь, Лю Хун. Поражение Чан Кайши на материке / Ли Сунлинь, Лю Хун. – Шицзячжуан: Хэбэйское народное издательство, 1993. – 348 с. – Текст непосредственный. 李松林, 刘红. 蒋介石兵败大陆/ 李松林, 刘红. – 石家庄: 河北人民出版社, 1993. – 348 页.
94. Ли, Сяоцзин. Исследование бельканто и его китаизации / Ли Сяоцзин. – Пекин: Издательство Китайский перевод, 2020. – 241 с. – Текст непосредственный. 李晓静. 美声唱法及其中国化研究/ 李晓静. – 北京: 中国翻译出版社, 2020. – 241 页.
95. Ли, Тао. Исследование китайского поэтического песенного пения / Ли Тао. – Шанхай: Восточный издательский центр, 2011. – 308 с. – Текст непосредственный. 李涛. 中国诗词歌曲演唱研究/ 李涛. – 上海: 东方出版中心, 2011. – 308 页.
96. Ли, Тяньи. Песня, проникающая в души двух поколений – такова художественная привлекательность тематической песни фильма Фан Хуа «Бархатный цветок» / Ли Тяньи – Текст непосредственный. // Рецензия на фильм. – 2018, – No. 8. – 104–106 с. 李天义. 一首穿透两代人灵魂的歌谣 – 电影芳华主题曲绒花的艺术魅力/ 李天义 // 电影评价. – 2018. – 第 8 期. – 第 104–106 页.
97. Ли, Хун, Ван Юэ, Гуань Маньминь. Словарь музыкальных знаний / и Хун, Ван Юэ, Гуань Маньминь. – Пекин: Пекинское издательство Яньшань, 1998. – 189 с. – Текст непосредственный. 李红, 王越, 关满民. 极品源音乐知识辞典/ 李红, 王越, 关满民. – 北京: 北京燕山出版社, 1998. – 第 189 页.

98. Ли, Чжихуа. Китайская национальная география / Ли Чжихуа. – Шанхай: Шанхайское образовательное издательство, 1997. – 373 с. – Текст непосредственный. 李志华. 中国民族地理/ 李志华. – 上海: 上海教育出版社, 1997. – 373 页.
99. Линь, Хуэйвэнь. Великая река идет на восток Мудрецы китайской Синьхайской революции Пионеры современной китайской музыки Цинчжу / Линь Хуэйвэнь. – Гуанчжоу: Издательство Вечерние новости Янчэн, 2015. – 367 с. – Текст непосредственный. 林慧文. 大江东去 中国辛亥革命先贤 中国现代音乐先驱人物青主/ 林慧文. – 广州: 羊城晚报出版社, 2015. – 367 页.
100. Ло, Личжан. Исследование китайской национальной вокальной музыки с многомерной точки зрения / Ло Личжан. – Пекин: Гуанминская ежедневная пресса, 2016. – 314 с. – Текст непосредственный. 罗立章. 多维视角下的中国民族声乐研究/ 罗立章. – 北京: 光明日报出版社, 2016. – 314 页.
101. Лу, Сяоман. Путешествие Лу Сяомань вспоминает Сюй Чжимо / Лу Сяоман. – Наньчан: Образовательная пресса Цзянси, 2017. – 226 с. – Текст непосредственный. 陆小曼. 云游 – 陆小曼回忆徐志摩/ 陆小曼. – 南昌: 江西教育出版社, 2017. – 226 页.
102. Лу, Чжэнлань, Чжан Минмин. Столетняя история китайской музыкальной культуры / Лу Чжэнлань, Чжан Минмин. – Нанкин: Издательство Нанкинского педагогического университета, 2018. – 287 с. – Текст непосредственный. 陆正兰, 张明明. 中国音乐文化百年史/ 陆正兰, 张明明. – 南京: 南京师范大学出版社, 2018. – 287 页.
103. Лэй, Чжэньбан. Новое издание произведений Лэй Цзэмбана / Лэй Чжэньбан. – Пекин: Китайская федерация литературной прессы, 2019. – 114 с. – Текст непосредственный. 雷振邦. 雷振邦作品新编/ 雷振邦. –

北京：中国文联出版社, 2019. – 114 页.

104. Лэй, Чжэньбан. Почему цветы такие красные / Лэй Чжэньбан. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1980. – 44 с. – Текст непосредственный. 雷振邦. 花儿为什么这样红 雷振邦电影歌曲选/ 雷振邦. – 北京: 人民音乐出版社, 1980. – 44 页.
105. Лю, Маньхэн. Горная луна слушает весну / Лю Маньхэн. – Гуанчжоу: Издательство Вечерние новости Янчэн, 2018. – 193 с. – Текст непосредственный. 刘满衡. 山月听泉/ 刘满衡. – 广州: 羊城晚报出版社, 2018. – 193 页.
106. Лю, Пин. Искусство оперного исполнения / Лю Пин. – Пекин: Издательство Кюсю, 2019. – 278 с. – Текст непосредственный. 刘平. 歌剧表演艺术/ 刘平. – 北京: 九州出版社, 2019. – 278 页.
107. Лю, Сунбинь. История культурного строительства Коммунистической партии Китая том 2 / Лю Сунбинь. – Харбин: Хэйлунцзянское народное издательство, 2019. – 1947 с. – Текст непосредственный. 刘宋斌. 中国共产党文化建设史第 2 卷/ 刘宋斌. – 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 2019. – 1947 页.
108. Лю, Сюэань. Избранные произведения Лю Сюэань / Лю Сюэань. – Пекин: Издательство Китайской литературной ассоциации, 2002. – 171 с. – Текст непосредственный. 刘雪庵. 刘雪庵作品选/ 刘雪庵. – 北京: 中国文联出版社, 2002. – 171 页.
109. Лю, Цзинчжи. История новой китайской музыки / Лю Цзинчжи. – Тайбэй: Яовэнь Бизнес Лимитед, 1998. – 516 с. – Текст непосредственный. 刘靖之. 中国新音乐史论/ 刘靖之. – 台北: 耀文事业有限公司, 1998. – 516 页.
110. Лю, Цзипэн. Развитие бельканто и певческих навыков / Лю Цзипэн. – Яньцзи: Издательство Яньбяньского университета, 2018. – 142 с. –

- Текст непосредственный. 刘继鹏. 美声唱法的发展与演唱技巧/ 刘继鹏. – 延吉: 延边大学出版社, 2018. – 142 页.
111. Лю, Цзя. Анализ развития и пения песен современного китайского искусства / Лю Цзя. – Сюйчжоу: Издательство Китайского горно-технологического университета, 2018. – 158 с. – Текст непосредственный. 刘佳. 中国当代艺术歌曲的发展与演唱分析/ 刘佳. – 徐州: 中国工业矿业大学出版社, 2018. – 158 页.
112. Лю, Цзяюань. Ветер и поэзия / Лю Цзяюань. – Харбин: Хэйлунцзянское народное издательство. 2020. – 214 с. – Текст непосредственный. 刘佳媛. 风与诗/ 刘佳媛. – 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 2020. – 214 页.
113. Лю, Чуцай. Избранная китайская лирика / Лю Чуцай. – Чанша: Хунаньское народное издательство, 1983. – 403 с. – Текст непосредственный. 刘楚材. 中国歌词选/ 刘楚材. – 长沙: 湖南人民出版社, 1983. – 403 页.
114. Лю, Янь. Ян Ян Ин Э: размышления о течении и развитии китайской народной вокальной музыки / Лю Янь. – Пекин: Издательство Пекинского технологического университета, 2019. – 190 с. – Текст непосредственный. 刘琰. 洋洋盈耳:中国民族声乐流变与发展思考/ 刘琰. – 北京: 北京工业大学出版社, 2019. – 190 页.
115. Люй, Пэн. Исследования в области историографии китайской музыки в первой половине XX века / Люй Пэн. – Пекин: Издательство Кюсю, 2020. – 228 с. – Текст непосредственный. 吕鹏. 20 世纪上半叶中国音乐史学研究/ 吕鹏. – 北京: 九州出版社, 2020. – 228 页.
116. Люй, Цзи. Избранные массовые песни / Люй Цзи. – Харбин: Книжный магазин Гуанхуа, 1948. – 34 с. – Текст непосредственный. 吕骥. 群众歌曲选/ 吕骥. – 哈尔滨: 光华书店, 1948. – 34 页.

117. Лян, Маочунь. Избранная музыкальная критика Лян Маочуня / Лян Маочунь. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории музыки, 2017. – 438 с. – Текст непосредственный. 梁茂春. 梁茂春音乐评论选/ 梁茂春. – 上海: 上海音乐学院出版社, 2017. – 438 页.
118. Лян, Маочунь. Китайская выставка симфонической музыки / Лян Маочунь. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2009. – 883 с. – Текст непосредственный. 梁茂春. 中国交响音乐博览/ 梁茂春. – 北京: 人民音乐出版社, 2009. – 883 页.
119. Лян, Маочунь. О мелодике произведений Хэ Лутина / Лян Маочунь. – Текст непосредственный. – Шанхай: Музыкальное искусство, 1981. – № 2, – 45 с. 梁贸春. 论贺绿汀作品的旋律/ 梁茂春. – 上海: 音乐艺术, 1981. – 第 2 期. – 45 页.
120. Лян, Чжэньчжун. Перекрестная интеграция / Лян Чжэньчжун. – Чанчунь: Цзилиньское народное издательство, 2019. – 96 с. – Текст непосредственный. 梁振中. 跨界融合/ 梁振中. – 长春: 吉林人民出版社, 2019. – 96 页.
121. Ляо, Нэйсюн. Жизнь поэта-композитора / Ляо Нэйсюн. – Пекин: Издательство Центральной консерватории музыки, 2008. – 202 с. – Текст непосредственный. 廖乃雄. 忆青主-诗人作曲家的一生/ 廖乃雄. – 北京: 中央音乐学院出版社, 2008. – 202 页.
122. Ляо, Фушу. Биография Сяо Юмэй / Ляо Фушу. – Ханчжоу: Издательство Чжэцзянской академии изящных искусств, 1993. – 73 с. – Текст непосредственный. 廖辅叔. 萧友梅传/ 廖辅叔. – 杭州: 浙江美术学院出版社, 1993. – 73 页.
123. Ляо, Чаньюн. Исследование китайских художественных песен том 1 / Ляо Чаньюн. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории музыки, 2020. – 93 с. – Текст непосредственный. 廖昌永.

- 中国艺术歌曲研究大系 第1卷/ 廖昌永. – 上海: 上海音乐学院出版社, 2020. – 93 页.
124. Ляо, Чанъюн. Исследование китайских художественных песен том 2 / Ляо Чанъюн. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории музыки, 2020. – 137 с. – Текст непосредственный. 廖昌永. 中国艺术歌曲研究大系 第2卷/ 廖昌永. – 上海: 上海音乐学院出版社, 2020. – 137 页.
125. Ляо, Чанъюн. Исследование китайских художественных песен том 3 / Ляо Чанъюн. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории музыки, 2020. – 158 с. – Текст непосредственный. 廖昌永. 中国艺术歌曲研究大系 第3卷/ 廖昌永. – 上海: 上海音乐学院出版社, 2020. – 158 页.
126. Ма, И. Словарь китайской драматургии и кино / Ма И. – Пекин: Издательство Пекинского института вещания, 1993. – 582 с. – Текст непосредственный. 马奕. 中国戏剧电影辞典/ 马奕. – 北京: 北京广播学院出版社, 1993. – 582 页.
127. Ма, Чжэньхун. Хронологический обзор важных современных китайских романов Том 1 / Ма Чжэньхун. – Пекин: Издательство Китай Янши, 2019. – 270. – Текст непосредственный. 马振宏. 中国当代重要小说分年评介 第1卷/ 马振宏. – 北京: 中国言实出版社, 2019. – 270 页.
128. Мин, Янь. Новая музыка в Китае / Мин Янь. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2012. – 908 с. – Текст непосредственный. 明言. 中国新音乐/ 明言. – 北京: 人民音乐出版社, 2012. – 908 页.
129. Мэйли Цигэ. История культурной труппы Внутренней Монголии / Мэйли Цигэ – Текст непосредственный. // Журнал Художественного института Цзилинь. – 1992. – №3. – 50–54 с. 美丽其格. 内蒙古文工团的沿革续/ 美丽其格 // 吉林艺术学院学报. 1992. – 第3期. – 50–54 页.

130. Мэйли Цигэ. Сборник драматической музыки Мэйли Цигэ / Мэйли Цигэ. – Хайлар: Издательство Культура Внутренней Монголии, 2013. – 356 с. – Текст непосредственный. 美丽其格. 美丽其格戏剧音乐选集/ 美丽其格. – 海拉尔: 内蒙古文化出版社, 2013年, – 356页.
131. Мэн, Бин. Современная народная опера, Весенний ветер лесного пожара сражается с древним городом / Мэн Бин. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2009. – 126 с. – Текст непосредственный. 孟冰. 野火春风斗古城 现代民族歌剧/ 孟冰. – 上海: 上海音乐出版社, 2009. – 126页.
132. Оуян, Фэньцян. 1987 Наш сон в красном тереме / Оуян Фэньцян. – Пекин: Издательство легкой промышленности Китая, 2017. – 368 с. – Текст непосредственный. 欧阳奋强. 1987 我们的红楼梦/ 欧阳奋强. – 北京: 中国轻工业出版社, 2017. – 368页.
133. Пан, Цзянь. Тысяча древних мод Няньнуцзяо / Пан Цзянь. – Шанхай: Издательство Шанхайского книжного магазина, 2002. – 204 с. – Текст непосредственный. 庞坚. 千古风流 念奴娇/ 庞坚. – 上海: 上海书店出版社, 2002. – 204页.
134. Пэн, Ли. Обзорное пособие по истории современной китайской музыки / Пэн Ли. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2015. – 165 с. – Текст непосредственный. 彭丽. 中国近现代音乐史复习手册/ 彭丽. – 北京: 人民音乐出版社, 2015. – 165页.
135. Редакционный комитет Словаря китайских художников, Пекинский институт языка. Словарь китайских художников, современность том 1 / Редакционный комитет Словаря китайских художников, Пекинский институт языка. – Чанша: Хунаньское народное издательство, 1981. – 555 с. – Текст непосредственный. 北京语言学院中国艺术家辞典编委会著. 中国艺术家辞典 现代第 1 分册/ 北京语言学院中国艺术家辞典编委会

- 著. – 长沙: 湖南人民出版社, 1981. – 555 页.
136. Редакционный комитет Энциклопедии Китая. Энциклопедия Китая: Музыка и танец / Редакционный комитет Энциклопедии Китая. – Пекин: Издательство Энциклопедии Китая, 1989. – 1040 с. – Текст непосредственный. 中国大百科全书编委会. 中国大百科全书 音乐舞蹈 / 中国大百科全书编委会. – 北京: 中国大百科全书出版社, 1989. – 1040 页.
137. Сажэнтуйа. Монгольский / Сажэнтуйа. – Шэньян: Ляонинское национальное издательство, 2014. – 226 с. – Текст непосредственный. 萨仁图娅. 蒙古族 / 萨仁图娅. – 沈阳: 辽宁民族出版社, 2014. – 226 页.
138. Се, Тяньци. Характеристика предварительных композиций Хэ Лутина и их историческое значение / Се Тяньци – Текст непосредственный. // Музыкальное искусство. 1983. – № 4. – 69–81 с. 谢天吉. 贺绿汀前期创作特征及其历史意义 / 谢天吉 // 音乐艺术. 1983. – 第 4 期. – 69–81 页.
139. Си, Мужон. Гоби в мечтах / Си Мужон. – Пекин: Этническое издательство, 2002. – 257 с. – Текст непосредственный. 席慕容. 梦中的戈壁 / 席慕容. – 北京: 民族出版社, 2002. – 257 页.
140. Сиань, Синхай. Мое изучение музыки / Сиань Синхай. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1980. – 122 с. – Текст непосредственный. 冼星海. 我学习音乐的经过 / 冼星海. – 北京: 人民音乐出版社, 1980. – 122 页.
141. Сиао, Май. Я провожу все четыре сезона в ожидании тебя, стихи для любви / Сиао Май. – Пекин: Современная мировая пресса, 2017. – 211 с. – Текст непосредственный. 小麦. 我把四季都用来等你 读给爱人的诗 / 小麦. – 北京: 当代世界出版社, 2017. – 211 页.
142. Син, Хань. 3000 культурных фактов, которые вы должны знать /

- СинХань. – Наньчан: Издательство искусств Цзянси, 2018. – 672 с. – Текст непосредственный. 星汉. 不可不知的 3000 个文化常识/ 星汉. – 南昌: 江西美术出版社, 2018. – 672 页.
143. Су, Хуньюэ. Ли Шутун / Су Хуньюэ. – Пекин: Пекинская объединенная издательская компания, 2017. – 287 с. – Текст непосредственный. 苏泓月. 李叔同/ 苏泓月. – 北京: 北京联合出版公司, 2017. – 287 页.
144. Суй, Либэнь. О связи мелодии с тоном и ритмом лирики / Суй Либэнь – Текст непосредственный. // Музыкальная жизнь. 2005. – Вып. 1. – 78–79 с. 隋立本. 关于旋律与歌词的音调和节奏的联系/ 隋立本 // 音乐生活. 2005. 第 1 期. – 78–79 页.
145. Су, Мия. 100 самых красивых песен о пастбищах / Су Мия. – Шэньян: Издательство Весенний ветер, 2015. – 212 с. – Текст непосредственный. 苏米亚. 最动听的草原歌曲 100 首/ 苏米亚. – 沈阳: 春风文艺出版社, 2015. – 212 页.
146. Сунь, Цзинань, Чжоу Чжуцюань. Сборник всеобщей истории китайской музыки / Сунь Цзинань, Чжоу Чжуцюань. – Цзинань: Шаньдунское образовательное издательство, 2012. – 465 с. – Текст непосредственный. 孙继南, 周柱铨. 中国音乐通史简编/ 孙继南, 周柱铨. – 济南: 山东教育出版社, 2012. – 465 页.
147. Сунь, Цзинань. Хроника истории современного китайского музыкального образования 1840 – 2000 новое издание / Сунь Цзинань. – Шанхай: Шанхайская консерватория музыкальной прессы, 2012. – 490 с. – Текст непосредственный. 孙继南. 中国近代音乐教育史纪年 1840-2000 新版/ 孙继南. – 上海: 上海音乐学院出版社, 2012. – 490 页.
148. Сюй, Дуньгуан. Народная вокальная музыка / Сюй Дуньгуан. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2015. – 409 с. – Текст непосредственный. 徐敦广. 民族声乐学/ 徐敦广. – 上海: 上海音乐出

- 版社, 2015. – 409 页.
149. Сюй, Синь. Звуковая этнография «Чаоэр» во Внутренней Монголии / Сюй Синь. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2014. – 150 с. – Текст непосредственный. 徐欣. 内蒙古地区“潮尔”的声音民族志/ 徐欣. – 上海: 上海音乐出版社, 2014. – 150 页.
150. Сюй, Сянцзян. Лучшее из Китая том 3 / Сюй Сянцзян. – Чанчунь: Общество с ограниченной ответственностью издательская группа Цзилинь, 2013. – 580 с. – Текст непосредственный. 徐宪江. 中国之最第 3 册/ 徐宪江. – 长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2013. – 580 页.
151. Сюй, Цинцюань, Вэнь Сюэу. Военное крещение 1937 – 1949 гг / Сюй Цинцюань, Вэнь Сюэу. – Чжэнчжоу: Народное издательство Хэнань, 2018. – 288 с. – Текст непосредственный. 徐清泉, 文学武. 战火洗礼 1937-1949/ 徐清泉, 文学武. – 郑州: 河南人民出版社, 2018. – 288 页.
152. Сюн, Тин. Исследование современных методов вокального исполнения и практики преподавания в Китае / Сюн Тин. – Чанчунь: Издательство Северо-восточного нормального университета, 2018. – 226 с. – Текст непосредственный. 熊婷. 我国现代声乐表演技巧与教学实践研究/ 熊婷. – 长春: 东北师范大学出版社, 2018. – 226 页.
153. Сян, Яньшэн. Исторические реликвии музыкального сада: Антология музыковедческих исследований Сян Яньшэна / Сян Яньшэн. – Цзинань: Шаньдунское издательство литературы и искусства, 2002. – 480 с. – Текст непосредственный. 向延生. 乐苑史迹 – 向延生音乐学研究文集/ 向延生. – 济南: 山东文艺出版社, 2002. – 480 页.
154. Сяо, Юмэй. Избранные произведения Сяо Юмэя / Сяо Юмэй. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1984. – 95 с. – Текст непосредственный. 萧友梅. 萧友梅作品选/ 萧友梅. – 北京: 人民音乐出版社, 1984. – 95 页.
155. Сяо, Юн, Фэн Чжили. Избранные произведения Синьцзянской

- национальной вокальной музыки / Сяо Юн, Фэн Чжили. – Урумчи: Синьцзянское народное издательство, 2007. – 362 с. – Текст непосредственный. 肖勇, 冯之力. 新疆民族声乐作品选/ 肖勇, 冯之力. – 乌鲁木齐: 新疆人民出版社, 2007. – 362 页.
156. Сяо, Юэшань. Открытие красоты города Хуэйчэн / Сяо Юэшань. – Шэньчжэнь: Издательство Хай тянь, 2017. – 297 с. – Текст непосредственный. 肖岳山. 发现城市之美 惠城/ 肖岳山. – 深圳: 海天出版社, 2017. – 297 页.
157. Сяочжуан. Лица / Сяочжуан. – Нанкин: Народное издательство Цзянсу, 2019. – 369 с. – Текст непосредственный. 晓庄. 面孔/ 晓庄. – 南京: 江苏人民出版社, 2019. – 369 页.
158. Тан, Чунянь. Анализ исполнения художественных песен и аккомпанемента второй композиции / Тан Чунянь. – Чанчунь: Издательство Цзилиньского университета, 2018. – 185 с. – Текст непосредственный. 唐春艳. 艺术歌曲演奏与第二作曲伴奏分析/ 唐春艳. – 长春: 吉林大学出版社, 2018. – 185 页.
159. Тянь, Е, Пань Ли. Национальное вокальное искусство / Тянь Е, Пань Ли. – Пекин: Издательство Синьхуа, 2015. – 226 с. – Текст непосредственный. 田野, 潘栗. 民族声乐艺术/ 田野, 潘栗. – 北京: 新华出版社, 2015. – 226 页.
160. У, Баочжан. Народный музыкант Не Эр / У Баочжан. – Куньмин: Юньнаньское народное издательство, 2014. – 204 с. – Текст непосредственный. 吴宝璋. 人民音乐家聂耳/ 吴宝璋. – 昆明: 云南人民出版社, 2014. – 204 页.
161. У, Ваньпин. Исследование эволюции и развития стиля современного китайского национального вокального искусства / У Ваньпин. – Шэньян: Издательство Шэньян, 2019. – 217 с. – Текст непосредственный. 吴晚屏.

- 中国现代民族声乐艺术风格的演变与发展研究/ 吴晚屏. – 沈阳: 沈阳出版社, 2019. – 217 页.
162. У, Ган, Ли Диньсян. Что вы должны знать о музыке / У Ган, Ли Диньсян. – Хайкоу: Наньхайское издательство, 2013. – 374 с. – Текст непосредственный. 吴刚, 李金祥. 你不可不知道的音乐常识/ 吴刚, 李金祥. – 海口: 南海出版社, 2013. – 374 页.
163. У, Годжу. Легкое введение в сочинение песен с нуля / У Годжу. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории музыки, 2017. – 101 с. – Текст непосредственный. 吴国翥. 从零起步学歌曲创作轻松入门/ 吴国翥. – 上海: 上海音乐学院出版社, 2017. – 101 页.
164. У, Дасинь. Краткое обсуждение взаимосвязи между мелодией и текстом песни / У Дасинь – Текст непосредственный. // Журнал института Цюньчжоу. – 2010. – Том 17. Вып. 4. 吴大新. 浅谈旋律与歌词的关系/ 吴大新. – 琼州: 琼州学院学报, – 2010. – 第 17 卷 4 期.
165. У, Дунпань, У Цзядэ. Самый простой способ начать, суперподборка соло для бамбуковой флейты / У Дунпань, У Цзядэ. – Чанша: Издательство литературы и искусства Хунань, 2012. – 134 с. – Текст непосредственный. 巫东攀, 巫嘉德. 最易上手, 竹笛独奏超精选/ 巫东攀, 巫嘉德. – 长沙: 湖南文艺出版社, 2012. – 134 页.
166. У, Ланьцзе. История монгольской музыки / У Ланьцзе. – Хухэхаотэ: Народное издательство Внутренней Монголии, 1998. – 427 с. – Текст непосредственный. 乌兰杰. 蒙古族音乐史/ 乌兰杰. – 呼和浩特: 内蒙古人民出版社, 1998. – 427 页.
167. У, Сяолян. Теория и оценка оперы / У Сяолян. – Чанчунь: Цзилиньское народное издательство, 2018. – 216 с. – Текст непосредственный. 武晓亮. 歌剧理论与鉴赏/ 武晓亮. – 长春: 吉林人民出版社, 2018. – 216 页.

168. У, Цзюцян. Музыкальная форма и анализ произведений – 2-е издание / У Цзюцян. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2003. – 408 с. – Текст непосредственный. 吴祖强. 音乐曲式与作品分析 – 第二版/ 吴祖强. – 北京: 人民音乐出版社, 2003. – 408 页.
169. Фан, Сяо, Чжан Липэн, Хань Фейзи. Знакомство с Внутренней Монголией / Фан Сяо, Чжан Липэн, Хань Фейзи. – Пекин: Китайское экономическое издательство, 2019. – 316 с. – Текст непосредственный. 房晓, 张立鹏, 韩菲子. 发现内蒙古/ 房晓, 张立鹏, 韩菲子. – 北京: 中国经济出版社, 2019. – 316 页.
170. Фу, Хун. Оценка музыки / Фу Хун. – Пекин: Издательство Пекинского технологического института, 2017. – 139 с. – Текст непосредственный. 富宏. 音乐鉴赏/ 富宏. – 北京: 北京理工大学出版社, 2017. – 139 页.
171. Фэн, Юань, Луо Чжунлинь. Современная реальность оперной музыкальной драмы в Китае / Фэн Юань, Луо Чжунлинь. – Харбин: Хэйлуунцзянское народное издательство, 2003. – 390 с. – Текст непосредственный. 冯远, 骆仲林. 我国歌剧音乐剧的当代现实/ 冯远, 骆仲林. – 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 2003. – 390 页.
172. Хань, Сивэнь. Рассказываю о районе Хайлар Внутренней Монголии / Хань Сивэнь. – Хухэхаотэ: Народное издательство Внутренней Монголии, 2018. – 273 с. – Текст непосредственный. 韩锡文. 话说内蒙古 海拉尔区/ 韩锡文. – 呼和浩特: 内蒙古人民出版社, 2018. – 273 页.
173. Хань, Тяньшоу. Оценка музыки / Хань Тяньшоу. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2016. – 232 с. – Текст непосредственный. 韩天寿. 音乐鉴赏/ 韩天寿. – 上海: 上海音乐出版社, 2016. – 232 页.
174. Хао, Сулин, Чжан Шуцинь, Вэй Цяожон. Основы гуманистического качества / Хао Сулин, Чжан Шуцинь, Вэй Цяожон. – Сяньян: Издательство Северо-Западного университета сельского хозяйства и

- лесоводства, 2018. – 360 с. – Текст непосредственный. 郝素岭, 张树芹, 魏巧荣. 人文素质基础/ 郝素岭, 张树芹, 魏巧荣. – 咸阳: 西北农林科技大学出版社, 2018. – 360 页.
175. Хао, Цзяньхун. Развитие и исследование древнекитайских стихов и художественных песен / Хао Цзяньхун. – Яньцзи: Издательство Яньбяньского университета, 2018. – 141 с. – Текст непосредственный. 郝建红. 中国古代诗词艺术歌曲的开发与研究/ 郝建红. – 延吉: 延边大学出版社, 2018. – 141 页.
176. Ху, Инь. Музыка кино в эстетической перспективе / Ху Инь. – Чанчунь: Издательство изобразительного искусства Цзилинь, 2018. – 178 с. – Текст непосредственный. 胡茵. 美学视角下的电影音乐/ 胡茵. – 长春: 吉林美术出版社, 2018. – 178 页.
177. Ху, Тяньхун. Обзор китайской музыкальной композиции 1949 – 1999 / Ху Тяньхун. – Шэньян: Издательство литературы и искусства Чуньфэн, 2012. – 446 с. – Текст непосредственный. 胡天虹. 中国音乐创作评论 1949-1999/ 胡天虹. – 沈阳: 春风文艺出版社, 2012. – 446 页.
178. Ху, Цзюнь. Исследования по формированию и разностороннему развитию современного китайского национального вокального музыкального искусства / Ху Цзюнь. – Чэнду: Издательство Университета электронных наук и технологий, 2019. – 262 с. – Текст непосредственный. 胡军. 中国现代民族声乐艺术的形成与多元化发展研究/ 胡军. – 成都: 电子科技大学出版社, 2019. – 262 页.
179. Ху, Юйцин. История китайской вокальной музыки в XX веке / Ху Юйцин. – Пекин: Народное издательство, 2017. – 350 с. – Текст непосредственный. 胡郁青. 20 世纪中国声乐发展史/ 胡郁青. – 北京: 人民出版社, 2017. – 350 页.
180. Хуан, Сюйдун, Ван Пу. Хроника Сяо Юмэя, великого пионера современной профессиональной музыки в Китае / Хуан Сюйдун, Ван Пу.

- Пекин: Издательство Центральной консерватории музыки, 2007. – 622 с. – Текст непосредственный. 黄旭东, 汪朴. 中国现代专业音乐的伟大先驱 萧友梅编年纪事稿/ 黄旭东, 汪朴. – 北京: 中央音乐学院出版社, 2007. – 622 页.
181. Хуан, Сюэцзюнь. Исследования по вокальному пению и исполнительскому искусству / Хуан Сюэцзюнь. – Харбин: Северное издательство литературы и искусства, 2020. – 174 с. – Текст непосредственный. 黄学军. 声乐演唱与表演艺术研究/ 黄学军. – 哈尔滨: 北方文艺出版社, 2020. – 174 页.
182. Хуан, Цзы. Избранные произведения песен Хуан Цзы / Хуан Цзы. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1980. – 46 с. – Текст непосредственный. 黄自. 黄自歌曲选集/ 黄自. – 北京: 人民音乐出版社, 1980. – 46 页.
183. Хуан, Цзыцзинь. Между сопротивлением и помощью: 50 лет про- японского и антияпонского сопротивления Сунь Ятсена и Чан Кайши / уан Цзыцзинь. – Пекин: Издательство Кюсю, 2015. – 291 с. – Текст непосредственный. 黄自进. 阻力与助力之间 – 孙中山、蒋介石亲日、抗日 50 年/ 黄自进. – 北京: 九州出版社, 2015. – 291 页.
184. Хуо, Даньлинь. История не может быть забыта серия Культурное сопротивление / Хуо Даньлинь. – Пекин: Китайское издательство демократии и права, 2015. – 167 с. – Текст непосредственный. 霍丹琳. 历史不能忘记系列 文化抗战/ 霍丹琳. – 北京: 中国民主法制出版社, 2015. – 167 页.
185. Хэ, Ичоу, Хэ Юаньюань. Мой отец Хэ Лутин / Хэ Ичоу, Хэ Юаньюань. – Ханчжоу: Чжэцзян Фото Пресс, 2003. – 203 с. – Текст непосредственный. 贺逸秋, 贺元元. 我的父亲贺绿汀/ 贺逸秋, 贺元元. – 杭州: 浙江摄影出版社, 2003. – 203 页.

186. Хэ, Лутин. Разговор о музыкальной композиции / Хэ Лутин. – Текст непосредственный. – Шанхай: Освобождение ежедневно. – 24 сентября 1950 г. 贺绿汀. 谈音乐创作/ 贺绿汀. – 上海: 解放日报. – 1950年9月24日.
187. Хэ, Миньшэн. Биография Ши Гуаннаня / Хэ Миньшэн. – Нанкин: Народное издательство Цзянсу, 2015. – 383 с. – Текст непосредственный. 何民胜. 施光南传/ 何民胜. – 南京: 江苏人民出版社, 2015. – 383页.
188. Хэ, Сидэ. 365 китайских древних и современных шедевров для вокальной музыки (том 2) / Хэ Сидэ. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2005. – 719 с. – Текст непосредственный. 贺锡德. 365首中国古今名曲欣赏 声乐卷 (下卷) / 贺锡德. – 北京: 人民音乐出版社, 2005. – 719页.
189. Цан, Ланьюнь, Ли Ша. Научи меня как не скучать по нему, Музыканты Китайской Республики / Цан Ланьюнь, Ли Ша. – Пекин: Издательство единство, 2010. – 342 с. – Текст непосредственный. 沧浪云, 李煞. 教我如何不想他 民国音乐人/ 沧浪云, 李煞. – 北京: 团结出版社, 2010. – 342页.
190. Цао, Синьхуа. Чжан Юлян. Исследование китайской цивилизации / Цао Синьхуа. – Фучжоу: Народное издательство Фуцзянь, 2006. – 383 с. – Текст непосредственный. 曹新华, 张友良. 中华文明研究/ 曹新华, 张友良. – 福州: 福建人民出版社, 2006. – 383页.
191. Цао, Сюэцинъ. Сон в красном тереме / Цао Сюэцинъ. – Пекин: Издательство Хуавэнь, 2019. – 1257 с. – Текст непосредственный. 曹雪芹. 红楼梦/ 曹雪芹. – 北京: 华文出版社, 2019. – 1257页.
192. Цзан, Энъюй. Шедевры Лю Баньнуна. / Цзан, Энъюй. – Шаньдун: Литературное издательство Желтая река, 1987. – 228 с. – Текст непосредственный. 臧恩宇. 刘半农的代表作/ 臧恩宇. – 山东: 黄河文

- 艺出版社, 1987. – 228 页.
193. Цзи, Цзюньцзюань. Базовый курс вокальной музыки / Цзи Цзюньцзюань. – Гуанчжоу: Издательство высшего образования Гуандун, 2016. – 247 с. – Текст непосредственный. 纪俊娟. 声乐基础教程/ 纪俊娟. – 广州: 广东高等教育出版社, 2016. – 247 页.
194. Цзинь, Мань. Вторая серия китайских опер / Цзинь Мань. – Пекин: Издательство Китайских книг, 2018. – 246 с. – Текст непосредственный. 金曼. 中国戏曲第二辑/ 金曼. – 北京: 中国图书出版社, 2018. – 246 页.
195. Цзинь, Мэйлинь, Ван Ян. История развития китайской вокальной музыки / Цзинь Мэйлинь, Ван Ян. – Пекин: Китайское книжное издательство, 2015. – 255 с. – Текст непосредственный. 金美琳, 王阳. 中国声乐发展史/ 金美琳, 王阳. – 北京: 中国图书出版社, 2015. – 255 页.
196. Цзинь, Тиелинь. Избранные учебные пьесы вокальной музыки Цзинь Тиелини Сборник 2 / Цзинь Тиелинь. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2013. – 231 с. – Текст непосредственный. 金铁霖. 金铁霖声乐教学曲选 第 2 集/ 金铁霖. – 北京: 人民音乐出版社, 2013. – 231 页.
197. Цзинь, Цяо. Сяо Юмэй и современное музыкальное образование в Китае / Цзинь Цяо. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории музыки, 2006. – 315 с. – Текст непосредственный. 金桥. 萧友梅与中国近代音乐教育/ 金桥. – 上海: 上海音乐学院出版社, 2006. – 315 页.
198. Цзинь, Чунцзи. Очерк истории Китая в двадцатом веке Том 4 / Цзинь Чунцзи. – Пекин: Жизнь · Чтение · Издательство Синьчжи Санлянь, 2021. – 1713 с. – Текст непосредственный. 金冲及. 二十世纪中国史纲 增订版 第 4 卷/ 金冲及. – 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2021. – 1713 页.
199. Цзоу, Чанцзюнь. Практическое исследование традиционных методов пения в вокально-музыкальном образовании в колледжах и университетах / Цзоу Чанцзюнь. – Текст непосредственный. – Чэнду:

- Сычуаньская драма, 2020. – № 2. – 204 с. 邹长军. 传统唱法在高校声乐教育中的实践研究/ 邹长军. – 成都: 四川戏剧, 2020. – 第 2 期. – 204 页.
200. Цзэн, Мэйюэ. Серия экзаменов по музыке Цзунсян Экзаменационные записи по истории китайской музыки / Цзэн Мэйюэ. – Ханчжоу: Чжэцзянское образовательное издательство, 2019. – 89 с. – Текст непосредственный. 曾美月. 纵享音乐考研丛书 中国音乐史考研笔记/ 曾美月. – 杭州: 浙江教育出版社, 2019. – 89 页.
201. Цзюй, Луаншэн. Исследование и инновации в искусстве вокальной музыки / Цзюй Луаншэн. – Пекин: Издательство Синьхуа, 2018. – 192 с. – Текст непосредственный. 崔鑫生. 声乐艺术的研究与创新/ 崔鑫生. – 北京: 新华出版社, 2018. – 192 页.
202. Цзюй, Цихун; Чжи, Янь. Сущность китайских оперных музыкальных оперных песен, Национальный том пения / Цзюй Цихун, Чжи Янь. – Хэфэй: Аньхойское издательство литературы и искусства, 2014. – 313 с. – Текст непосредственный. 居其宏, 智艳. 中国歌剧音乐剧唱段精粹 民族唱法卷/ 居其宏, 智艳. – 合肥: 安徽文艺出版社, 2014. – 313 页.
203. Цзюй, Цихун; Чжи, Янь. Сущность китайской оперы и музыкальных арий: Том бельканто / Цзюй Цихун, Чжи Янь. – Хэфэй: Аньхойское издательство литературы и искусства, 2014. – 237 с. – Текст непосредственный. 居其宏, 智艳. 中国歌剧唱腔精髓: 美声唱法卷/ 居其宏, 智艳. – 合肥: 安徽文艺出版社, 2014. – 237 页.
204. Цзян, Е; У, Цзиньюй. Хэ Лутин / Цзян Е, У Цзиньюй. – Шицзячжуан: Хэбэйское народное издательство, 2008. – 91 с. – Текст непосредственный. 蒋晔, 武京予. 贺绿汀/ 蒋晔, 武京予. – 石家庄: 河北人民出版社, 2008. – 91 页.
205. Цзян, Жуому. Глядя на мир / Цзян Жуому. – Пекин: Китайский

- книжный магазин, 2019. – 236 с. – Текст непосредственный. 姜若木. 放眼世界/ 姜若木. – 北京: 中国书店, 2019. – 236 页.
206. Цзянь, Жэнькан. Жизнь и творчество Хуан Цзы / Цзянь Жэнькан. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1997. – 104 с. – Текст непосредственный. 钱仁康. 黄自的生活与创作/ 钱仁康. – 北京: 人民音乐出版社, 1997. – 104 页.
207. Цзянь, Жэнькан. Источник школьных музыкальных песен / Цзянь Жэнькан. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2001. – 317 с. – Текст непосредственный. 钱仁康. 学堂乐歌考源/ 钱仁康. – 上海: 上海音乐出版社, 2001. – 317 页.
208. Цинь, Цимин. Сиань Синхай / Цинь Цимин. – Ухань: Чанцзянское издательство литературы и искусства, 1980. – 162 с. – Текст непосредственный. 秦启明. 冼星海/ 秦启明. – 武汉, 长江文艺出版社, 1980. – 162 页.
209. Цю, Юань. Народный певец Сиань Синхай / Цю Юань. – Пекин: издательство жизнь чтение и новые знания, 1949. – 252 с. – Текст непосредственный. 丘远. 人民歌手冼星海/ 丘远. – 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1949. – 252 页.
210. Цюй, Цун. Краткая заметка об эстетике лирики / Цюй Цун. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1986. – 124 с. – Текст непосредственный. 瞿琮. 歌词审美小札/ 瞿琮. – 北京: 人民音乐出版社, 1986. – 124 页.
211. Цянь, Женпин. Китайский ежегодник новой музыки 2015 / Цянь Женпин. – Шанхай: Шанхайская консерватория музыкальной прессы, 2018. – 648 с. – Текст непосредственный. 钱仁平. 中国新音乐年鉴 2015/ 钱仁平. – 上海: 上海音乐学院出版社, 2018. – 648 页.
212. Чжан, Джухун. Очерк истории войны Китая против Японии / Чжан

- Джухун. – Пекин: Издательство истории коммунистической партии Китая, 2018. – 252 с. – Текст непосредственный. 张注洪. 中国抗日战争史论稿/ 张注洪. – 北京: 中共党史出版社, 2018. – 252 页.
213. Чжан, Лисянь. Библиотека для чтения 0606 / Чжан Лисянь. – Пекин: Издательство Синьсин, 2006. – 317 с. – Текст непосредственный. 张立贤. 读书图书馆 0606/ 张立贤. – 北京: 新兴出版社, 2006. – 317 页.
214. Чжан, Синьчжэн, Чжан Бо. Оценка музыки и эстетика для взрослых / Чжан Синьчжэн, Чжан Бо. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2017. – 160 с. – Текст непосредственный. 张信政, 张波. 成人音乐欣赏与审美/ 张信政, 张波. – 上海: 上海音乐出版社, 2017. – 160 页.
215. Чжан, Сяньмин. Сто лет новых поэтических шедевров 1949–2017 / Чжан Сяньмин. – Пекин: Современное издательство, 2017. – 215 с. – Текст непосредственный. 张贤明. 百年新诗代表作 1949-2017/ 张贤明. – 北京: 现代出版社, 2017. – 215 页.
216. Чжан, Сяонун. Китайское вокальное искусство / Чжан Сяонун. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2015. – 477 с. – Текст непосредственный. 张晓农. 中国声乐艺术/ 张晓农. – 上海: 上海音乐出版社, 2015. – 477 页.
217. Чжан, Цзиньвэй. Тибетские и цянские песни и танцы / Чжан Цзиньвэй. – Чэнду: Издательство Юго-Западного университета Цзяотун, 2017. – 88 с. – Текст непосредственный. 张进伟. 藏羌歌舞/ 张进伟. – 成都: 西南交通大学出版社, 2017. – 88 页.
218. Чжан, Цзиньхуа. Исследование распространения и восприятия современной популярной музыки в Китае / Чжан Цзиньхуа. – Пекин: Издательство Коммуникационного университета Китая, 2016. – 198 с. – Текст непосредственный. 张锦华. 中国当代流行音乐的传播与接受研

- 究/ 张锦华. – 北京: 中国传媒大学出版社, 2016. – 198 页.
219. Чжан, Цзэсянь. Тридцать писателей и современная литература, часть 1 / Чжан Цзэсянь. – Шанхай: Шанхайское дальневосточное издательство, 2018. – 464 с. – Текст непосредственный. 张泽贤. 三十作家与现代文学丛书 上集/ 张泽贤. – 上海: 上海远东出版社, 2018. – 464 页.
220. Чжан, Цзюньлунь. Краткая биография знаменитых китайских писателей на протяжении веков / Чжан Цзюньлунь. – Ухань: Книжное бюро Чунвэнь, 2019. – 373 с. – Текст непосредственный. 张俊纶. 中国历代著名文学家小传/ 张俊纶. – 武汉: 崇文书局, 2019. – 373 页.
221. Чжан, Ци. Общие знания по истории и культуре / Чжан Ци. – Наньчан: Издательство изобразительного искусства Цзянси, 2018. – 664 с. – Текст непосредственный. 张琦. 历史文化常识全知道/ 张琦. – 南昌: 江西美术出版社, 2018. – 664 页.
222. Чжан, Цянь. История китайских и иностранных музыкантов / Чжан Цянь. – Чанчунь: Цзилиньское народное издательство, 2011. – 202 с. – Текст непосредственный. 张潜. 中外音乐家的故事/ 张潜. – 长春: 吉林人民出版社, 2011. – 202 页.
223. Чжан, Шуо. Век классики китайской симфонической музыки / Чжан Шуо. – Пекин: Современное издательство, 2019. – 377 с. – Текст непосредственный. 张烁. 中国交响音乐百年经典/ 张烁. – 北京: 现代出版社, 2019. – 377 页.
224. Чжан, Янжуй. Время готовить вино, аромат быстротечен / Чжан Янжуй. – Гуанчжоу: Гуандунское народное издательство, 2019. – 231 с. – Текст непосредственный. 张阳蕊. 时光煮酒 流年生香/ 张阳蕊. – 广州: 广东人民出版社, 2019. – 231 页.
225. Чжао, Ган. Не Эр / Чжао Ган. – Пекин: Издательство демократии и права Китая, 2013. – 187 с. – Текст непосредственный. 赵刚. 聂耳/ 赵

- 刚. – 北京: 中国民主法制出版社, 2013. – 187 页.
226. Чжао, Сяохуэй. Исследование национализации китайского оперного искусства с многомерной точки зрения / Чжао Сяохуэй. – Пекин: Китайская деловая пресса, 2017. – 283 с. – Текст непосредственный. 赵晓辉. 多维视角下中国歌剧艺术民族化研究/ 赵晓辉. – 北京: 中国商务出版社, 2017. – 283 页.
227. Чжао, Цзипин. Избранные песни Чжао Цзипина / Чжао Цзипин. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2012. – 234 с. – Текст непосредственный. 赵季平. 赵季平创作歌曲精选/ 赵季平. – 上海: 上海音乐出版社, 2012. – 234 页.
228. Чжоу, Син, Лю Цзюнь. Анализ 90-летних военных фильмов Китая / Чжоу Син, Лю Цзюнь. – Пекин: Китайское киноиздательство, 2018. – 346 с. – Текст непосредственный. 周星, 刘军. 中国军事战争电影 90 年精品分析/ 周星, 刘军. – 北京: 中国电影出版社, 2018. – 346 页.
229. Чжоу, Сюеши. Основная партитура мюзикла «Китайская бабочка» / Чжоу Сюеши. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2013. – 70 с. – Текст непосредственный. 周雪石. 音乐剧中国蝴蝶总谱/ 周雪石. – 上海: 上海音乐出版社, 2013. – 70 页.
230. Чжоу, Чуань. Словарь цифр современного китайского высшего образования / Чжоу Чуань. – Фучжоу: Фуцзяньское образовательное издательство, 2018. – 742 с. – Текст непосредственный. 周川. 中国近现代高等教育人物辞典/ 周川. – 福州: 福建教育出版社, 2018. – 742 页.
231. Чжун, Чэнсян, Чжан Цзин. Обзор искусства / Чжун Чэнсян, Чжан Цзин. – Пекин: Издательство Коммуникационного университета Китая, 2012. – 374 с. – Текст непосредственный. 钟呈祥, 张晶. 艺术概览/ 钟呈祥, 张晶. – 北京: 中国传媒大学出版社, 2012. – 374 页.
232. Чжэн, Цзянь. Искусство вокальной музыки в современном Китае

- / Чжэн Цзянь. – Пекин: Китайское книжное издательство, 2015. – 233 с.
– Текст непосредственный. 郑健. 当代中国声乐艺术/ 郑健. – 北京: 中国图书出版社, 2015. – 233 页.
233. Чжэн, Цюфэн. Современные знаменитые художники культуры Линьнань Чжэн Цюфэн / Чжэн Цюфэн. – Гуанчжоу: Гуандунское народное издательство, 2019. – 517 с. – Текст непосредственный. 郑秋枫. 当代岭南文化名家 – 郑秋枫/ 郑秋枫. – 广州: 广东人民出版社, 2019. – 517 页.
234. Чэнь, Ганьи, Чжао Чуньлэй, Ян Шанфэй. Развитие и эволюция вокально-музыкального искусства и анализ произведений / Чэнь Ганьи, Чжао Чуньлэй, Ян Шанфэй. – Пекин: Издательство Цзючжоу, 2017. – 320 с. – Текст непосредственный. 陈刚毅, 赵春雷, 杨尚菲. 声乐和音乐艺术的发展和演变以及作品分析/ 陈刚毅, 赵春雷, 杨尚菲. – 北京: 九州出版社, 2017. – 320 页.
235. Чэнь, Лэй. Исследование развития китайского оперного искусства / Чэнь Лэй. – Яньцзи: Издательство Яньбяньского университета, 2017. – 179 с. – Текст непосредственный. 陈雷. 中国戏曲艺术发展研究/ 陈雷. – 延吉: 延边大学出版社, 2017. – 179 页.
236. Чэнь, Цзинье. Исследование музыкальных песен школы Ли Шутуна / Чэнь Цзинье. – Пекин: Китайское книжное бюро, 2007. – 170 с. – Текст непосредственный. 陈净野. 李叔同学堂乐歌研究/ 陈净野. – 北京: 中华书局, 2007. – 170 页.
237. Чэнь, Цзипин. Новое издание, по оценке китайских и зарубежных фильмов / Чэнь Цзипин. – Сучжоу: Издательство университета Сучжоу, 2020. – 386 с. – Текст непосредственный. 陈子平. 中外电影赏析新编/ 陈子平. – 苏州: 苏州大学出版社, 2020. – 386 页.
238. Чэнь, Цзышань. Говоря о Сюй Чжимо / Чэнь Цзышань. – Шанхай:

- Шанхайское книжное издательство, 2019. – 284 с. – Текст непосредственный. 陈子善. 说徐志摩/ 陈子善. – 上海: 上海书店出版社, 2019. – 284 页.
239. Чэнь, Цзяньхуа. Лучшее из музыки / Чэнь Цзяньхуа. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1992. – 360 с. – Текст непосредственный. 陈建华. 音乐之最/ 陈建华. – 上海: 上海音乐出版社, 1992. – 360 页.
240. Чэнь, Чжиинь. Интервью с современными китайскими музыкантами / Чэнь Чжиинь. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2012. – 630 с. – Текст непосредственный. 陈志音. 中国当代音乐家访谈录/ 陈志音. – 上海: 上海音乐出版社, 2012. – 630 页.
241. Чэнь, Чжиьан. История музыки войны сопротивления / Чэнь Чжиьан. – Цзинань: Издательство желтая река, 2005. – 303 с. – Текст непосредственный. 陈志昂. 抗战音乐史/ 陈志昂. – 济南: 黄河出版社, 2005. – 303 页.
242. Чэнь, Юй. Основы теории вокальной музыки / Чэнь Юй. – Пекин: Издательство Кюсю, 2018. – 359 с. – Текст непосредственный. 陈玉. 声乐基础理论/ 陈玉. – 北京: 九州出版社, 2018. – 359 页.
243. Чэнь, Янь. Краткая история китайской и зарубежной музыки / Чэнь Янь. – Шанхай: Восточный издательский центр, 2018. – 308 с. – Текст непосредственный. 陈艳. 中外音乐简史/ 陈艳. – 上海: 东方出版中心, 2018. – 308 页.
244. Ши, Вэйчжэн. Мысли о песнях и музыке – Музыкальная антология Ши Вэйчжэна / – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории музыки, 2006. – 371 с. – Текст непосредственный. 史伟正. 歌曲与音乐的思考 – 史伟正音乐选集/ 史伟正. – 上海: 上海音乐学院出版社, 2006. – 371 页.

245. Ши, Гуаннань. Виноград Турфана созрел – Избранные песни Ши Гуаннаня / Ши Гуаннань. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1984. – 44 с. – Текст непосредственный. 施光南. 吐鲁番的葡萄熟了 施光南歌曲选/ 施光南. – 北京: 人民音乐出版社, 1984. – 44 页.
246. Ши, Гуаннань. Избранные песни Ши Гуаннаня Соло / Ши Гуаннань. – Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 1981. – 303 с. – Текст непосредственный. 施光南. 施光南歌曲选 独唱/ 施光南. – 上海: 上海文艺出版社, 1981. – 303 页.
247. Ши, Гуаннань. Как я пишу песни – опыт Ши Гуаннаня в написании песен / Ши Гуаннань. – Чанша: Хунаньское издательство литературы и искусства, 1991. – 360 с. – Текст непосредственный. 施光南. 我怎样写歌 – 施光南歌曲创作经验谈/ 施光南. – 长沙: 湖南文艺出版社, 1991. – 360 页.
248. Ши, Сюаньюань. Словарь китайской культуры / Ши Сюаньюань. – Шанхай: Издательство Шанхайской академии общественных наук, 1987. – 1392 с. – Текст непосредственный. 施宣圆. 中国文化辞典/ 施宣圆. – 上海: 上海社会科学院出版社, 1987. – 1392 页.
249. Ши, Фанфан. Интеграция культуры народной песни в класс вокальной музыки / Ши Фанфан. – Яньцзи: Издательство Яньбяньского университета, 2017. – 148 с – Текст непосредственный. 施芳芳. 将民歌文化融入声乐课堂/ 施芳芳. – 延吉: 延边大学出版社, 2017. – 148 页.
250. Юань, Синпэй. Поэзия для души нации: китайские стихи, лирика и песни антияпонской войны / Юань Синпэй. – Пекин: Китайское молодежное издательство, 2015. – 483 с. – Текст непосредственный. 袁行霈. 诗壮国魂 中国抗日战争诗钞 歌词歌谣/ 袁行霈. – 北京: 中国青年出版社, 2015. – 483 页.
251. Юань, Чэньи. Предварительное исследование потерь в антияпонской

- войне в Чжэцзяне / Юань Чэнъи. – Сиань: Народное издательство Шэньси, 2003. – 293 с. – Текст непосредственный. 袁承毅. 浙江抗战损失初探/ 袁承毅. – 西安: 陕西人民出版社, 2003. – 293 页.
252. Юй, Вэй, Сунь Синьюй. Искусство национальной вокальной музыки / Юй Вэй, Сунь Синьюй. – Чанчунь: Издательство Цзилиньского университета, 2016. – 154 с. – Текст непосредственный. 于伟, 孙新宇. 民族声乐艺术/ 于伟, 孙新宇. – 长春: 吉林大学出版社, 2016. – 154 页.
253. Юй, Цинсинь. Серия дискуссий «Создание и развитие этнической инструментальной музыки» / Юй Цинсинь. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории музыки, 2017. – 510 с. – Текст непосредственный. 于庆新. 华乐世纪行“民族器乐的创作与发展”系列论文集/ 于庆新. – 上海: 上海音乐学院出版社, 2017. – 510 页.
254. Юэ, Бинли, Тан Жуйвэнь, Инь Ханруо. Научная теория и практическое исследование бельканто / Юэ Бинли, Тан Жуйвэнь, Инь Ханруо. – Пекин: пресса, 2018. – 258 с. – Текст непосредственный. 岳炳丽, 谭瑞文, 殷茵若. 美声唱法的科学理论与实践探索/ 岳炳丽, 谭瑞文, 殷茵若. – 北京: 中国商务出版社, 2018. – 258 页.
255. Ян, Фушэн. Передача и интеграция китайского народного вокального искусства пения / Ян Фушэн. – Циндао: Издательство Китайского океанического университета, 2019. – 204 с. – Текст непосредственный. 杨福生. 中国民族声乐艺术唱法的传承与融合/ 杨福生. – 青岛: 中国海洋大学出版社, 2019. – 204 页.
256. Ян, Хуа. Исследование теоретических навыков и диверсификация национальной вокальной музыки / Ян Хуа. – Чанчунь: Издательство Северо-восточного педагогического университета, 2017. – 282 с. – Текст непосредственный. 杨华. 民族声乐理论技巧与多元化研究/ 杨华. – 长春: 东北师范大学出版社, 2017. – 282 页.
257. Ян, Хэпин. Исследование группы современных музыкальных

- педагогов в Чжэцзяне / Ян Хэпин. – Шанхай: Шанхайское образовательное издательство, 2012. – 334 с. – Текст непосредственный. 杨和平. 浙江近现代音乐教育家群体研究/ 杨和平. – 上海: 上海教育出版社, 2012. – 334 页.
258. Ян, Цюи. Исследования композиции современных китайских женщин-композиторов / Ян Цюи. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2016. – 271 с. – Текст непосредственный. 杨秋仪. 当代中国女性作曲家创作研究/ 杨秋仪. – 北京: 人民音乐出版社, 2016. – 271 页.
259. Ян, Шугуан. Оценка и исполнение художественных песен китайской классической поэзии / Ян Шугуан. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2018. – 387 с. – Текст непосредственный. 杨曙光. 中国古典诗词艺术歌曲赏析与演唱/ 杨曙光. – 北京: 人民音乐出版社, 2018. – 387 页.

ПРИЛОЖЕНИЯ.
1. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

早秋

Ранняя осень

李叔同 词曲
1915 年
сл. и муз.
Ли Шугун

Andante

4

十里明湖一叶舟，城南烟月
На Зеркальном озере длиною в десять ли стоит небольшая лодка,
Окутанная туманом луна к югу от городской стены освещает Западную
башню

8

水西楼。几许秋容娇欲流，隔着垂杨
Сияние луны подчеркивает прозрачную воду, которая по красоте напоминает черты лица молодой
девушки, ее прелесть и нежность

2

12

柳。 远山明净眉尖瘦， 闲云飘忽

а на противоположном берегу виднеются ивы и тополи. Вдалеке отчетливо видны горы, напоминающие тонкие брови красавицы;

p *mp* *pp*

*Red. *Red. *Red. *Red. *Red. *Red. *Red. *Red. **

16

罗纹皱。 天未凉风送早秋， 秋花点点

Мимо проплывают облака; На одежде прослеживаются изгибы; Прохладный вечерний ветер гонит прочь раннюю осень; Осенние цветы послушно

*Red. *Red. *Red. *Red. *Red. *Red. *Red. **

20

头。

кивают.

2. Марш добровольцев.

中华人民共和国国歌 Китайский национальный гимн

(《义勇军进行曲》 Марш добровольцев)

田 汉词

сл. Тянь Хань

聂 耳曲

муз. Не Эр

Tempo di marcia

6 *mf*

起来! 不愿做奴隶的人们! 把我们的
Восстаньте, люди, не желающие быть рабами,

11

血肉, 筑成我们新的长城! 中华
и возведете из нашей плоти и крови нашу новую Великую Стену.

16

民族到了最危险的时候, 每个人被
Китай достиг самого опасного времени,

21

迫 着 发 出 最 后 的 吼 声, 起 来! 起
 Все вынуждены сделать последний рев, Восстаньте! Восстаньте!

25

来! 起 来! 我 们 万 众 一 心,
 Восстаньте! Мы едины

ff

29

冒 着 敌 人 的 炮 火, 前 进! 冒 着 敌 人 的
 Под огнем противника. вперед! Под огнем противника.

33

炮 火, 前 进! 前 进! 前 进! 进!
 вперед! вперед! вперед!

3. партизанская песня.

游击队歌

Партизанская песня

词曲：贺绿汀

сл. и муз. Хэ Лутин

我们都是神枪手，每一颗
Мы все снайперы.

Piano

Detailed description: This system contains the first two staves of the musical score. The top staff is the vocal line in G major, 4/4 time, starting with a whole rest followed by a quarter note G4, then eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a whole rest followed by a quarter note G2, then eighth notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

4

子弹 消灭一个敌人，我们都是飞行军，哪怕那山高水又深。在
Каждая пуля разрушает врага, Мы все пилоты, не боимся высоты горы или глубины воды.

Detailed description: This system contains the third and fourth staves. The vocal line continues with eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, then a quarter note G5, followed by eighth notes F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, featuring chords in the right hand and a bass line in the left hand.

7

密密的树林里，到处都安排同志们的宿营地。在高高的山岗上，有我们无数的好兄弟，
В густом лесу повсюду есть лагеря товарищей. В горах есть бесчисленное количество хороших братьев.

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves. The vocal line continues with eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, then a quarter note G5, followed by eighth notes F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, featuring chords in the right hand and a bass line in the left hand.

2

11

没有吃, 没有穿, 自有那敌人送上前, 没有枪, 没有炮, 敌人给我们造。 我们
Нет еды, нет одежды, только враг впереди, нет оружия, нет орудия, и враг создан для нас.

15

生长在这里, 每一寸土地都是我们自己的。无论
Мы росли здесь, и каждый дюйм земли сами.

17

谁要强占去, 我们就和他拼到底。
Независимо от того, кто хочет это схватить, мы должны сражаться с ним до конца.

4. Три желания розы

玫瑰三愿
Три желания розы龙七 词 сл. Лун Чи
黄自 曲 муз. Хуан Цзы

Andante

The first system of the musical score is in 6/8 time and consists of three measures. The top staff is a vocal line with a whole rest in each measure. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, starting with a piano (*p*) dynamic and the instruction *semplice*. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment, featuring a steady bass line with chords and single notes.

The second system begins at measure 4. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and contains the lyrics: 玫瑰花, 玫瑰花, 烂开在碧栏杆下. Below the Chinese lyrics are the Russian translations: Роза, роза, распускается под бирюзовой балюстрадой. The piano accompaniment continues with the same texture as the first system.

The third system begins at measure 8. The vocal line starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and contains the lyrics: 杆下, 玫瑰花, 玫瑰花, 烂. Below the Chinese lyrics are the Russian translations: Роза, роза. The piano accompaniment continues with the same texture as the previous systems.

2

11 *rit.* *a tempo* *poco agitato*

开在碧栏杆下。我愿那
распускается под бирюзовой балюстрадой. Я надеюсь,

rit. *a tempo* *poco agitato*

p *mp*

14 *mf* *p con tenerezza*

妒我的无情风雨莫吹打，我愿那
что безжалостный ветер и дождь не унесут меня. Я надеюсь,

18 *f*

爱我的多情游客莫攀摘！我愿那
что путники, которые меня любят, не сломают меня. Я надеюсь,

f

22 *ten*

红 颜 常 好 不 凋 谢, 好 教 我
что красота никогда не померкнет, Чтобы я могла

rit. adagio *p* 3

26 *a tempo* *pp*

留 住 芳 华。
оставаться молодой и красивой.

a tempo *pp*

a tempo *p* *ppp* 7

2. ИНТЕРВЬЮ. СТАТЬЯ

1. Интервью с композитором Ван Лигуаном

(Время интервью: май 2006 г., место: Пекин, интервьюеры: Цуй Фань, Вэй Синьсинь, Жуй Сюэ, Чжан Лу)

Вопрос: Как вы думаете, какова основная функция музыки для кино и телевидения: уловить эмоции, своего рода слуховое удовлетворение или создание особой атмосферы?

Ответ: Думаю, что и то, и другое, и третье. Основная роль кино- и телемузыки восходит к тому периоду, когда кино перешло от немого к звуковому. Влияние музыки на киноискусство революционно! При этом история музыки и степень ее совершенства превосходят кино во всех отношениях. Музыка — это высший язык и ее важность для кино несомненна. Вот в настоящее время моя страна импортирует голливудские фильмы, независимо от того, что самое важное для американцев — это стимулировать органы слуха и зрения публики. Потому представители голливудской киноиндустрии усердно работают не только над монтажом, режиссурой, съемками, записью, но и тратят большие усилия на музыкальное искусство. «День независимости», «Остров убийц», «Проект «Черный ястреб», «Послезавтра», «Спаси рядового Райана», «Пираты Карибского моря» — музыка каждого фильма играет весьма существенную роль. Бизнесмены, не разбирающиеся в искусстве, должны сказать, что музыка — это еще и касса! Я как-то проводил эксперимент со своими студентами после того, как в прокате появился фильм «Пираты Карибского моря». Сначала я им предложил посмотреть фильм, исключив из него музыку и, несмотря на зрелищность этого продукта, студенты быстро потеряли к нему интерес, отвлекаясь и перешептываясь. И совсем иначе они повели себя тогда, когда музыка вновь заняла свое место в этом характерном для кино синтезе искусств. Иное поведение подтверждает особое очарование музыки в кино. При этом, как мне кажется, передача атмосферы — основная функция музыки в кино. Удовлетворение слуха, придание музыкальной мелодии отчетливости и красоты — проявления художественного таланта композитора в кино. Улавливание эмоций, точное звуковое и образное согласование, совершенствование личности персонажа

— это высшее мастерство. Музыка является главным создателем «одного персонажа, но нескольких личностей», что не может не приниматься во внимание в процессе создания фильмов. Поэтому мы должны обратить внимание на киномузыку.

2. Интервью с композитором Чжан Цяньи

(Время интервью: июнь 2006 г., место: Пекин, интервьюеры: Чжан Левэй, Цуй Фань, Ли Нацин)

Вопрос: Сейчас многие композиторы любят использовать национальные вещи, чтобы показать свою индивидуальность. Что вы думаете?

Ответ: Этнические вещи, конечно, можно показывать, но я думаю, что мы немного узковаты в плане национальной тематики. Нации, показанные в хороших фильмах, стремятся к освобождению от границ, накладываемых традицией, они стоят на высоте мира, не так, как мы стоим на высоте определенного региона или области. Например, фильм на индийскую тему «Биография Ганди» — его выражение очень интернационально. Я прочитал некоторые критические работы по поводу музыки этого фильма, и понял, что, как правило, к подобного рода работам музыку пишут местные композиторы, но их мышление при этом очень интернационально. Надо сказать, что наши этнические ресурсы очень богаты, но, когда мы создаем этнические темы, мы ограничены в силу исторических причин. То есть наша киномузыка по-прежнему во многом отличается от музыки фильмов, завоевавших мировое признание.

Вопрос: Как вы поддерживаете энергию творчества?

Ответ: Во-первых, я стараюсь как можно больше изучать музыку в разных областях и учиться у своих коллег. Во-вторых, когда я пишу вокальные произведения, я много думаю о создании инструментальной музыки. Пожалуй, в этом одно из моих преимуществ. Оно заключается в ощущении свежести. Каждый год я сосредоточиваюсь на разных видах творчества и изменение моего мышления идет на пользу качеству и количеству моих творений.

3. Интервью с композитором Ши Ванчуном

(Время интервью: июль 2008 г., место: Пекин, интервьюеры: Яо Гоцян,

Вопрос: Что касается музыки, какие учителя произвели на вас самое глубокое впечатление?

Ответ: Что касается народной музыки, то у меня глубокое впечатление от г-на Чжао Чуньфэна, учителя игры на соне, и г-на У Цзинлю, учителя игры на гуцине. Учителя композиции меняются каждый год, но я и их всех помню: г-н Чжан Сяоху работал в первом классе, Г-н Ван Чжэнья — во втором классе, г-н Ян Хуай — в третьем, четвертый класс у нас был г-н Шэн Лихун, а пятый г-н Цзян Динсянь. Все они имеют свои особенности: г-н Чжан Сяоху очень небрежен и поощряет преподавание, г-н Ван Чжэнья любит помогать студентам, позволяя себе изменять несколько музыкальных предложений, г-н Ян Хуай очень эмоционален, г-н Шэн Лихун — ответственен и серьезен (свою «Фестивальную увертюру» я написал под его руководством); г-н Цзян Динсянь мало говорит в классе, но часто попадает в точку. Например, когда я писал фортепианный концерт, он сказал мне, что мое произведение слишком импровизационно. Я никогда не забуду эту фразу. Кроме названных учителей я помню г-на Ян Жухуай, который научил меня гармонии, и это было очень хорошо. Есть также г-н Ду Минсинь, он один из учителей, которыми я больше всего восхищаюсь. Хотя я не являюсь его официальным учеником, я часто обращаюсь к нему за советом, когда мы остаемся наедине. Позже, когда мы вместе создавали «Красный отряд женщин», мы многому научились у него в области композиции и оркестровки.

Статья

Взаимосвязь между мелодией и текстом в написании песен

Гао Фэй (женщина, преподаватель музыкального факультета Тайюаньского педагогического университета)

Аннотация: Песня – это вид искусства, в котором органично сочетаются музыка и поэзия. Они дополняют друг друга, то противопоставляясь, то сливаясь воедино, выражая замысел поэта и композитора в процессе формирования целостного художественного образа. Для того, чтобы разобраться в том, что обеспечивает органичное сочетание слова и музыки,

мы в настоящей статье рассмотрим взаимосвязь между мелодическим тоном и тоном языка лирики, а также взаимосвязь между мелодическим ритмом и ритмом языка лирики.

Ключевые слова: написание песен, мелодия, текст, мелодический тон, мелодический ритм, языковой тон, языковой ритм.

Песни – это органичное сочетание музыки и поэзии, эмоций и смысла. Они дополняют друг друга, противостоят друг другу и в то же время сливаются воедино для создания художественных образов. Однако поэзия и музыка – это, в конце концов, две разные художественные категории, каждая из которых использует разные материалы и имеет разные техники исполнения. Лирика использует литературный язык как материал для выражения идей, а также прямого, ясного и позитивного повествования; музыка же, напротив, использует тона различной высоты и ритмы как материал для выражения внутренних чувств человека, помогая осознать процесс их становления и развития. Очевидно, что между текстом и музыкой существует как тесная связь, так и четкое различие. Поэтому при написании песен нужно стремиться изучить и понять законы художественной выразительности текста и мелодии, разобраться во взаимоотношениях между ними.

Первый этап проходит под девизом «сначала слова, а потом мелодия», что ставит композитора перед необходимостью прежде выбрать хороший текст, а затем снова и снова читать его вслух, тщательно вникая в каждое слово и оценивая его значение. Это важно постольку, поскольку содержание текста часто не только влияет на форму вокального произведения, но и определяет ее. Например, текст песни «Слушай, как твоя мать рассказывает тебе о прошлом» содержит в себе контраст между старым и новым обществом, вследствие чего композитор использует в музыке контраст динамики, ритмический контраст, контраст между вокальной партией и инструментальным сопровождением и т.д. Также в песне есть фрагмент, когда мелодия начинается с высоких нот и скользит вниз, сливаясь с текстом «луна проходит», что создает хорошее сочетание нотной графики, слова и музыки. Это еще раз подтверждает мысль о том, что мелодия песни напрямую и тесно связана с ее поэтическим содержанием. Соответственно,

прежде чем мы начнем сочинять песню, надо хорошо прочитать и понять ее текст, а затем подумать, какие музыкальные образы можно использовать для выражения содержания текста. В этой статье мы подробно рассмотрим сочетание лирики и музыки со следующих двух позиций.

I. Связь между мелодическими тонами и языковыми тонами лирики

Наш язык – один из самых музыкальных в мире, и благодаря своему переливающемуся, волнообразному, интонационно богатому звучанию, а также четырем тонам инь, ян, вверх и вниз для каждого слова, он делает нашу речь не плоской, а объемной, со своими взлетами и падениями, богатой по красоте. Поскольку тон языка уже содержит мелодические элементы, то при написании мелодии песни необходимо разобраться с отношениями между ними.

(а) Разумное решение проблемы «слово вперед» и «слово назад»

Мелодия пишется таким образом, чтобы тон мелодии соответствовал тону языка, чтобы люди могли ясно слышать, о чем идет речь в тексте, а слова могли смешиваться и объединяться. В песне тон мелодии совпадает с тоном текста, что называется «правотой слова». Например, тональность таких песен, как «Цветок – не цветок», «Три желания розы», «Песня сливовой дамы» прекрасно сочетается с тональностью голоса.

Поскольку китайский язык богат словарным запасом и сложной интонацией, в нем один звук и много слов, один смысл и много слов, один тон и много смыслов, при написании текста незначительная небрежность может привести к противоречиям между тоном мелодии и тоном языка, что затрудняет понимание смысла текста. Имеется в виду ситуация, известная как «перевернутые слова». Например, в случае с «Газетной песней» композитор ловко обошелся со словами «купить» и «продать», которые имеют одинаковое произношение и разную тональность.

① 我是卖报的小行家，

② 我是买报的小行家，

③ 一个铜板就买两份报。

④ 一个铜板就卖两份报。

В приведенном выше примере, если бы в оригинальной песне первое слово было заменено на второе, а третье – на четвертое, смысл мелодии и текста был бы полностью перевернут, а такая серьезная инверсия слов никогда не допускается. Конечно, мелодические тона песни не являются переводом тонов языка, и не каждое слово связано с четырьмя тонами. Тем не менее, в целом мелодия должна быть подчинена общему требованию формирования художественного образа и его выражения в опоре на слово.

Например, в песне «Научи меня, как не скучать по нему» слова «я» и «думать» почти всегда «задом наперед», но они точно выражают содержание текста. Другой пример. В песне «воспоминание» слово «откуда» «перевернуто», но оно точно передает музыкальный образ; после доработки слово вновь встает на свое место, но музыкальный образ обедняется, а мелодия утрачивает ровность.

① 你从哪 里 来? 我的 朋 友,

② 你从哪 里 来? 我的 朋 友,

(2) Общее правило сочетания звука и рифмы в словах и мелодии

Как видно из предыдущих примеров, вопрос о «правильных» и «неправильных» текстах песен не является абсолютным. Из анализа некоторых лучших художественных образцов можно вывести следующие характеристики сочетания лирики и рифмы.

1. «Правильное» слово – норма, «неправильное» слово – исключение.

2. «Перевернутые слова», которые можно допустить, часто зависят от:
1) простого или сложного прочтения слов; 2) требований музыкальной логики; 3) требований мелодического развития; 4) соблюдения условия, согласно которому «перевернутые слова» допустимы тогда, когда они окружены многими «правильными словами». Конечно, необоснованных нарушений в использовании слов следует избегать, насколько это возможно.

3. разные жанры и стили песен имеют разный уровень требований к работе со словом. Например, детские песни и повествовательные песни всех жанров, песни в стиле рэп, песни в нашем национальном стиле, песни в стиле древней поэзии и другие художественные жанры требуют большей

«правильности слов», в то время как современные популярные песни проявляют либеральность в данном вопросе.

4. В целом, тема, кульминация и завершающие фразы должны опираться на «правильные слова», в то время как другие структурные позиции в этом отношении остаются более свободными.

5. в длинных нотах или в напряженных позициях, например, в верхнем и нижнем регистрах, претензии к использованию «правильных слов» более обоснованы, в то время как другие позиции не требуют их тщательной корректировки.

6. в случае повторения отдельных слов не является проблемой, если они идут задом наперед до тех пор, пока есть хотя бы одно «правильное» слово. Например, в тексте песни «Китай, Китай, ярко-красное солнце никогда не заходит» четыре раза встречается «Китай», три из которых «задом наперед», но это не влияет на выразительность текста.

7. В китайской опере или рэп–музыке существует множество способов обращения со словами, например, «назад, затем вперед» или «вперед, затем назад», которые обогащают пение без ущерба для смысла слов. В частности, использование «нескольких слов» или «орнаментальных нот» для решения серьезных «перевернутых слов».

8. Для песен со строфами в качестве основы композиции часто используются четыре тона первой строфы, а когда в других строфах есть серьезные «перевернутые слова», сочиняется отдельная мелодия, которая отмечается в скобках над словами.

Все это имеет значение для того, чтобы не нарушать зависимость мелодического тона от тона языка, но и не ограничиваться им. На основе естественного тона должно быть достаточно времени и пространства и для развития музыкальных идей, и для выражения эмоций.

II. Взаимосвязь между мелодическим ритмом и ритмом языка лирики

Сами тексты песен содержат богатое разнообразие ритмов, которые можно ясно ощутить в их естественной форме, читая вслух. Языковой ритм текста служит основой для создания мелодического ритма, но ритм мелодии и ритм текста трактуются композиторами по-разному в силу их различных концепций.

(1) Мелодический ритм совпадает или похож на ритм текста песни.

Эти песни поются в естественной, гармоничной и разговорной манере и часто используются при написании песен для детей младшего возраста. Например, мелодический ритм в детской песне «Пенни» в основном совпадает с ритмом текста, причем мелодический ритм синкопируется только в седьмом такте, так что ритм мелодии и тон языка соответствуют тексту, что делает его звучание естественным и комфортным, наглядно выражая содержание текста. Ритм слов и музыки в основном совпадает, а сочетание слов и музыки имеет форму одного слова и одного тона.

Когда ритмы слов и песен не совпадают, их можно сделать похожими, используя на один бит несколько слов или растягивая ритмы. Например, в песне «Слушай, как твоя мать рассказывает тебе о прошлом» ритмически слово и звук соотносятся друг с другом, однако в некоторых местах ритм растягивается, чтобы сделать музыку более яркой. Другой пример – созданные в национальном стиле песни «Я люблю тебя, снег на севере страны», «Там, где цветут персики», «Баллада о желтых водах», «Моя сестра ищет брата, и слезы текут», в которых ритм языка соответствует ритму музыки. При этом использование одного слова, которое распевается несколькими звуками удлиняет его ритм, делая мелодию изящной и более протяжной.

(2) Обработка слов или фраз с различными функциями в тексте песни

Учитывая последовательное развитие мелодии, обратим внимание на то, что ключевые для раскрытия художественного образа слова в предложениях располагаются в такие временные отрезки, которые позволяют оценить ее – мелодии – достоинства. Напротив, слова, которые обеспечивают благоприятное восприятие основной мысли чаще всего не требуют пристального внимания за счет таких музыкальных средств выразительности, как длительность звука, его особая ритмизация, динамические оттенки и т.п. Например, в песне «Я люблю тебя, снег на Севере» слово «дэ» используется в самом коротком временном значении и находится в самой слабой позиции. Другой пример – песня «На реке Цзялин», в которой ритм расширен, а слова «деревня», «скот и овцы», «на реке» и «ароматный» подчеркнуты. Слова «деревня», «скот и овцы», «на реке» и «ароматный» используются для выражения воспоминаний и тоски по родине.

(3) Чтобы лучше выразить эмоции и сделать художественный образ более ярким и выпуклым, можно совершить прорыв в ритмической организации текста, что приведет к оригинальности мелодического ритма. Например, тематическая фраза «Марша кинжалов» преувеличена на основе естественного ритма языка. Первый такт представляет собой типичный сдвиг ударения, выделяющий слово «нож», а удлинение слов «на» и «разрубить» подчеркивает «динамический импульс» действия. Это ярко показывает героический образ антияпонских воинов, убивающих врага. Ритмы текстов преувеличены за счет использования смещения ударений, сильных окончаний и ритмических акцентов в конце предложения.

Ритмические формы разнообразны, и при сочинении песни необходимо глубоко понять содержание текста и тщательно уловить наиболее выразительный ритмический каркас, чтобы обеспечить наилучшее выражение художественного образа. Важно помнить, что любая хорошая песня требует глубокого содержания, которое оформляется как на уровне слова, так и на уровне музыки. В силу того, что именно слово становится импульсом для создания мелодии, мелодия одновременно и ограничена текстом, и обладает собственной свободой. Демонстрируя свою силу, музыка раскрывает смысловые пласты текста в опоре на многокрасочную эмоциональную палитру, которая складывается из смещения тембров, динамики, ритма, темпа, интонации и других средств музыкальной выразительности. Взаимосвязь между текстом и музыкой многогранна, и эта статья посвящена лишь самым основным ее аспектам: мелодическому тону и тону текста, мелодическому ритму и ритму текста.

Список литературы

[1] Фан Цзуинь. Учебник по написанию песен. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2006.

[2] Чжу Цзинсю. Основы написания песен. Пекин: Издательство высшего образования, 2001.

[3] Чэнь Гоцюань. Основы написания песен. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2007.