На правах рукописи
УДК 784.3

ЛИ СИНЬЯНЬ

Китайский романс: специфика жанра в композиторском творчестве и вокальном исполнительстве

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

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2024

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

Научный руководитель:

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

Никитенко Оксана Борисовна

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор, профессор, заведующая кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования города Москвы «Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке»

Алябьева Анна Геннадьевна

кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки»

Медведева Юлия Петровна

Ведущая организация: федеральное государственное образовательное учреждение высшего образования **«Астраханская государственная консерватория»**

Защита состоится «24» июня 2024 года в 11.00 на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 199155, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу: https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000001007.html

Автореферат разослан « » 2024 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор искусствоведения, доцент Верба Наталья Ивановна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. В начале XX столетия развитие китайского академического вокального искусства сопровождалось активной общественной дискуссией. О вокальной музыке спорили, размышляли, затем появились первые исследовательские статьи и критические заметки. Принятие и переработка кардинально иного облика вокальной культуры, от звукоизвлечения до эстетической системы, вызывали необходимость перестройки и переосмысления всех ее элементов, не только исполнения, но и жанровой основы. Этот процесс происходил на протяжении XX века, он продолжается и сейчас.

Подхваченные на волне вестернизации европейские вокальные жанры обрели в Китае наименование «художественной песни» или «китайского романса». Китайскому романсу немногим более ста лет. Жанровым истоком для него послужили немецкие Kunstlied[1], в дальнейшем китайский романс вобрал в себя лучшие черты камерно-вокальной стилистики западноевропейской и русской музыки. Композиторы Китая первой половины XX века, такие как Сяо Юмэй, Чжао Юаньжэнь, Цин Чжу, Хуан Цзы, Си Синхай, Хэ Лутин создали классические образцы китайских художественных песен /романсов.

Реагируя на исторические обстоятельства, общественные запросы времени, вокальные жанры менялись, наполнялись новым содержанием, требующим соответствующих выразительных средств и музыкально языка.

Однако, основные вопросы, связанные со спецификой камерно-вокальных жанров, объединяемых общим наименованием «китайский романс», остаются не изученными. Первоначальный термин «художественная песня» нередко встречает недоумение в кругах европейских музыкантов, поскольку для них давно известные вокальные жанры понятийно ассоциируются с камерно-вокальным творчеством, тогда как определение «художественная» песня допускает существование некой «не–художественной» оппозиции. Поэтому разработка теоретических аспектов вокальных сочинений китайских авторов представляется актуальной и перспективной. Важно при этом учесть, что изменение содержания вокальных произведений, поиск новых средств музыкальной выразительности влечет за собой и новые требования к исполнителям. Поэтому исполнительский аспект неотделим от теоретического анализа. Таким образом, рассматривая жанры китайского романса в XX веке в совокупности всех сложных интеграционных художественных процессов и в процессе эволюции, нельзя не затрагивать параллельно историю формирования новой вокальной школы Китая и ее развития в

[1] Преимущество термина «китайский романс» перед понятием «художественная песня» специально обосновано в параграфе 1.3.

соответствии с теми исполнительскими задачами, которые ставит перед ней современное композиторское творчество.

Степень разработанности темы. Несмотря на то, что количество работ, посвященных китайской камерно-вокальной музыке XX века, становится все больше, многие вопросы развития китайского романса в обозначенных ракурсах еще не получили должного освещения. Теоретические исследования, использующие комплексный подход к раскрытию различных аспектов данной темы, малочисленны.

Феномену китайской национальной музыки в контексте историко-культурных связей посвящены капитальные труды Ван Юйхэ, Вэй Тингэ, Сун Минчжу; влияние на вокальное творчество Китая национальной философско-эстетической мысли, богатого поэтического наследия древнейших времен рассматривается в работах Ван Цзиньлин, Дай Юй, Лао Шэ, У Ген-Ира, Сунь Цзинань, Чжоу Чжуцюаня и др.

Проблема синтеза самобытных национальных и заимствованных западноевропейских традиций в вокальной музыке XX века занимает все большее место, ей уделено внимание в ряде статей Ван Шижана, Лу Шэнсинь, Ли Яояо, У На, Ху Яньли, Цао Шули, Цюй Ва, Чжао Фэйлун, и др. Тесно связано с этим изучение истории возникновения, специфики и развития жанра художественной песни, романса в творчестве китайских композиторов XX века. Этой теме в работах, посвященных вокальной музыке, уделяют внимание Ван Хонтао, Ван Шижан, У Дунсюань, Жуань Цзин, Лю И, У Хунюань, Хань Ин, Ху Тяньхун, Чэнь Ин, Яо Хунвэй и др.

Одной из важнейших задач для китайского музыковедения является «наращивание» биографических исследований о китайских композиторах с детальным музыковедческим, стилевым анализом их произведений, которых явно недостаточно. Тем не менее к проблеме исследования творчества отдельных композиторов XX, XXI веков в диссертациях и статьях обратились Ван Шижан, Ван Дуангуй, Вэй Яньгэ, Дай Пэнхай, Лу Шэнсинь, Лю И, Ма Цзяцзя, Цзю Цзихун, Цинь Цинь, Чжан Кэу и др.

В ряде работ заметно стремление подробнее остановится на проблемном периоде Культурной революции, среди таковых – статьи Ли Чжэн Цзе, Лю Цзэ, Цао Шули, диссертация Чжао Жунжун. Но не меньше проблем в изучении достаточно динамичного и событийного периода после Культурной революции, который освещен в минимальной степени.

Развитие вокальных жанров в творчестве китайских композиторов XX века тесно связано и с формированием исполнительской школы нового типа, точкой отсчета для которой стало проникновение в Китай европейского бельканто. И в композиторской, и в исполнительской практике поиск синтеза европейских и

национальных традиций происходил синхронно. Истории развития вокального исполнительства в Китае, влиянию на это русских музыкантов посвящены статьи и диссертации на русском языке таких авторов, как Ван Шижан, День Кай Юань, Ду Сы Вэй, Ма Цзяцзя, Сун Яньин, Люй Цзяин, Цзо Чжэньгуань, Цзян Шанжун, Чжан Цяньвэй, Чжао Жунжун, Чжао Фэйлун, Ян Бо.

Не умаляя вклад китайских и российских музыковедов, отметим, что комплексного исследования жанра романса как одного из самых своеобразных явлений в китайской камерно-вокальной музыке XX века, во всех отмеченных выше аспектах, на данный момент нет.

Объектом исследования являются вокальные сочинения китайских композиторов XX–XXI столетий, ориентированные на преломление западноевропейской модели камерно-вокальной музыки.

Предмет исследования – национальное решение академических вокальных жанров, их «китайская» специфика, типические черты и исполнительские характеристики.

Цель исследования – рассмотреть самобытные черты китайского романса в композиторском творчестве и вокальном исполнительстве.

Задачи исследования:

- определить особенности национальных музыкально-поэтических традиций Китая, ставших базисом профессиональной камерно-вокальной музыки XX века;
- проанализировать смысловую интерпретацию термина «художественная песня» в контексте взаимодействия культур Востока и Запада;
- рассмотреть генеалогию и специфику китайского романса как жанровой модели, в которой «отрабатывался» синтез европейских и национальных художественных традиций;
- выявить особенности построения периодизации вокальной музыки;
- охарактеризовать основные этапы развития жанра в творчестве китайских композиторов в культурно-историческом контексте XX века;
- проанализировать сочинения китайских композиторов, творчество которых наиболее ярко отражает тенденции в вокальной музыке на разных этапах развития;
- сравнить особенности совмещения европейских и национальных музыкально-поэтических традиций в произведениях китайских композиторов 20-х – 40-х годов прошедшего столетия и рубежа XX – XXI веков;
- исследовать исполнительские аспекты произведений китайских композиторов, относящихся к разным периодам;
- выявить взаимозависимость развития жанров вокальной музыки и исполнительского искусства в Китае.

Теоретико-методологические основы исследования. В силу того, что китайское музыковедение можно назвать относительно молодой наукой, методологические подходы к изучению вокальной музыки еще нуждаются в совершенствовании. Большую методологическую помощь в изучении и анализе разных аспектов китайской вокальной музыки XX века оказывают классические и современные труды российских музыковедов. К ним можно отнести работы В. А. Васиной-Гроссман, О. Л. Девятовой, Е. Е. Дурандиной, Н. Н. Брагиной, В. А. Цуккермана, В. Д. Конен, Ю. Г. Лемешко, М. Н. Лобановой, Е. В. Назайкинского, А. Н. Сохора, Н. А. Спешнева, И. В. Степановой, Н. Ф. Финдейзена, Г. М. Шнеерсона.

Концепция диссертации ассоциируется с исследованиями по китайской истории, философии и музыкальной эстетике Хэ Лутина, Цзюй Цихуна, Ван Юйхэ, Е Лань, Чжао Цянь, Ли Цуйпина, Сунь Цзинань, Хуан Тэнпэна, Чжао Шаотуна.

Методы исследования. В диссертации использовано сочетание методов исторического, эстетического, музыковедческого целостного анализа с привлечением элементов компаративистского подхода. Изучение влияние структуры поэтического текста на вокально-интонационный аспект произведений потребовало привлечения принципов лингвистического анализа; для интерпретации художественного потенциала сочинений – принципов вокально-исполнительского анализа.

Материал исследования представлен вокальной музыкой китайских композиторов; в качестве источниковедческой основы привлечены ранее не использованные значимые биографические данные китайских композиторов.

Положения, выносимые на защиту:

1. Китайский романс стал основой национального камерно-вокального искусства, областью, в которой наиболее ярко отражается актуальная с начала XX века проблема взаимодействия культур Востока и Запада.
2. Жанр романса в китайской камерно-вокальной музыке XX – начала XXI веков является своеобразной лабораторией, в которой происходит отработка европейских и национальных традиций.
3. Своеобразие жанровой модели китайского романса опирается на трехсоставную структуру «вокальное искусство – поэзия – фортепианное искусство», в отличие от соединения двух основополагаемых начал европейской вокальной музыки, отраженных в известном афоризме «слово и музыка».
4. История возникновения и смысловая интерпретация термина «художественная песня» указывают на вектор движения китайской вокальной музыки: от копирования западного опыта – к созданию композиторской школы и далее – к утверждению национального камерно-вокального искусства.

5. В области китайской вокальной музыки XX века с особой яркостью проявилась самобытность композиторской и исполнительской школы.

6. Ладовые, интонационные, метроритмические, исполнительские особенности современного китайского романса обусловлены связью с народно-песенными, философскими, поэтическими и театральными традициями Китая, лингвистической спецификой китайского языка.

7. Вокальное наследие китайских композиторов XX – начала XXI веков представляет собой полифоничное явление, творчески ассимилирующее мировой музыкальный опыт, но сохраняющее самобытность через опору на традиции национальной культуры.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые:

1. Анализ эволюции жанра романса в китайской музыке совмещен с анализом процесса формирования национальной исполнительской школы и роли в нем русско-советских музыкантов.

2. Предложен и обоснован взгляд на китайский романс как на трехсоставную структуру, основанную на единстве трех искусств «вокальное искусство – поэзия – фортепианное искусство».

3. На основе интерпретации термина «художественная песня» определено историческое место феномена в развитии китайской камерно-вокальной музыки XX века;

4. В периодизацию китайского вокального искусства XX века введено понятие «переходного периода» относительно этапа развития вокальной музыки после Культурной революции.

5. На примере романсов, наиболее показательных для разных этапов развития жанра (Хуан Цзы, Чэнь И), представлено совмещение стилистического анализа с исполнительским.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что:

– предпринят анализ большого пласта камерно-вокальной музыки китайских авторов XX века;

– особенности эволюции жанра романса рассмотрены сквозь призму динамики культурно-исторического контекста;

– представлен вокально-исполнительский анализ романсов классика жанра Хуан Цзы и композитора-новатора Чэнь И;

– китайский романс рассмотрен в пространстве пересечения мирового музыкального опыта и национальных традиций, взаимовлияния композиторской и исполнительской школы Китая.

Практическая значимость: предпринятое исследование предоставляет вокалистам развернутые исполнительские комментарии, которые позволят точнее и глубже интерпретировать современные камерно-вокальные сочинения;

преподаватели найдут в диссертации материалы для разработки курсов «Вокальное исполнительское искусство», «История музыки стран Востока»; исследователи – аналитические дискурсы для дальнейшей научной работы. Материал диссертации может быть использован в курсах «Современная музыка», «История зарубежной музыки XX века».

Достоверность результатов исследования обусловлена изучением широкого спектра источников, фундаментальных музыковедческих трудов по истории и теории музыки на русском, английском и китайском языках, обращением к апробированным методам исследования, тщательным анализом нотного материала.

Апробация результатов исследования. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А.И. Герцена, где была рекомендована к защите. Отдельные аспекты работы были оглашены на конференциях РГПУ им. А.И. Герцена. Основные положения диссертации изданы в виде научных статей (их 4) в журналах, рекомендованных перечнем ВАК при Минобрнауки РФ. Достоверность выводов настоящего исследования обеспечивается также планомерным анализом вовлеченных в работу музыкальных образцов.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, списка литературы, состоящего из работ на русском, английском и китайском языках.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** выявляется актуальность исследования, определяется степень изученности темы, объект и предмет исследования, цель и задачи работы. Раскрывается методологическая основа диссертации, формулируются основные положения, выносимые на защиту, обосновывается научная новизна, теоретическая и практическая значимость труда.

В Главе 1 – «Исторические и теоретические аспекты китайской вокальной жанрологии» – освещаются проблемы генезиса китайской вокальной музыки в аспекте ее взаимодействия с философией, традициями народно-песенного творчества и театрального искусства Китая. В параграфе ***1.1. «Национальная традиция “высоких” песенных жанров»*** говорится о том, что музыкальная культура Китая сформировалась под воздействием доктрин конфуцианства, буддизма, даосизма. Древние философы отводили музыке почетное место в образовании, художественном воспитании, общественной, государственной деятельности. Конфуций подчеркивал, что именно взаимосвязь музыки и поэзии дает человеку высокие образцы поведения.

Уникальным памятником древней китайской культуры является *«Ши цзин»* – сборник из 305 песен. Созданный в период с XII по VI век до нашей эры, он дает представление о разнообразии музыкально-поэтических жанров того времени, отражающих исторические события, жизнь общества и отдельного человека. Особый акцент мы делаем на ценности для будущего развития вокальной музыки древнекитайской поэзии, в которой сохранились особенности древнекитайского языка. Важным аспектом является понимание образного соответствия музыки и поэтического текста, о котором говорится в древних трактатах. Отражением связи религиозно-философских идей с поэзией и музыкой является сборник XII—XIII столетий «Семнадцать песен Байши, человека Дао», созданный выдающимся поэтом и музыкантом Цзян Куй. Его образцы относятся к песенно-поэтическому жанру *цы,* исполнение которых предполагало чтение нараспев.

Древние китайские музыкально-поэтические традиции не только не потеряли своей актуальности в процессе культурной европеизации, формирования академической вокальной музыки Китая в XX веке, но и по сей день являются неиссякаемым источником вдохновения для современных поэтов и композиторов. Овладение новыми жанрами, европейской музыкальной теорией сопровождалось заботой китайских композиторов о сохранении национального своеобразия их произведений. Именно древние музыкально-поэтические традиции и уникальная природа китайского языка стали той почвой, на которой произросла самобытная вокальная музыка китайских композиторов XX – начала XXI веков. Наиболее ярко этот процесс происходил в китайской «художественной песне».

1.2. *«“Художественная песня” как отражение взаимодействия культур Востока и Запада. История возникновения и смысловая интерпретация термина».* Сфера композиторского творчества, в западноевропейской музыке именуемая романсами, песнями, в Китае получила название «*художественная песня»*. Для европейских лирических песен XIX века, которые были заимствованы в качестве образцов китайскими композиторами, характерны следующие особенности: использование *известных стихов*, сосредоточенность на внутреннем мире человека, выразительная *мелодия* и важная роль *фортепианного аккомпанемента*. Перед китайскими композиторами стояла сложная задача – освоить два компонента этих жанров, не имеющих традиций в национальной культурной почве – вокальную манеру (бельканто) и фортепианную музыку. До появления «художественных песен» пение под аккомпанемент фортепиано осваивалось в известном жанре «школьной песни». Часто их мелодии заимствовались из популярной европейской, американской музыки, на которые создавался текст на китайском языке, что свидетельствует о пока еще не достаточном профессиональном уровне музыкантов для создания оригинальных музыкальных сочинений.

Важное место в данном параграфе занимает интерпретация термина «художественная песня», который в 20-е годы ввел Сяо Юмэй. Он возник в результате перевода с немецкого термина Kunstlied, состоящего из двух слов – *Kunst*, имеющего три основных переводных значения – *«искусство», «художество», «мастерство»* – и *Lied – «песня»*. На основании интерпретации трех значений перевода слова Kunst мы пришли к выводу, что термин «художественная песня» имеет более глубокий смысл, указывая на то, что заимствованная стилистическая модель романтической Kunstlied, стала «платформой» для создания китайскими композиторами вокальных произведений, являющихся новыми *произведениями искусства («искусство»), преследующих не прикладные, а эстетические задачи воздействия на слушателя («художество»), созданных конкретными авторами на основе их собственных идей и* высокого уровня *владения композиторской техникой («мастерство»).* Не случайно к этому жанру обращается плеяда китайских композиторов, получивших солидное композиторское образование, за границей – Сяо Юмэй, Цинь Чжу, Сянь Синхай, Хуан Цзы и др.

Содержание первых художественных песен несет на себе отсвет европейского романтического искусства. В частности, опора на традиции национальной культуры через китайскую поэзию органично совпадает с одной из главных особенностей романтизма, в недрах которого в XIX веке произошел мощный расцвет национальных композиторских школ в европейских странах и России. Но, если европейская и русская профессиональная вокальная музыка формировалась на интонационной основе своих народных песенно-поэтических жанров, то для китайской образцами стали европейские и русские песни и романсы романтической эпохи. Глубокий синтез заимствованной формы, комплекса музыкально-выразительных средств европейской романтической камерно-вокальной музыки с национальной поэзией в китайской художественной песне, стал своеобразным возвратом на качественно новом, современном уровне к древним китайским традициям, где музыка и поэзия были неразрывны.

В нашей работе впервые делается акцент на том, что китайская *художественная песня стала одним из маркеров встречного движения культур Востока и Запада в XX веке.* О начале взаимообогащающего культурного диалога Востока и Запада в XX веке свидетельствует интерес к китайской поэзии, в том числе в камерно-вокальных жанрах, европейских, русских, советских композиторов (Г. Малер, К. Дебюсси, М. Равель, О. Мессиан, К. Орф А. Веберн, Г. Барток, Б. Бриттен, Э. Уиторн, А. Скрябин, Г. Свиридов, Н. Пейко, Э. Денисов, Б. Тищенко, Г. Фиртич, В. Усович, и мн.др.)

Одним из актуальных теоретических вопросов изучения китайской камерно-вокальной музыки является терминологический. Ему посвящен параграф ***1.3 «Проблемы терминологии в изучении китайской вокальной музыки XX***

века в контексте теории жанра». Часто китайские исследователи термины «художественная песня» и «романс» используют как равнозначные (У Дуньсуань, Чжао Жунжун и многие другие исследователи), подобно тому, как и европейские музыканты на равных используют термины Kunstlied и романс (к примеру, прославленный немецкий интерпретатор романтической вокальной музыки Кристиан Герхаер). Это говорит о проницаемости межжанровых границ. Для более точного жанрового анализа Ван Шижан считает необходимым использовать жанровую классификацию, которая достаточно глубоко разработана российским музыкознанием. В работе отмечается, что одним из путей преодоления терминологических противоречий, может стать опора на *жанровую теорию, как методологическую основу исследования музыкального искусства.* Изучение *музыкального жанра в системе музыкальной культуры* является актуальной задачей не только для китайского музыковедения.

Термин «художественная песня» по сей день чрезмерно широко используется в музыковедческих работах по отношению к очень разным произведениям. В процессе исследования мы пришли к идее, что применение термина «художественная песня» представляется уместным по отношению к конкретному историческому периоду 20-х – 40-х годов XX века, когда китайская камерно-вокальная музыка только начинает «вписываться» в общее мировое русло развития академического музыкального искусства. В этом процессе художественную песню можно рассматривать, как некую *временную, переходную* жанровую форму, в которой китайские композиторы приспосабливают европейский опыт к своей национальной культурной почве. В связи с этим, кажется весьма интересным для последующего осмысления взгляд музыковеда Тянь Цин, по мнению которого китайская художественная песня – это *историческая концепция, которая не подходит для современного применения*.

В научных работах, посвященных китайской художественной песне иромансу отмечается неравномерное изучение периодов развития этих жанров. Данная проблема раскрывается в параграфе ***1.4. «Особенности построения периодизации вокальной музыки»***. Изучение литературы по этому вопросу показало, что наиболее подробно описано творчество китайских композиторов 20-х – 40-х годов. Также все чаще музыковедов привлекают камерно-вокальные сочинения, написанные в 80-е – 2000-е годы. Наиболее проблемным является период до и после «культурной революции» (с конца 50-х до 80-х годов), который напоминает своеобразную «серую зону», в которой прерывается логика изучения жанра художественной песни. Рассмотрев периодизации ряда китайских исследователей, наиболее пристальное внимание мы уделили осмыслению кризиса жанров художественной песни и романса во время «культурной революции» и тенденциям их развития после ее окончания.

С конца 40-х годов, в связи с идеологическими установками в вокальной музыке приоритетными оказываются военные, революционные песни, гимны, пронизанные духом патриотизма. Наиболее точно отражают эпоху нарастающего культа личности Мао Цзэдуна юйлугэ (语录歌– песня цитат), которые писались на цитаты председателя Мао и воспевали его. Эта тенденция достигает апогея в период «культурной революции», когда западное искусство, опора на которое породила китайскую художественную песню/романс, начинается квалифицироваться, как продукт буржуазной западной культуры.

Период конца 70-х – начала 80-х годов отмечен новым витком интереса к западной музыке. Но если в начале XX века для создателей китайской художественной песни образцом служило творчество западных романтиков и русских композиторов конца XIX – начала XX века, то ориентирами для нового поколения китайских композиторов является европейско-американский авангард.

Учитывая гибкость исторического развития художественных явлений, мы предлагаем обозначить в периодизации короткий, но очень важный *«переходный период»* – от завершения Культурной революции до наступления качественно нового этапа, очертания которого станут обретать определенность в конце 80-х годов. Это коррелируется и с переходным периодом во внутренней и внешней жизни Китая– с 1979 по 1984 год, в котором еще не были преодолены внутриполитические противоречия, зеркально отражающиеся во всех сферах общественной жизни, в том числе культуре и искусстве.

Рубеж XX – XXI веков в китайском музыкальном искусстве будет характеризоваться полифоническим соединением разных тенденций, в том числе и в области камерно-вокальных жанров.

В **Главе 2. «Вокальные жанры в композиторской культуре»** рассматриваются наиболее показательные образцы песенно-романсового творчества китайских композиторов XX века. В первой половине XX века камерно-вокальная музыка выполняет несколько важных функций: *просветительскую,* приобщая китайцев к новой для них европейской музыкальной культуре («школьные песни», «художественные песни»); *патриотическую,* отражая подъем национального самосознания в условиях революционной борьбы, тему любви к родному краю (не только в «школьных песнях», патриотических массовых песнях (юэ-гэ), музыке спасения, но в лирическом ключе и в романсах); *профессиональную,* связанную *с* формированием национальной академической композиторской школы в общемировом русле. В параграфе ***2.1. «От “школьных песен” к “высокому искусству”. Романсы и песни Хуан Цзы»*** мы рассматриваем, как многие китайские композиторы прошли путь от «школьных песен» к «художественным песням» и романсам. Песни Сяо Юмэя на стихи современного поэта И Вэйчжая в отличие от более ранних образцов «школьных песен», являются сольными,

имеют оригинальные мелодии, но написанные еще по западному образцу, и предназначаются для обучения пению. Как автор романсов Сяо Юмэй стремился наполнить свои произведения новым духовным и эстетическим содержанием, выраженным более сложным музыкальным языком, требующим высокого уровня исполнительского мастерства. Особый вклад в развитие этих жанров внес композитор, китайско-американский лингвист, родоначальник современного китайского языкознания, политолог *Чжао Юаньжэнь*.

Значительным явлением этого периода является творчество Хуан Цзы. В его «школьных песнях» на стихи Вэй Ханьчжана мы видим, как усложняется образный мир, все больше приближаясь к жанру художественной песни/романса. Романсы Хуан Цзы по сей день остаются лучшими образцами в жанре камерно–вокальной лирики. Важная роль поэзии в создании художественного образа сочинений Хуан Цзы предвосхищает зарождение нового жанра в китайской камерно-вокальной музыке – *стихотворения с музыкой*. Подобно европейским романтикам, композитор уделяет огромную роль фортепианному аккомпанементу.

Период кризиса жанра художественной песни/романса пришелся на предвестие (конец 50-х – начало 60-х годов) и годы Культурной революции (1966 – 1976). Об этом говорится в параграфе ***2.2. «Кризис Культурной революции и пути его преодоления в вокальном творчестве китайских композиторов».*** Предельно суженное господствующей идеологией этого периода русло возможностей для развития искусства, сказалось на судьбе художественной песни и лирического романса. Уже в 50-е годы они отходят на второй план, а во время «культурной революции» практически исчезают из творчества композиторов.

Переходный период после «культурной революции», о котором говорилось выше, представлен двумя поколениями композиторов. Одно – *консервативное*. Оно продолжало опираться на опыт предыдущего периода, в нем ощущается значительное влияние русско-советского музыкального искусства, так как годы, предшествующие «культурной революции» отмечены тесным культурным сотрудничеством СССР и Китая и в немалой степени сформировали мировоззрение данных композиторов. Искусство СССР было идеологически близким китайскому социуму в тот период. После «культурной революции», эти художники стали более откровенно высказывать надежды на изменения, творчество раздвинуло рамки своих возможностей, но *тема патриотизма в искусстве продолжала оставаться объединяющим и стабилизирующим фактором в обществе*.

Второе направление связано с деятельностью композиторов нового поколения, которое получило в современном искусстве (музыке, живописи, литературе, кино и других) наименование *«новая волна»*. В то время, как предыдущее поколение держало художественную связь с традициями первой половины XX

века, новое поколение решительно обрывало эти нити, в первую очередь в содержательно-идеологическом плане. Они резко критиковали связь искусства и политики, стремились к проявлению индивидуализма в творчестве. Для них характерно с одной стороны, активное освоение современных западных композиторских техник, с другой – возвращение к архаичным пластам традиционной китайской музыки.

Маркировка этих двух поколений в период после «культурной революции» – первый шаг к более дифференцированному подходу к анализу композиторского творчества этого периода, в противовес чрезмерной обобщенности, присутствующеей во многих исследованиях. Выявление *«социальной генетики»* произведений искусства, позволяет раскрыть их связь с исторической эпохой, условиями формирования типа личности композитора, которые отражаются в творчестве. Тонкости понимания сформированного контекстом мировоззрения, художественных ориентиров таких различных композиторов, как Ши Гуаннань, Дин Шаньдэ, Чжу Цзяньэр, Ло Чжунжун, Чжэн Цюйфэн, Ли Инхай, Лу Цзай-и, Го Вэньцзина, Тан Дун, Шэн Цзунлян, Чэнь И, Хуан Руо, Лэй Лян, Хао Пин и др., позволяют лучше понять векторы развития вокальных жанров в их творчестве, особенности музыкального языка, стилистики произведений.

Основные тенденции развития жанра китайского романса после «культурной революции» «укрупненно» рассматриваются на примере творчества Лу Цзай-и в параграфе ***2.3. «“Стихотворения с музыкой” Лу Цзай-и».*** В центре нашего внимания был вокальный сборник «Я люблю эту землю — Сборник художественных песен Лу Цзай-и», завершенный композитором в 2001 году. В его произведениях наметился характерный для этого времени качественно новый синтез китайского и европейского в художественных песнях. Композитор ввел в них элементы речитативов и арий в стиле западных опер, сделав лирику более драматичной и трагичной. Большое значение в его произведениях играют фортепианные вступления и заключения. При этом, важная для китайцев тема любви к Родине, получает в произведениях сборника глубокое и многогранное отражение.

2.4. Основные тенденции в развитии камерно-вокального искусства на рубеже XX–XXI веков. Вокальные произведения китайских композиторов конца 1970-х годов, воплощая светлые надежды «эпохи открытости», продолжали развивать романтизированную модель художественной песни, романса, обогащенную национальным колоритом. Но уже с конца 80-х годов мы видим в творчестве таких композиторов, как Тан Дун, Го Вэньцзин, Гао Сяосун стремительное обновление музыкального языка и техники сочинения музыки. В новом контексте интеграции китайского и западного вопрос национальной идентичности по-но-

вому раскрывается молодыми композиторами. Это особенно ярко демонстрирует творчество китайских композиторов, эмигрировавших в другие страны – Шэн Цзунлян, Чэнь И, Хуан Руо, Лэй Лян и Хао Пин. Они ищут свой собственный уникальный стиль, усваивая западные музыкальные идеи и черпая вдохновение в глубинном постижении китайской национальной культуры.

В настоящее время все меньше можно встретить художественных песен и романсов классического вида. Все чаще вокальные произведения пишутся для необычных составов, на основе смешения жанровых признаков, в них активно используются разнообразные исполнительские приемы: шепот, свист, декламация и мелодекламация, пение без слов, sprechstimme и многое другое.

Глава 3. «Исполнительские аспекты современной камерно-вокальной музыки Китая». 3.1 «*Формирование нового вокально-исполнительского стиля: синтез национальной и европейской традиций, роль композиторского творчества»*. Развитие профессионального академического исполнительства в Китае происходит в первой половине XX века в связи с европеизацией китайской музыкальной культуры. Проводниками ее становились китайские музыканты, обучавшиеся в Европе, России, а также музыканты, приехавшие в Китай из этих стран, и сыгравшие огромную роль в формировании системы профессионального музыкального образования, национальной композиторской и исполнительской школ.

Жанры художественной песни, романса, возникшие по образцу европейских камерно-вокальных жанров, автоматически требовали иной манеры пения. Русская, французская, американская, итальянская, австрийская вокальные школы для китайских музыкантов представляли собой обобщенный образ западной манеры пения – «бельканто». В базовых основах любого пения – дыхании, технике голосообразования, резонанса – бельканто существенно отличается от национальной манеры пения, в первую очередь в связи с тональной природой китайского языка.

Открытая в Шанхае в 1927 году Сяо Юмэнем и Цао Юаньпэем консерватория стала колыбелью «китайского бельканто». Освоение в педагогической практике нового певческого стиля сопровождалось острыми дискуссиями, в которых принимали участие ведущие китайские музыканты, среди которых особо весомо звучал голос известного композитора, педагога, теоретика музыки, автора большого количества вокальных произведений Хэ Лутина.

Огромный вклад в становление профессионального музыкального исполнительства в Китае внесли русские музыканты. Более половины преподавателей Шанхайской консерватории составляли русские эмигранты. На вокальном факультете работали профессора В.Г. Шушлин, М.Г. Крылова, Е.И. Селиванова и

др. Кроме этого, влияние русской вокальной школы осуществлялось и через китайских музыкантов, получивших в 50-е годы образование в консерваториях СССР. Вернувшись, они стали готовить исполнительские кадры на родине.

Проблема синтеза двух манер пения с самого начала была актуальной в связи с использованием в камерно-вокальной музыке поэтических текстов на китайском языке. В настоящий момент в Китае существуют и используются четыре основных вокальных стиля: *бельканто* (классическое пение); *китайское национальное пение* (сочетание бельканто и китайского народного пения); *популярное* (эстрадное) пение; *этническое* народное пение.

3.2. «Вокальная специфика китайских романсов сквозь призму исполнительского анализа произведений Хуан Цзы». Произведения классика китайской камерно-вокальной музыки XX века Хуан Цзы наиболее показательны с точки зрения отражения тенденций первого периода развития художественной песни, романса. Овладев приемами европейского письма, Хуан Цзы обращается к китайской поэзии, которая не только сообщает произведениям национальный колорит, но и предполагает использование особых вокальных приемов. Интерпретация его сочинений связана с использованием разных техник произнесения звуков (*вертикально-горизонтальную, горизонтально-вертикальную)*, четкую артикуляцию текста, способствующих верной и выразительной передаче эмоций и чувств. Напомним, что фортепиано – инструмент, не имеющий «корней» в китайской музыкальной культуре и владение им представляло большую трудность для китайских композиторов, не имевших серьезной подготовки и практики владения этим европейским инструментом. Хуан Цзы, получивший серьезное музыкальное образование за пределами Китая, понимал значимость фортепианного аккомпанемента и уделял большое внимание совместной работе певца и пианиста в раскрытии образов своих художественных песен, романсов.

В параграфе ***3.3. «Камерно-вокальные сочинения Чэнь И в контексте исполнительской интерпретации»*** исполнительский анализ произведений Чэнь И наглядно демонстрирует эволюцию камерно-вокальных жанров не только в области содержания, музыкального языка, но и исполнительского стиля**.** По сравнению с китайскими романсами первой половины XX века, где национальное начало скорее приспосабливалось к формам и языку европейской музыки, в вокальных произведениях китайских композиторов рубежа XX – XXI веков ощутимо изначальное тяготение к корням свой древней культуры. В работе проводится интересная параллель с аналогичными процессами, происходящими в советской музыке 60-х годов XX века, в творчестве композиторов «новой фольклорной волны» – С. Слонимского, В. Гаврилина, Б. Тищенко, Р. Щедрина, Г. Свиридова, Ю. Буцко, Н. Сидельникова и др.

Современная китайская музыка требует от певцов: безупречного владения исполнительским аппаратом, готовности использования разных вокальных стилей; широкой образованности в современном музыкальном искусстве и одновременно глубокого понимания собственной национальной культуры; большой подготовительной интеллектуальной работы, выходящей далеко за пределы музыкального и поэтического искусства. Творчество современных китайских композиторов побуждает развиваться искусство вокального исполнительства именно в эту сторону. Все это раскрывается в исполнительском анализе произведений китайско-американского композитора Чэнь И, которая стремится синтезировать различные культуры, преодолевать границы музыкального языка, при этом сохраняя свою национальную идентичность. Музыкальный язык Чэнь И ассоциируется с понятием «фьюжн», с кросс-культурой.

Анализ романса Чэнь И «*Яркий лунный свет»* для голоса и фортепиано (2000) и цикла «*Медитация»* (2006), показывает, что певец, исполняющий их, должен обладать обостренным интонационным слухом, виртуозно воспроизводить широкие скачки и диссонирующие интервалы, обладать хорошим дыханием для выдерживания длинных нот в высоком регистре. Окраска звука в высокой тесситуре на минимально возможной громкости и с хорошо контролируемым вибрато представляет значительную сложность для вокалиста и особенно для меццо-сопрано. Опыт исполнения произведений, в которых сочетаются современные европейские вокальные техники и специфические особенности, присущие певческим стилям китайской музыки, дает возможность певцам проникнуть в глубоко своеобразный мир композитора и расширить свои исполнительские компетенции.

В **Заключении** подводятся главные итоги исследования. Камерно-вокальная музыка в XX веке оказалась одной из наиболее динамичных сфер развития в музыкальной культуре Китая, в которой наиболее рельефно проявлялось взаимодействие – от противоборства до полноты художественного синтеза – национальных и западных начал. В рамках вокального искусства происходило становление национальной композиторской школы. Обратившись к истокам вокально-поэтической культуры Китая, проследив основные тенденций ее развития до XX века, мы увидели на примере жанра романса, как жанровые модели европейской вокальной музыки – австро-немецкая Kunstlied, европейский, русский романс – «приживались» на национальной культурной почве, наполняясь неповторимым своеобразием китайской поэзии, музыкального языка, специфической манерой пения, не имеющей аналога, обусловленной особенностями китайского языка.

Процесс трансформации и адаптации в иной культурной среде жанровых моделей европейской музыки возглавили китайские композиторы, получившие

смешанное образование – и в Китае, и за его пределами (в Европе, Америке, России). Жанр китайского романса стал не только своеобразной лабораторией выработки нового стиля китайского композиторского и исполнительского творчества, но и показательной областью, в которой отразилась важная тенденция активизации культурного диалога между Западом и Востоком в начале XX века. Если Европа обогащает Китай музыкой, то Китай гипнотизирует западный мир в первую очередь своей древней классической поэзией, тесно связанной с философскими учениями. Внутри художественной песни – китайского романса – это находит отражение в трехкомпонентном синтезе «*пение – поэзия – фортепиано*». Такие музыканты, как Сяо Юмэй, Хэ Лутин, Чжао Юаньжэнь сыграли огромную роль в создании своей национальной композиторской и вокальной школы.

Особенности формирования стилевых направлений китайской камерно-вокальной музыки XX – начала XXI веков обусловлены социально- политическими установками того или иного периода, их влиянием на композиторов различных эстетических концепций. Источники влияния и социально-политический контекст являются важными факторами периодизации развития вокальных жанров. До «культурной революции» китайская академическая музыка испытывала влияние европейской музыки XIX – начала XX века, русской и советской этого же периода. В идеологическом, содержательном плане ощущается влияние европейского романтизма, который обнаружил точки пересечения с мотивами китайской поэзии и важной для китайцев темой патриотизма. Патриотическая тема, под воздействием политических событий, а также не без влияния советской идеологии, в 50-е – 60-е годы наиболее ярко и плакатно раскрывалась в жанрах массовой революционной песни, музыке спасения.

После пережитого кризиса «культурной революции», губительно сказавшегося на жанрах «западного, буржуазного» происхождения, художественная песня и романс переживают период ренессанса, возрождения. Однако, учитывая гибкость и постепенность исторических изменений, мы вводим понятие «переходного периода», захватывающего конец 70-х – 80-е годы, когда одномоментно работают несколько поколений композиторов, являющихся носителями разных мировоззренческих, эстетических установок. С одной стороны, большую роль играет поколение композиторов, которое мы условно назвали консервативным (Ши Гуаннань, Ли Инхай, Чжу Цзяньэр, Чжэн Цюйфэн, Лей Юаньшэн, Динь Шандэ и др.). Для него характерен сложившийся на рубеже XIX – XX веков музыкальный язык, система образов, возникшая на пересечении романтизма и национальной поэзии и огромное значение патриотической темы, которая в отличии массовых революционных песенных жанров отражалась в более субъективном, лирико-романтическом ключе.

Но в этот же период зарождается и набирает силу новое поколение композиторов, тоже ориентированное на освоение инокультурного опыта, но на сей раз в виде наиболее актуальных, авангардных течений и техник современного музыкального искусства Европы и Америки. Интересно, что одновременно для этих композиторов характерно более углубленное изучение собственной культуры, обращение к ее наиболее архаичным традициям, региональным особенностям, стремление передать ее первозданное своеобразие, что сыграло решающую роль в обретении китайской академической музыкой индивидуального лица.

В работе затрагиваются проблемы методологии научных исследований, посвященных жанру китайского романса, отмечаются нерешенные вопросы. В частности, дается более глубокая интерпретация происхождения и содержательной сути термина «художественная песня», что помогло более точно обозначить историческое место и роль данного жанра в развитии камерно-вокальной музыки Китая. Жанры художественной песни и романса рассмотрены в контексте теории жанра, основательно разработанной российскими музыковедами. В вопросах анализа произведений, относящихся к разным периодам развития, нам показалось продуктивным использовать не только традиционные теоретические методы музыковедческого анализа, но и метод выявления «социальной генетики» того или иного произведения, что в значительной мере помогает прояснить и детализировать тенденции эволюции жанра в «переходные периоды».

Исторические, методологические разделы дополнены большими монографическими, посвященными музыковедческому анализу художественных песен и романсов наиболее ярких создателей произведений данных жанров в китайской музыке. Так характерные черты художественных песен и романсов периода 20-х – 40-х годов проиллюстрированы творчеством Хуан Цзы, Сяо Юмэя, а для периода после «культурной революции» показательным явлением стало творчество Лу Цзай-и, которому тоже посвящен большой раздел.

В работе отражен и еще один актуальный аспект – исполнительский. Развитие жанров вокальной музыки и вокальной школы в Китае шло параллельно. Более того, художественные задачи, которые ставились творчеством китайских композиторов, стимулировали развитие исполнительства. Процесс взаимодействия европейской манеры пения (бельканто) и национальной манеры пения шел непросто и в нем принимали активное участие китайские композиторы, формировавшие концепцию новой китайской национальной школы вокального исполнительства. При этом огромную педагогическую роль в освоении новой, пришедшей из Европы манеры пения, сыграли русские, советские музыканты.

Исполнительский анализ произведений Хуан Цзы и Чэнь И, представителей совершенно разных поколений и периодов развития вокальных жанров, диаметрально противоположных по своим стилистическим устремлениям, – дал

чрезвычайно интересный результат, позволяющий увидеть тесную взаимосвязь развития композиторского и исполнительского творчества в китайской музыке. Исполнительский аспект в вокальных сочинениях Чэнь И неотделим от композиторской задачи и предполагает интерпретацию музыки как билингвистического феномена, в котором западное – национальное представляют собой своеобразную игру разнокультурными нюансами.

На сегодняшний день китайская вокальная музыка представляет собой сложный синтез традиционного и новаторского, оперирует смысловыми категориями, выработанными в ходе исторической эволюции мировой музыкальной культуры, глубоко претворяя философские, этические и религиозные идеи Востока в современных звуковых решениях, объединяющих фольклорные, классические и авангардные средства. Но особым значением наполняется национальный аспект вокальной музыки. В новом столетии это не «западно-восточный микст», а некая новая художественная сфера, язык которой представляет собой музыкальный континуум, обладающий «билингвистическими» – разнокультурными – свойствами, не разлагаемый на первичные элементы. Особая перспектива видится в изучении исполнительской интерпретации вокальной музыки, когда стиль исполнения способен радикально изменить художественную концепцию сочинения, погружая его в разнокультурные контексты. Новации композиторов в этой области требуют особого внимания исследователей.

Представленный в работе взгляд на китайский романс как на развивающуюся жанровую модель в историческом контексте Китая и мира, выявление его эволюции, стилевых направлений в тесной взаимосвязи с новыми исполнительскими задачами, открывает перспективы для дальнейшего изучения китайской камерно-вокальной музыки.

ПЕРЕЧЕНЬ ПУБЛИКАЦИЙ

Статьи по теме диссертации, опубликованные в рецензируемых научных изданиях из Перечня ВАК:

1. Ли Синьянь. Китайская камерно-вокальная лирика в творчестве Хуан Цзыя / Синьянь Ли // Манускрипт. – 2019. – Т. 12. – Вып. 8. – С. 154–159. (0,4 п.л.)

2. Ли Синьянь. Предпосылки к анализу китайской камерно-вокальной музыки XX столетия / Синьянь Ли // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2020. – № 56. – С. 116-125. (0,6 п.л.)

3. Ли Синьянь. Вокальный сборник Лу Цзай-и «Я люблю эту землю» // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2020. – № 56. – С. 208–215. (0,5 п.л.)

4. Ли Синьянь. Романс Чэнь И «Яркий лунный свет» как феномен музыкального двуязычия / Синьянь Ли, О. Б. Никитенко // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2023. – № 2 (69). – С. 29–34. (0,2 п.л./ 0,15 п.л.)

Публикации по теме диссертации в других изданиях

5. Ли Синьянь. Китайские художественные песни: истоки и современные тенденции // Музыкальное образование в современном мире : сборник научных трудов. – СПб: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена. – 2020. – Часть II. – Выпуск 10. – С. 61–65. (0,3 п.л.)

6. Ли Синьянь. Китайская художественная песня: терминология, периодизация, социокультурный аспект // Музыковедение. – 2022. – № 11. – С. 35–41. (0,45 п.л.)