

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена»

На правах рукописи

Ли Синьянь
Китайский романс: специфика жанра
в композиторском творчестве и вокальном исполнительстве

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
кандидат искусствоведения, доцент
Никитенко Оксана Борисовна

Санкт-Петербург

2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Исторические и теоретические аспекты китайской вокальной жанрологии	
1.1. Национальная традиция «высоких» песенных жанров	11
1.2. «Художественная песня» как отражение взаимодействия культур Востока и Запада. История возникновения и смысловая интерпретация термина	21
1.3. Проблемы терминологии китайской вокальной музыки XX века в контексте теории жанра	42
1.4. Особенности построения периодизации вокальной музыки	52
ГЛАВА 2. Вокальные жанры в композиторской культуре	
2.1. От «школьных песен» к «высокому искусству». Романсы и песни Хуан Цзы	59
2.2. Кризис Культурной революции и пути его преодоления в вокальном творчестве китайских композиторов	84
2.3. «Стихотворения с музыкой» Лу Цзай-и	101
2.4. Основные тенденции в развитии камерно-вокального искусства на рубеже XX–XXI веков	111
ГЛАВА 3. Исполнительские аспекты современной камерно-вокальной музыки Китая	
3.1. Формирование нового вокально-исполнительского стиля: синтез национальной и европейской традиций, роль композиторского творчества	120
3.2. Вокальная специфика китайских романсов сквозь призму исполнительского анализа произведений Хуан Цзы	131
3.3. Камерно-вокальные сочинения Чэнь И в контексте исполнительской интерпретации	138
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	160
ЛИТЕРАТУРА	165

ВВЕДЕНИЕ

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 романсу¹ немногим более ста лет. Жанровым истоком для него послужили немецкие Kunstlied, 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

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

ассоциируются с камерно-вокальным творчеством, тогда как определение «художественная» песня допускает существование некой «нехудожественной» 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 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 работах² 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,

² Здесь и далее, в рубриках Введения, названы авторы, работы которых указаны в списке литературы.

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.

Одой 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, Цю Цзихун, Цинь Цинь, Чжан Кэу и др.

В ряде работ заметно стремление подробнее остановиться 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, Дэн 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 влияния 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.

6. 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.

ГЛАВА 1. ИСТОРИЧЕСКИЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КИТАЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ЖАНРОЛОГИИ

1.1. Национальная традиция «высоких» песенных жанров

Камерно-вокальная музыка китайских композиторов XX – XXI века имеет прочное основание в традициях национальной культуры, корни которой уходят в глубь истории древнейшей цивилизации в мире. Поэтому прежде чем совершать процедуру анализа китайского романса в контексте западноевропейского вокального искусства, следует обозначить *национальную* традицию «высоких» песенных жанров.

Издrevле музыка являлась важной частью культуры китайского народа. Согласно распространенной легенде, человека научила петь и танцевать волшебная птица, имевшая пятицветное оперенье, которое соответствовало пяти основам материального мира – земле, воде, огню, металлу и дереву. Из этой же легенды можно узнать, что звуки, которые издавала чудесная птица, были громкими (*ян*) и нежными (*инь*). В этой легенде символически воплотилась идея всеединства – Неба, Земли и Человека.

Само представление о сотворении мира у китайцев связывалось с музыкой, с благозвучной мелодией, которая сопровождала чередование дня и ночи, света и тени.

Для формирования китайской музыки большое значение имел «культ пяти богов» – первопредков, который был самым популярным в китайском народе. Каждый из богов ассоциировался с одной из сторон света — Восток, Запад, Юг, Север и центр. С каждым из них связан определенный цвет (а также животное, время года и пр.), а также пять звуков гаммы, из которых образовался самый характерный китайский лад – пентатоника.

Восемь видов китайских музыкальных инструментов символизируют ветры, дующие с главных направлений, а также природные материалы, из которых они изготавливаются. Так сложилась система «восьми звуков» (*ба*

инь) – цзинь (металл), ши (камень), сы (шёлк), чжу (бамбук), пао (тыква), ту (земля), гэ (кожа), му (дерево). Их тембрам соответствуют характеристики звучания каждого материала и определенное смысловое наполнение. Система *ба инь* была зафиксирована в древних трактатах, знание особенностей толкования которых, считалось обязательным для образованных людей. Классические древние тексты всегда были для китайцев источником глубоких и достоверных знаний по всем вопросам.

Огромную роль в утверждении музыки как искусства сыграла теория, сформулированная Конфуцием, который отводил музыке почетное место в образовании, художественном воспитании, общественной, государственной деятельности. Конфуций считал, что музыка занимает одно из первых мест и постигается учеником через поэзию, а взаимосвязь музыки и поэзии дает ему высокие образцы поведения: «Поэзия, имея своим основанием чувства и целью – возбуждение любви к добру и отвращение ко злу, при размеренном интонированном чтении легче воздействует на душу и усваивается. Поэтому поэзия – это одна из составляющих музыки. Именно такой союз необходим для воспитания духа» [116, с. 117].

Представления о музыке содержатся в даосских учениях. Например, в «Люйши чуньцю» (записи о периоде Весны и Осени) – своеобразной философской энциклопедии своего времени – основными темами были связи природы, космоса, общества и человека. Идея гармоничного космоса вбирала в себя понятие благо-красоты, которая в свою очередь связывалась с музыкой. В «Записях о музыке» (IV—III вв.) говорится: «Любые звуки-*инь* рождаются в человеческом сердце – чувства приходят в движение внутри и соответственно оформляются в звуки-*шэн*» [75, с. 297].

И конфуцианство, и даосизм утверждают музыку, как идеальное воплощение гармонии мироздания («великого единства») – согласие мрачного и светлого начал, единства Неба и Земли.

Большое влияние на древнее, а позднее и на музыкально-поэтическое творчество композиторов XX века оказали религиозно-философские идеи

буддизма, в особенности школа дзен. Дзен – это мистическая школа о просветлении, предполагающая медитативную практику и отшельничество, в процессе которого происходит внутреннее духовное очищение человека, обретение покоя – пустоты (空). В этом проявляется слияние человека с небом, где ему открывается Дао (道).

Народный фольклор Китая очень разнообразен, и главным его богатством является песенное творчество. В нем с особой силой и достоверностью запечатлелись исторические события страны, мысли людей, их чувства и переживания в разные времена, их радости и надежды. Внутри этого огромного пласта китайской культуры выделяются самостоятельные региональные традиции. Географические, природные условия, особенности местного быта, социального устройства, производство и образ жизни в разных регионах постепенно формировали уникальный народный песенный стиль, характерный для каждого из них. Например, на пастбищах Внутренней Монголии «небо яркое, дикая природа обширна, ветер дует на траву, а трава низкая, чтобы увидеть крупный рогатый скот и овец», и это рождает особый тип мелодики, запечатленный в протяжных песнях данного региона: «Протяжная монгольская песня – это особая форма народной песни монгольских кочевых народов, населяющих степи Монголии и Китая. Можно сказать, это песня сентиментальная, искусно отражающая яркий колорит степной жизни, особый внутренний мир жителей монгольских степей. Ее характерные черты – широкий мелодический диапазон и протяженность, орнаментика, одухотворенность и выразительность, где «распевность и красочность преобладают над динамикой» [1, с. 76].

Особое место в основании вокальной культуры Китая принадлежит «Книге песен» (Ши цзи), создание которой приписывается Конфуцию. Имеют ли песни, оды и гимны знаменитой «Книги» элементы жанра в его современном понимании, на данный момент установить не представляется возможным, однако, в сохранившихся музыкальных партитурах династии Тан

(618—907)³, содержатся однозначно высоко художественные музыкально-поэтические произведения.

Сборник из 305 поэтических произведений китайской древности создавался с XII по VI век до нашей эры и включает в себя как архаичные тексты времен начала династии Чжоу, так и более современные произведения эпохи «Весны и Осени». «Ши цзи» изначально являлась именно книгой песен, а не стихов. Появление данной книги обусловлено тем, что в древности⁴ правители придавали большое значение народным песням, которые отражали обычаи народа, его настроения, в том числе, отношение к властям. Для этого они специально организовывали соби́рание песен в разных регионах страны [69, с. 219].

Будучи первоначально народными песнями, они проникли в городскую культуру, их тексты претерпели процесс трансформации, музыка усложнилась, и они стали уже не обычными крестьянскими песнями, а новыми весьма рафинированными образцами. Макуни Н. пишет, что в произведениях сборника «Ши цзи» раньше, чем в литературах европейского Древнего мира, появляются «сложные системы рифм, различное количество строф, широкий арсенал выразительных средств – гипербол, параллелизмов, рефрена, риторического вопроса»: «Поэзия Древнего Китая пелась под аккомпанемент, и некогда у каждого из текстов «Книги песен» была своя мелодия, утерянная ныне в веках. Некоторые из текстов даже становились частью синкретического единства музыки, танца и текста» [54].

Песни подразделялись по тематике и условиям бытования. Так, бытовые песни («фэн») были связаны с повседневной жизнью народа, придворные, торжественные («я») повествовали об исторических подвигах, величии правителей, сопровождали аристократические праздники.

³ Общие сведения о музыкальной культуре эпохи Тан представлены в диссертации О.В. Полуэктовой [62].

⁴ Имеется ввиду эпоха Чжоу (1045-221 г до н.э.), внутри которой выделяется период Весны и Осени (периоды Восточного и Западного Чжоу).

Исполнение многих песен предполагало участие инструментов, таких как колокольчики, барабаны, флейта, цитра⁵. Мелодика песен, как правило, чутко следовала за текстом. В придворной музыке наиболее распространены были строфические формы, а бытовые песни чаще имели структуру *куплет-припев*.

Песни из «Ши цзи» являются образцом слияния поэзии и музыки. Эту уникальную музыкально-поэтическую форму называют «юэ». Они могли иметь автора, но чаще всего были анонимными. Известно также, что песни часто классифицировались исходя из формы исполнения, например, песни под аккомпанемент китайской цитры, песни под гонг. Хоровые песни исполнялись по принципу сольный запев – хоровой подхват и могли звучать как с сопровождением, так и а capella. Военные песни исполнялись под аккомпанемент духовых и ударных инструментов. К сожалению, записи музыкального сопровождения древних песен не сохранились.

Песни с аккомпанементом были в основном лирического содержания и посвящены отношениям мужчины и женщины, теме любви во всей полноте ее проявлений. Особняком стоят песни, посвященные судьбе женщин, положение которых в древнем Китае было абсолютно бесправным, в связи с чем в них преобладает печальные и даже трагические настроения, передающие горе одинокой женщины и ее тоску по счастью.

Еще одна важная тема древних песен – война. Они полны трагизма, горечи разлуки с семьей, тоски по родному краю. С этим тесно связана и тема философских размышлений о бренности жизни. Большое место занимают образы природы, окрашивающие песни в разнообразный спектр настроений – от элегических до радостно-восторженных.

Ценность древнекитайской поэзии не только в жанровом разнообразии, но и в том, что в дошедших до нас образцах сохранились особенности

⁵Автор исследования о древнекитайской музыке Ян Инъю называет 29 видов инструментов [161].)

древнекитайского языка. В культуре других народов такие памятники не сохранились.

Древние песни следовали в своем развитии по пути развития поэзии. Мелодический строй максимально отражал особенности поэтического текста, его структурного рельефа и образного содержания. В древних трактатах акцентировалось внимание на образном соответствии музыки и поэтического текста: «При исполнении мелодии, наполненной горным звучанием, можно заставить слушателей вслед за музыкой подняться в высокие горы. Когда мелодия подражает звукам воды, слушатель может почувствовать себя качающимся на волнах, услышать журчание ручья» [129, с. 22].

Древнекитайская поэзия служила проводником религиозно-философских идей в песню. Имея ввиду характерную для китайской поэзии смысловую многоплановость, отметим свойственную ей скрытую философичность, обилие намеков, метафор. Очень часто такая «многосмысленность» связана с особенностями самого языка, в котором один иероглиф означает несколько вещей. Например, иероглиф «тянь» (небо) может значить и природу в ее целостности, и природу человека. Сочетания нескольких иероглифов дают еще больше значений и смыслов. Добавим к этому особые значения цветов, животных и птиц, природных материалов. Например, красные вороны несут счастье, красные платки символизируют благую весть, белый цвет – цвет траура, кольцо связано с высоким социальным положением, ивовая ветвь символизирует разлуку, красная слива – стойкость, достоинство, надежду.

Культурные особенности различных периодов древнего Китая также были отражены в музыке. Династия Тан (618-907) положила начало развитию и усилению страны. Развитие экономических связей и торговли с Западом, появление японских послов, неоднократно присылаемых ко двору Тан, дипломатические и культурные обмены с различными этническими группами, борьба с чужеродным захватчиками, которые провоцировали создание смелых пограничных стихотворений — все это было отражено в музыке династии Тан,

такой как, например, «Большая поэма», «Музыка для распития», «Музыка победы над демонами», и другие.

Эпоха Сун была менее благополучной из-за нападений северных кочевников на юг, многочисленных стихийных бедствий в виде разливов рек и наводнений, социальных потрясений – сокращения императорского двора и его переезда. Все это оказывало влияние на поэтов и музыкантов, приносило в их восприятие мира огромное внутреннее опустошение и страдание. Поэзия Тан, воплощенная в песнях о мужском сильном духе, постепенно превращается в грациозную поэзию Сун о женском мягком начале, и хотя поэзия Ци⁶ все еще сильна и свободна, уже большое количество песен наполнено скорбью и печалью. Переплетение изысканного языка стихосложения с ритмом и музыкой, очевидно, еще больше углубляет это впечатление. Как и знаменитые семнадцать песен Цзян Куя, почти все стихотворения эпохи Сун печальны. Например, в предисловии к песне «Несчастный преступник» поэт говорит: «Хэфэй (когда династии Сун и Цзинь боролись за власть, Хэфэй уже был приграничным городом Южной Сун), где все аллеи засажены ивами. Вместе с порывистым осенним ветром листья их шелестят. Я жил там, закрывая дверь, всегда слышал топот копыт. Выходил из города на все четыре стороны, чтобы полюбоваться на дикие травы, пейзаж был пустынен и темен, так и создавая эту песню, гуцин пел печально, и я выбрал его как основу песни этой» [110, с. 47]. Все эти качества создают образ грусти и беспомощности, которые автор стремится выразить.

Непосредственным отражением связи религиозно-философских идей с поэзией и музыкой является сборник XII—XIII столетия, созданный выдающимся поэтом и музыкантом по имени Цзян Куй, известный как «Семнадцать песен Байши, человека Дао». Его образцы относятся к песенно-поэтическому жанру *цзы*, исполнение которых предполагало чтение нараспев [28, с. 108].

⁶ Жанр ритмической прозы сунской эпохи

Будучи достижением 800–летней истории китайской музыки, этот памятник древнекитайской песенной культуры детально исследован в диссертации Шульгиной Е.В. Обобщая труды английский и китайских медиевистов, автор отмечает инструментальный характер мелодий, относящихся к песенно–поэтическому жанру *цы*, «особенность которого заключалась в том, что на одни и те же мелодии могло сочиняться множество поэтических текстов» [110, с. 7]. Песни Цзян Байши полностью воплощают в себе дух и знание древней культуры, они проникнуты заботой о государстве и народе, именно эти чувства, отраженные в лирике, автор проецирует, глядя на родные пейзажи. В исследовании Бердникова Г. отмечается, что главной темой *цы* долгое время была любовная лирика [7, с. 73], что позволяет связать традиции исполнения этого жанра с формированием будущей художественной песни. Эту мысль убедительно опровергает Ван Шижан. Он полагает, что классический жанр *цы* Сунской эпохи невозможно называть романсом: «Он не имеет ничего общего с европейским романсом и по содержанию, и по средствам выражения. В жанре *цы* есть только мелодия без гармонии, в качестве инструментального сопровождения используются лишь национальные инструменты, дублирующие вокальную партию. Для *цы* не характерен фиксированный нотный текст, там многое импровизируется» [16, с. 26]. На самом деле противоречие в данном вопросе снимается, если принять во внимание «высокую» предназначенность песен *цы*: в плане «художественности» от них, конечно, можно протягивать нить к будущим «художественным песням», принимая во внимание их эстетический уровень. Песни имели «высокое» предназначение, их стиль отличался изысканностью формы и глубиной содержания. Следует обратить внимание и на характерное замечание автора, подчеркивающего отсутствие гармонии как признак, не позволяющий мыслить *цы* и романс в одном жанровом пространстве.

Сохранились песни поэтов, написанные в период династий Юань, Мин, Цин, песни для гуцина и другие. Е.В. Шульгина сообщает об изданной в 1409

г. китайской энциклопедии «Юнлэ да дянь», где были зафиксированы песни Сюн Пэнляя [110].

После династии Юань поэзия и драматические пьесы становятся практически одним и тем же: наблюдается слияние поэтического искусства и силы чувств, воплощаемых драмой. Уровень произведений заметно обогащается колоритными особенностями культур различных народностей. Музыка также становится более богатой и разнообразной, тексты впитывают разговорный язык династии Юань, что сообщает произведениям яркость и самобытность. В них меньше, чем в песнях династии Сун, подражаний древности и акцентирования благородных достоинств, зато больше народной жизни, ее сочных красок и правдивости. Например, застольные песни «Три веселья», «Золотая чарка», душевные «Молодая солодка», «Братья Цин».

Важным для этой эпохи является то, что песни обретают конкретных авторов, имена которых дошли до наших дней. Среди авторских песен и дивертисментов в народном духе выделяются такие как «Озабоченный человек» Бай Бу, «Ночное приключение на лодке» Ма Чжиюаня.

Так как о музыке древности можно судить только по косвенным характеристикам, поскольку не было никакого способа записи музыки, мы не можем в полном объеме представить их звучащий образ. В диссертации Е.В. Шульгиной читаем: «Исследование китайской музыки XII-XIII вв. подчас затрудняется и тем, что некоторые музыкальные памятники существуют сегодня только в виде более поздних средневековых переизданий. <...> Несмотря на то, что современной синологии, в основном, удалось преодолеть противоречия между средневековыми переизданиями песен Цзян Куя, даже наиболее авторитетные результирующие интерпретации в ряде случаев расходятся между собой» [110, с. 4] Однако, один факт неоспорим: после тысячелетий развития музыка и классическая литература образуют национальный музыкально-поэтический язык, который обладает уникальными характеристиками. Этот пласт представляет собой драгоценное культурное наследие для сегодняшних творцов камерно-вокальной музыки и

имеет большое значение как фактор, удерживающий национальную идентичность китайской музыки. Одновременно обращение к традиции представляет для современных авторов особую творческую задачу – сохранение наследия древности, огромного собрания музыкального фольклора разных этносов, которыми богат Китай.

Погружение в мир древних китайских музыкально-поэтических традиций позволяет понять, что они не потеряли своей актуальности в процессе европеизации и формирования академической вокальной музыки Китая в XX веке. До настоящего времени они питают воображение и являются неиссякаемым источником вдохновения для современных поэтов и композиторов.

Европейская музыка начинает распространяться в Китае в середине XIX века и для китайских музыкантов овладение новыми жанрами и европейской музыкальной теорией становится актуальной задачей. Этот процесс шел трудно по причине сложности идентификации понятий и терминов, одним из которых стал термин *художественная песня*, обозначающий самобытный вокальный жанр китайской музыки XX века.

1.2. «Художественная песня» как отражение взаимодействия культур Востока и Запада. История возникновения и смысловая интерпретация термина

Обращение к камерно–вокальным жанрам китайских композиторов вызывает необходимость терминологического прояснения. В большинстве научных работ, посвященных камерно-вокальной музыке, до сих пор присутствуют терминологические разночтения, на которых необходимо остановиться. В первую очередь это касается термина «художественная песня».

Сфера композиторского творчества, в западноевропейской музыке именуемая романсами, песнями и другими разновидностями вокальных опусов, в Китае с легкой руки Сяо Юмэя получила название *художественная песня*. Этот термин 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.

Несмотря на то, что история возникновения в китайской вокальной музыке жанра художественной песни неоднократно описана во многих работах китайских исследователей, чтобы сделать попытку прояснить терминологическую путаницу, еще раз обратимся к истории вопроса.

Ван Шижан, автор многих работ, посвященных китайской камерно-вокальной музыке, справедливо обозначает главную проблему в ее изучении: «Во второй половине XIX – начале XX века в Китае начинается активный процесс европеизации всех сфер жизни. Это коснулось музыкального искусства, в частности, камерно-вокальной лирики. Начало XX века, особенно 1920–40-е годы – ключевой период в развитии ее жанров <...> Ее подробное исследование еще только начинается, о чем свидетельствуют книги по

истории китайской музыки XX века и отдельные статьи <...> Одним из важнейших является вопрос о жанровом определении китайской вокальной миниатюры европейского типа» [16, с. 25]

Однако, речь идет об одних и тех же жанрах, но в разных культурных контекстах. Европейские композиторы в вокальных сочинениях сочетали два художественных начала – поэзию и музыку, и разнообразная проблематика этого соединения наглядно отражена в аналитической традиции, которую можно назвать самым распространенным заглавием ее текстов: «Слово и музыка». Дробление на большее количество сочетаемых элементов производно от этих двух основополагающих начал.

Китайские композиторы соединяют не две, а три отдельных для них области искусства: поэзию, вокал и фортепианную музыку. Напомним, что и способ пения, получивший в Китае именование бельканто, и фортепианная культура – заимствованные и отдельно осваиваемые пласты музыкальной культуры, некоторое время развивавшиеся достаточно обособленно. Обратим внимание, что также «трехсоставно» характеризуют китайские музыковеды и вокальные сочинения западноевропейских композиторов – это отчетливо видно в следующей цитате Чжана Шаотуна, автора обобщающего труда, посвященного китайской художественной песне: «Художественные песни, согласно определению экспертов, это созданные в конце 18-го и начале 19-го веков популярные в Европе лирические песни, также известные как академические песни. Они характеризуются тем, что их тексты используют *знаменитые стихи*, сосредоточенные на внутреннем мире человека, при этом *мелодия* сильна, а *аккомпанемент* играет более важную роль» [150, с. 72].

Необходимо подчеркнуть, что перед китайскими композиторами стояла достаточно сложная задача – освоить два не имеющих в национальной культурной почве компонента заимствованного жанра. Если поэтические традиции имели глубокие корни в китайской культуре, то привнесенная вокальная манера (бельканто) и фортепианная музыка были совершенно новыми и требовали отдельного изучения и овладения.

Таким образом, вокальный опус, слагаемые которого и сам принцип их сложения были заимствованы с Запада, оказался принципиально новым явлением для китайской культуры. И прежде, чем стать «китаизированным», явление должно было пройти этап осмысления с позиций родной культуры. Пение под аккомпанемент фортепиано прошло свою «школьную пору» в известном жанре «школьной песни», и, прежде чем стать «художественным», сочетание вокала и фортепиано было постепенно адаптировано к последующему включению текстов классической поэзии.

Жанр «школьной песни» («сюэ тан юэй гэ») возник до Синьхайской революции 1911 года. В этот период музыка становится предметом школьного образования благодаря известному педагогу Цай Юань Пэю и композитору Ли Шутуну. Многие авторы «школьных песен» (Шень Синьгун, Зэн Чжимин, Кэ Чжэнхэ, Синь Хан) получили образование в Европе и Японии. В период молодёжного движения «Четвёртого Мая» (五四运动), носившего антиимпериалистический характер, культура и искусство Китая все больше ориентируется на взаимодействие с европейскими традициями.

Принципиальное различие между «школьными песнями» и «художественными песнями» лежит в области содержания. Чэнь Ин пишет о «школьных песнях»: «Содержание песен было направлено на воспитание патриотических чувств молодых китайцев, но при этом тексты отражали самые разные стороны жизни страны: укрепление военной мощи Китая, строительство нового демократического государства, борьба за права женщин, возрастание их роли в жизни общества, стремление узнать новейшие достижения науки и культуры других стран, сохранение традиций конфуцианства» [105, с. 10-11].

Специфической чертой «школьных песен» было использование их авторами известных мелодий из европейской или американской музыки; к ним приспособляли простенький текст на китайском языке. По мнению китайских исследователей, «это свидетельствует о невысоком

профессиональном уровне музыкантов, еще не способных создавать оригинальные музыкальные сочинения». [126, с. 34]. Однако, если принять во внимание, что сочинениями подобных образцов занимались такие музыканты как Хэ Лутин, Сяо Юмэй и др., то скорее, такие опусы имели конкретное учебное предназначение и не преследовали высокохудожественных целей.

Школьные песни оказались схемой, которую впоследствии одухотворило искусство вокала, искусство фортепиано и переосмысленная в системе новых ритмов классическая поэзия, вступившая в особые отношения с новым звуковым миром, подчинившим ее своим законам.

Термин «художественная песня», который ввел Сяо Юмэй для определения новой китайской песни (в отличие от традиционной) в 20-е годы XX века, возник в результате перевода немецкого термина *Kunstlied*, состоящего из двух слов – *Kunst*, обозначающий «искусство», «художество», «мастерство» и *Lied* – «песня». «Суммирование» их в дословном переводе привело к словосочетанию «художественная песня».

Поскольку определение жанра – «художественная песня» – по сей день вызывает немало разночтений, о чем будет говориться ниже, уместно реконструировать мотивы появления данного термина у Сяо Юмэя, исходя из интерпретации вариантов перевода слова «Kunst».

Сам термин *Kunstlied*, имеющий устойчивое применение к вокальной музыке романтической традиции, говорит «об ориентации на австро-немецкую культурную традицию, восприятие ее в качестве художественно-эстетического эталона для сочинения данного жанра» [31, с. 145].

Перевод слова «Kunst» – «искусство» заставляет нас обратиться к значению этого объемного понятия. Толкование его имеет тысячелетнюю историю и обсуждается до сих пор. Воспользуемся определением доктора философских наук, профессора института философии РАН Бычкова В. В., данное им во время круглого стола «Что такое искусство» в 2016 году: «Искусство – это событие концентрированного исторически данного выражения эстетического опыта в адекватной (т. е. художественно значимой)

чувственно воспринимаемой форме некоего произведения. Оно (событие) полностью реализуется только в духовном мире эстетически подготовленного субъекта <...> В процессе этого события реципиент приобретает новое знание, возводится на иные, необыденные уровни бытия <...> Свидетельством реализации события искусства является эстетическое наслаждение, испытываемое реципиентом <...> Именно процесс становления события искусства в художнике и позволяет ему при наличии таланта и свободного владения техникой своего вида искусства создать высокохудожественное произведение» [104, с. 24].

Рассмотрение термина «художественная песня» в контексте этого объемного определения понятия «искусство» позволяет углубить понимание закономерности его возникновения.

Если «школьные песни» имели одной из главных задач образовательную (формирование навыков восприятия нового для китайских учащихся европейского музыкального языка) воспитательную (патриотическое воспитание) функции, то введение термина «художественные песни», по мысли Сяо Юмэя, ученого и композитора, должно было разделить их, обозначить «отрыв» от прикладных функций (обыденного уровня) «школьных песен» в сферу «высокохудожественных произведений».

Остановимся и на понятии «художественное произведение». Художественное произведение является продуктом художественного творчества, в котором воплощен замысел художника, отвечающий критериям эстетической ценности. Художественное произведение основано на системе образов, выраженной выразительно-изобразительными средствами языка того или иного искусства. Оно характеризуется принципиальным единством формы и содержания. Наконец, слово «художественный» указывает на еще одно важное отличие, которое должны были обозначить «художественные песни» – это авторское произведение, отражающее идеи и позиции его создателя.

«Школьные песни», в отличие от нового, терминологически выделенного Сяо Юмэем жанра «художественная песня», не отвечали этим требованиям, так как часто заимствовали чужую музыку, к которой подставлялся либо перевод на китайский язык чужого текста, либо китайский текст, что определенно противоречит единству формы и содержания художественного произведения и говорит об отсутствии индивидуального авторского замысла.

Наконец, из этого вытекает интерпретация последнего варианта перевода слова Kunst – «*мастерство*».

Сяо Юмэй отмечал, что «школьные песни», изданные в стране, в основном собраны из зарубежных образцов, а *их авторы практически не знакомы с теорией музыки*. В комментариях к сборникам композитор указывал на необходимость стремиться к «красоте стихов», соединению классических черт поэзии, которые отличались изяществом звука, с народными стихами. И самое главное – Сяо Юмэй, как ученый, педагог, композитор, общественный музыкальный деятель, призывал к повышению *уровня мастерства* создателей песен. В этом он сам старался подавать пример.

В результате реализация профессиональных требований Сяо Юмэя произошла именно в новых вокальных произведениях, названных термином «художественная песня», которые впоследствии будут называть романсами. Об этом пишет Лю Цзэ: «Исполнение романсов требовало профессиональной подготовки, поскольку романс представляет *академическое* музыкальное направление и требует от исполнителя более высокого уровня владения музыкальным языком <...> Исследователи <...> подчеркивают, что романс, как новый музыкальный жанр, сочетал в себе восточную и западную традиции (в плане национального стиля и музыкальной техники), представляя эволюцию китайской композиционной техники» [53, с. 84]. Романс, выросший из «художественной песни» стал представлять собой *общий художественный результат поэта, композитора, певца и аккомпаниатора*.

Таки образом, исходя из выше изложенной интерпретации значений перевода *Kunstlied*, лежащих в основании термина «художественная песня», мы можем сказать, что введение его Сяо Юмэем обозначило переход к новому этапу профессионализации творчества китайских композиторов, на котором заимствованная стилистическая модель романтической *Kunstlied*, стала «платформой» для создания вокальных произведений, являющихся художественными произведениями искусства, реализующих не прикладные, а эстетические задачи воздействия на слушателя; созданных конкретными авторами на основе их собственных идей, взглядов, позиций и «свободного владения техникой своего вида искусства.

Не случайно именно к этому жанру обращается целая плеяда китайских композиторов, являющихся не полупрофессионалами, автодидактами, а имеющих солидное композиторское образование.

В 20–40-е годы процесс европейского влияния активизировался и захватил китайскую интеллигенцию. Участники «Движения за новую культуру», отвергающие конфуцианство, традиционные политические порядки, выступили защитниками достижений Синьхайской революции (1911 - 1913). Создание республики они рассматривали как пролог и условие демократизации страны. Лозунги свободы, равенства и братства, заимствованные из Французской революции, казались идеалами построения новой жизни.

Напомним, что Французская буржуазная революция во многом определила эстетику европейского романтизма, черты которого отчетливо проявились и в китайском искусстве начала XX века. В частности, Ю. Лемешко пишет о китайском литературном объединении «Творчество», созданном в 1921 году: «Оторванные от родины и увлеченные идеями западных романтиков, молодые писатели восприняли происходившие в Китае события “как романтический бунт личности – единственно приемлемую для них форму борьбы с несправедливостью”» [40, с. 44]. Романтический разлад между мечтой и действительностью, понимание искусства, как временного

убежища от реальности, почерпнутые из романтической европейской литературы, становятся актуальными темами для мечущейся китайской интеллигенции в условиях усиливающегося японского давления на китайскую культуру в 20-е – 30-е годы. Это находит отражение в творчестве поэтов Нового Китая – Го Можо (1892–1978), Вэнь Идо (1899–1946), Чжу Цзыцина (1898–1948), Сюй Чжимо (1897–1991).

Нетрудно заметить параллельность процессов в поэтической и музыкальной среде. Многие китайские музыканты, композиторы, которые стали проводниками европеизации в музыкальном искусстве, тоже, как и поэты, обучались за границей и художественно-эстетические законы романтической камерно-вокальной музыки постигали непосредственно из среды ее обитания. К примеру, Цинь Чжу (1893–1959) учился в Берлинском университете; Сянь Синхай (1905 – 1945) с 1929 года жил в Париже и стал первым китайским студентом, поступившим в Парижскую консерваторию, изучал композицию под руководством Поля Дюка; известный китайский музыкант и ученый Ван Гуанци (–) в 1927 году поступил в Берлинский университет по специальности «Музыковедение», а в 1934 году защитил диплом на тему «Дискуссия о китайской классической опере» в Боннском университете, получив звание доктора искусствоведения; Хуан Цзы (1904 – 1938) изучал западную музыку в Йельском университете и др.

Содержание первых художественных песен во многом несет на себе отсвет европейского романтического искусства. В первую очередь – это лирико-психологическая направленность произведений. Отражение внешнего мира, общественных проблем у романтиков носит характер интимного излияния через передачу многообразных оттенков душевных переживаний личности. Присущая романтическому герою трагедийность ощущения разлада с окружающей его действительностью, порождает в искусстве индивидуализм, тоску по недостижимости идеала и гармонии в жизни. Природа, играющая огромную роль в романтизме, не только является воплощением вечности, мудрости и красоты, но в своей естественной

изменчивости, является фоном романтического повествования, резонирует с душевными переживаниями героя, становится источником символических смыслов.

Однако, в процессе европеизации китайская художественная интеллигенция не совершила полного разрыва со своей традиционной культурой. Путь прямого подражания и копирования сразу оказался неприемлемым для китайского искусства и не был поддержан обществом. Это можно отчетливо увидеть на примере китайского поэта-символиста Ли Цзиньфа (1900-1976), стихи которого, заметно оторванные от родной культурной почвы, лишённые национального лица, переросли в копирование и в результате не были поняты не только соотечественниками, но и за рубежом [40].

На устойчивость национального фундамента нового музыкального искусства Китая указывает Н. Н. Брагина: «Одна из главных эстетических установок романтизма – опора на национальные традиции – была созвучна китайскому духу и актуальна для того времени. Китайская национальная музыкальная традиция настолько глубока и так прочно укоренена в менталитете, что никакие новации не должны были разрушить эту прочную основу. Изменению может подвергаться форма, но она должна вместить в себя всю глубину символического мышления и уникальность традиционной философии» [8, с. 70].

Подчеркнем, что эти две тенденции – заимствование особенностей романтического европейского искусства и опора на национальные традиции – являются не взаимоисключающими, а взаимодополняющими, стремящимися к синтезу, что особенно ярко демонстрируют взгляды и творчество Сяо Юмэя, которому принадлежит термин «художественная песня».

Сяо Юмэй учился в Германии (Лейпциг, Берлин), одним из его учителей был знаменитый немецкий музыковед Гуго Риман. Он вернулся в Китай в 1920 году в разгар «Движения за новую культуру». С этого момента Сяо Юмэй занимался исследовательской деятельностью в «Институте музыкальных

исследований Пекинского университета», преподавал в учебных заведениях, которые предшествовали появлению в 1949 году Шанхайской консерватории и, конечно же, активно работал, как композитор.

Вслед за своим наставником Гуго Риманом, Сяо Юмэй рассуждает о предназначении музыкального искусства. Размышляя о красоте музыки, он видит ее суть в гармоничном соотношении всех компонентов. Что касается влияния музыки на духовное и эмоциональное состояние человека, то здесь ученый идет вслед за древними китайскими мыслителями, говоря о воздействии отдельных музыкально-выразительных средств – мелодики, динамики, агогики и других – на человека. В статье «Могущество музыки» (1933) Сяо Юмэй обращается к проблеме «музыка и эмоциональный мир человека», затрагивая отдельные жанры: «Безмятежная музыка может утешить человека, помогает заснуть – колыбельная; величавая – придает бодрости; поднимает дух военный марш; грустная – вызывает меланхолию...» [96, с. 98].

Важно отметить, что Сяо Юмэй изучает одновременно музыкальный язык европейской и китайской музыки, ищет «сходства китайской пентатонической ладовой системы и европейской мажоро-минорной» [51, с. 141].

Во время обучения в Европе Сяо Юмэй глубоко постигает музыку классицизма, раннего и позднего романтизма, новых направлений в музыкальном искусстве рубежа веков – импрессионизма, экспрессионизма, неоклассицизма. При этом Лу Шэньсинь отмечает: «Композитор хорошо разбирался в модных веяниях своего времени, однако полагал, что музыкальная культура Китая должна отталкиваться от исторических истоков и реальных условий» [51, с. 140]. Цзю Цихун приводит слова Сяо Юмэя: «В современной западной музыке существует множество школ и направлений, однако, если привнести самые новые в Китай, боюсь, что для слуха простых людей они окажутся чуждыми и неприятными» [147, с. 6].

В осмыслении национального пути для китайской музыки Сяо Юмэй исследовал развитие музыкальных культур и творчество композиторов разных стран. В частности, из русской музыки его интересовал М. И. Глинка, композиторы «Могучей кучки». Объединение русских композиторов «Могучая кучка» стало примером для создания им Школы народной музыки. Таким образом, создатель жанра «художественная песня» Сяо Юмэй не предполагал прямого заимствования и подражания, а говорил о синтезе европейского опыта с китайскими музыкальными традициями и сохранении в новых формах духа национальной культуры.

Стремлением отстоять национальную самобытность отмечены взгляды и других передовых китайских музыкантов первой половины XX века. Показательной в этом смысле является деятельность Ван Гуанци. Обучение в Европе позволило ему изучить другую культуру, но при этом наполнилось стремлением служить процветанию культуры своей Родины.

Лу Шэнсинь пишет: «Погрузившись в музыкальное творчество, Ван Гуанци осознал свою миссию: представить западную музыкальную традицию в Китае, а китайскую национальную музыку — в странах Запада, возродить и развить национальную культуру. Ван Гуанци полагал, что необходимо посредством музыки спасать и обучать нацию, а также создавать композиции, которые способны воплотить дух китайского народа <...> Именно поэтому музыкант видел необходимость возрождения национальной музыкальной традиции, способной стать опорой государства» [51, с. 141-142].

Нетрудно заметить, что развиваемая китайскими музыкантами концепция опоры на традиции национальной культуры органично совпадает с одной из главных особенностей романтизма, в недрах которого в XIX веке произошел мощный расцвет национальных композиторских школ. Это стало еще одной точкой художественного сближения европейской и китайских музыкальных культур.

По сути, мы видим в начале XX века запаздывающий по сравнению с другими странами процесс формирования новой музыки Китая,

профессиональной национальной композиторской школы, подобно тому, как это происходило в европейских странах и России.

Напомним, что формированию австрийской и немецкой *Kunstlied* в творчестве первого «классика» романтизма Ф. Шуберта предшествовало развитие народной песни (австрийской, немецкой), на которую он опирался. К этому времени народная песня расширила круг тем и образов, умножилось число песенных жанровых разновидностей и форм, от простой песенной куплетности до монологов и баллад, приближающихся к свободной декламации. Песни Шуберта испытали влияние не только собственно народной песни, но и поэзии великих немецких, австрийских поэтов, творчество которых тоже впитало в себя богатства народной музыкально-поэтической культуры. Более того, простая песенная основа обрела облагороженный вид в романтической камерно-вокальной музыке Шуберта, благодаря развитию инструментальной музыки его великих предшественников и современников, в частности, Бетховена. По словам Феттера, «Бетховен своим инструментальным творчеством в большей степени подготовил возможность появления шубертовской песни, чем все песенные композиторы XVIII века вместе взятые» [85, с. 11].

Формирование романтической песни проходило и под влиянием оперного искусства Европы, в особенности новаторских опер Х.В. Глюка и, конечно, итальянской оперы [80, с. 11]. В результате всего этого возникло музыкально-поэтическое целое, в котором богатство словесного текста не просто раскрывается музыкой во всей его глубине и символичности, но часто открывает скрытые смыслы, только намеченные в слове.

Стремительное развитие фортепианной музыки в конце 18 – начале 19 века в творчестве венских классиков, а затем романтиков не могло не сказаться на значимости фортепианного аккомпанемента в камерной вокальной музыке. Фортепианное сопровождение стало неотъемлемым компонентом в создании художественного образа, для передачи которого использовались все возможности сольной фортепианной музыки того времени. В результате

образовавшегося синтеза поэзии, музыки и художественно значимого фортепианного аккомпанемента, песня, как жанр окончательно преодолевает ограниченные рамки существования в народном быту, в обстановке домашнего музицирования городских гостиных, и выходит на концертную эстраду, превращаясь в ту самую знаменитую *Kunstlied* выдающихся композиторов 19 века (Шуберта, Шумана, Мендельсона, Брамса, Вольфа и т.д.), которая потребовала для своего исполнения высококвалифицированных профессиональных певцов и аккомпаниаторов.

Подобным же путем шло формирование и развитие в конце 18–начале 19 века вокальных жанров в России. Б. Асафьев удивительно точно констатирует общность процессов, происходящих в европейской и российской вокальной музыке: «Тогда (в XVIII в. — Л.С.) живая деревенская песня звучала еще в столице на каждом шагу. <...> Песня с сопровождением была тогда любимым жанром в Германии. Европейский город создавал свою городскую песню (*Lied*) часто на материале народной, но вовсе не в целях её охраны» [5, с. 123]. Поэтому русский романс XIX века возникает на основе «обмена» интонациями крестьянской и городской песни. И «...также, как в Германии широко распространённые в XVIII веке сборники песен с сопровождением привели в итоге к расцвету городской *Lied* романтиков (все более и более уходившей от народных интонаций по мере движения от Шуберта к Гуго Вольфу <...>), у нас подобное явление привело сначала к лирике Алябьева, а потом к Чайковскому» [5, с. 124].

В русской народной культуре была накоплена огромная масса песенных образцов, которые в начале XIX века служили композиторам материалом для создания «русских песен» в народном духе. Показательно, что расцвет русских вокальных песенно-романсовых жанров — элегий, монологов, баллад, «русских песен» — совпадает с периодом так называемого «золотого века русской литературы» в России XIX века. Вот, что говорил Максим Горький о русской литературе этого периода: «Она представляет собою феномен изумительный. <...> Ни одна из литератур Запада не возникла к жизни с такою

силой и быстротой, в таком мощном, ослепительном блеске таланта... Наша литература — наша гордость, лучшее, что создано нами как нацией. В ней вся наша философия, в ней запечатлены великие порывы духа; в этом дивном, сказочно быстро построенном храме по сей день ярко горят умы великой красоты и силы, сердца святой чистоты — умы и сердца истинных художников»⁷.

Параллельно с этим продолжала развиваться и городская народная песня с сопровождением, которую записывали и собирали в сборники, но это было самостоятельное творчество, отмежевавшееся от собственно романса. Такие сборники песен с сопровождением были приспособлены к городской исполнительской культуре. Это стало самостоятельным видом песенного творчества, на основе которого можно сегодня проследить процесс постепенного интонационного преобразования деревенских напевов в условиях городского быта, взаимопроникновения русских и украинских интонаций, слияние их с оперной мелодикой популярных итальянских, французских, немецких оперных постановок.

Таким образом, новый русский романсовый стиль формировался на «перекрестке», с одной стороны, национального мелоса городских народных песен с сопровождением, с другой — испытывая огромное влияние западноевропейской театральной мелодики и декламации.

Становление китайской художественной песни шло сходным, но и своеобразным путем. Если для европейской и русской музыки точкой отсчета для формирования вокальных жанров была народная песенно-поэтическая культура, то образцами для китайской художественной песни стали европейские и русские песни, романсы романтической эпохи: Шуберта, Шумана, Брамса, Чайковского и др. Но в заимствованные формы китайские

⁷Цит. по: Особенности русской поэзии первой половины 19 века. https://licey.net/free/14-razbor_poeticheskikh_proizvedenii_russkie_i_zarubezhnye_poety/71-russkaya_poeziya_xix_veka/stages/4226-osobennosti_russkoi_poezii_pervoi_poloviny_19_veka.html

музыканты привнесли национальные особенности содержания китайской поэзии, особенности интонирования, ритмической организации, представления о характере вокального и инструментального звучания.

Приведенные сопоставления показывают, что понятие «художественная песня» в музыкальной культуре Китая унаследовало содержание жанра, объем которого заполнен поэзией – вокалом – фортепианной партитурой аккомпанемента. Эти три начала представляют для композитора три особых выбора, три эстетических сферы, три художественных пространства со своими традициями, законами и условиями. Китайский композитор обременен отдельной заботой соединения вокальной линии с фортепианной, подчинением тональных ритмов китайской классической поэзии новой музыкальной ритмике, и только затем он может решать задачи взаимодействия выразительности слова и музыки в создании художественного целого.

Песня в западной и русской культуре – жанр, совершивший восхождение из области бытовой музыки в сферу высокого искусства, несмотря на то, что камерно–вокальные жанры в известной степени наследуют узнаваемые черты бытовых романсов и песен. Художественная песня в Китае XX столетия – принципиально новый жанр, и ее сопоставление с собственной традицией также условно, как и с традицией европейской. С национальной традицией связывается лишь внешняя оболочка – сочетание голоса и стихотворения; с европейской/русской совпадает форма воплощения – пение под аккомпанемент фортепиано и музыкально–языковые заимствования элементов гармонии, ладотональности, метроритма.

Любые входящие формы иностранного искусства, попадая в Китай, не могли не столкнуться с радикально отличной национальной спецификой, прежде чем укорениться, расцвести и принести плоды. Задача композиторов состояла в том, чтобы суметь соединить новое для Китая западное искусство, мощь и масштаб которого они прекрасно осознавали, с национальной традицией, которая отличалась культурной насыщенностью. Освоив законы классической гармонии и формообразования, китайские композиторы

целенаправленно наполняют новый жанр национальным содержанием. Эта задача реализовалась через:

- использование классической, а затем и современной китайской поэзии,
- вокальную мелодику с узнаваемой пентатонной ладово-интонационной окрашенностью,
- тесную связь с лингвистической тоновой природой китайского языка,
- использование характерных мелодико-ритмических особенностей народных песен, декламаций традиционной китайской драмы, а также специфических манер пения многообразных региональных субкультур Китая.

Опора на национальную поэзию является определяющим отличительным моментом художественной песни от европейской вокальной музыки. На первый взгляд, заимствованный принцип соединения поэтического текста и музыки, оказался в китайской художественной песне возвратом к древним традициям, где они были неразрывны. В этом смысле художественную песню можно понимать как особый феномен, в котором явлено восстановление давно утраченного равновесия между словом и музыкой.

Древнекитайская поэзия была основана на религиозно-философских идеях и представлениях, для нее характерна смысловая многоплановость, зашифрованность, скрытая философичность, обилие намеков, метафор, символов. Национальная поэзия стала тем маркером, который отличал зарождающуюся новую китайскую вокальную классику от западноевропейских и американских образцов.

Следует заметить, что восстановление тесной связи древней поэзии и музыки было непростой задачей в культурно-исторических условиях начала XX века. Подчеркнем еще раз, что события Синьхайской революции⁸ и

⁸ Синьхайская революция 1911-1912 гг. привела к свержению последней маньчжурской династии Цин и образованию Китайской республики.

«Движения 4 мая»⁹ с одной стороны вызвали огромный прилив чувства национальной гордости, пробудили национальное самосознание китайцев, обусловили подъем интереса к науке и образованию, но одновременно с этим сторонники новой демократической идеологии пошатнули авторитет конфуцианства и его идей, которые многие тысячелетия питали национальную культуру Китая. Они считали их не соответствующими новой ситуации, а моральные принципы конфуцианства – устаревшими. Свое внимание вслед за европейцами, романтиками они сосредоточили *на личности отдельного человека, его неповторимой индивидуальности*. Вековые принципы китайской культуры и философии подверглись переоценке.

Особое преломление понимания индивидуального, личностного начала в содержании китайских художественных песен по сравнению с европейскими лирическими миниатюрами, пожалуй, является краеугольным отличием. Оно отражает существенно отличающийся от европейского менталитет китайцев. Стоит вспомнить то, о чем говорит Спешнев Н. А.: «Известно, что для восточной культуры характерен коллективизм, а для западной — индивидуализм. Восточные люди, живущие в пределах коллективной культуры, придают коллективизму особое значение и относятся к нему с пониманием <...> Индивид может существовать только как член семьи, представитель нации, класса и других коллективных образований <...> Восточный человек приспосабливается к обществу не для того, чтобы контролировать других, распоряжаться и управлять ими, а для того, чтобы соответствовать обществу, находиться с ним в гармонии» [69].

На это различие, нашедшее отражение в трактовке заимствованной из европейской романтической музыки формы камерно-вокальных произведений, очень точно указывает Хань Ин: «В отличие от европейских

⁹ Мощное антиимпериалистическое антияпонское движение, начавшееся со студенческой демонстрации 4 мая 1919 г. против решения Парижской мирной конференции не возвращать Китаю захваченные японцами территории и против продажных деятелей пекинского правительства.

композиторов, произведения которых носили личный, *эгоцентрический* характер, китайские именно в романсе выражали свою озабоченность проблемами общества, жизнью народа» [84, с. 59].

Ярким примером синтеза европейского и национального с акцентом на последнем, является и творчество самого Сяо Юмэя. Он использует европейскую классическую технику композиции, изящный мелодизм. По словам Хань Ин, «под влиянием русских романсов им написаны его лучшие произведения («Свежий снег», «Звездное небо», «Танцевать в темпе песни», «Подниматься на высоту»)» [84, с. 57]. В большинстве своих вокальных сочинений через китайскую поэзию он воспеваает чистую дружбу, красоту природы, восхваляет мудрость прежних эпох и любовь к Родине, столь характерные для китайской поэтической культуры.

Романтической эстетике оказалась близка одна из глубоких философских тем древней поэзии – переживание великих скорбей мира. «Семь печалей» гнетут поэта: печаль от долгой разлуки с другом-ученым, живущим в неизвестности и нищете, от бессилия помочь нуждающимся, от созерцания народных бедствий, уродств мира, одиночества женщины, печаль одинокого путника в его бесконечных странствиях. Об этих печалях писал еще древнекитайский поэт Цао Чжи, и его горькие строки не раз становились источником образов художественных песен. Печаль сопровождала поэтов всегда, но всегда рядом жила и мечта. Наряду с печалью древняя поэзия окрашена и восторгом вдохновенья, и радостью любви, и счастьем сбывшихся надежд.

В XX веке в поэзии громче зазвучал голос гнева, однако печаль не была полностью изжита, как не исчезла несправедливость и мысли о краткости жизни человека и неизбежности конца. Традиции народных песен юэфу нашли продолжение в классических жанрах с их определенностью структуры, ритмического рисунка, строением рифмы. В XX веке новая поэзия, восприняв и развив традиции национальной классики, обогатилась образами, метафорами, свободными размерами, пришедшими в Китай с Запада.

Примечательно, что эта философская направленность произведений древних китайских поэтов, привлекала и европейских композиторов-романтиков рубежа веков. Достаточно вспомнить вокально-симфоническое сочинение (для тенора и альты с оркестром) *«Песня о земле» Густава Малера* (1907), где композитор использовал стихи китайских поэтов эпохи Тан (VIII в.): Ли Бо, Чжан Цзи, Ван Вэя и Мэн Хаожаня из сборника «Китайская флейта». В них Малера тоже привлекли темы философского размышления о проблемах бытия, осмысления человеческой жизни. Первая часть произведения – бренность человеческой жизни и вечность природы (*«Застольная песня о горестях земли»* на стихи Ли Бо), вторая – тема одиночества (*«Одинокой осенью»* на стихи Чжан Цзи), третья, четвертая и пятая – противопоставление старости – юности, как осени, зимы – весне (на стихи Ли Бо *«О юности»* («Фарфоровый домик»), *«О Красоте»* («На берегу»), *«Пьяный зимой»*). В шестой части – тема прощания с жизнью (*«Прощание»* на стихи двух поэтов – Мэн Хаожаня «В ожидании друга» и Ван Вэя «Прощание с другом»).

Чрезвычайно интересно то, что в финале Малер использует текст Ван Вэя («земля одинакова повсюду, и вечно, вечно существуют белые облака»), проникается им и дополняет своими строками: «Я уйду на родину, в мое убежище! / Мое сердце тихо ждет своего часа. / Милая земля расцветает повсюду весною и вновь зеленеет! / Повсюду, повсюду и вечно светло синеют дали / Вечно...». Таким образом композитор-романтик «угадывает» очень важную для китайского искусства тему любви к Родине, точно попадая в суть китайского менталитета, для которого она является ключевой.

Какой-то удивительной «перекличкой» с малеровским произведением является романс Сяо Юмэя «Спрашивание» на стихотворение Ивэй Чжай: «Это философские восклицания старого человека, испытавшего превратности судьбы <...> Вопрос: «Знаешь, сколько исстрадавшихся слез у сегодняшней Родины?» как бы уточняет главную тему произведения — беспокойство за судьбу страны, разоренной войной» – пишет Хань Ин [84, с. 58].

Таким образом, необходимо сделать акцент на том, что, говоря о европеизации китайского музыкального искусства XX века, ни в коем случае нельзя утверждать некую его вторичность. Тот интерес к китайской поэзии, который проявляют на рубеже XIX – XX веков европейские и русские поэты, композиторы, говорит о начинающемся равноправном, взаимообогащающем культурном диалоге Востока и Запада в XX веке. Блестяще обозначила этот процесс В. Конен в своей статье «Значение внеевропейских культур для музыки XX века», сделав важный вывод о том, что на рубеже XIX и XX столетий «выражаясь фигурально, рухнула «китайская стена», отделяющая культуру европейских и внеевропейских народов. «Европоцентристский» подход к искусству оказался несостоятельным и несовременным» [34, с. 45].

В конце XIX – начале XX века не только Европа для Китая, но и дальневосточный регион (Китай, Япония, Индия) становится для европейского искусства зоной особого притяжения, о чем свидетельствует интерес к его культуре таких композиторов, как К. Дебюсси, А. Скрябин, М. Равель, О. Мессиан, К. Орф и др. [25, с. 90]

Насколько широко было проникновение китайской культуры в Европу и Россию, как объемно оно воздействовало на творческую личность, можно увидеть на примере многих деятелей искусства XX века. К примеру, китайская поэзия и культура обогатила творчество многих русских поэтов «серебряного века», в частности Н. С. Гумилева: стихотворение «Путешествие в Китай» (1910), поэма «Два сна» (1918), сборник «Фарфоровый павильон», представляющий собой вольные переводы стихотворений китайских поэтов эпохи Тан (*Ли Бо, Ли Вэя, Чжан Цзи, Юань Цзе, Тзе Тие, Цзяо Жаня, Ду Фу* и др.)

Образный мир поэзии эпох Тан и Сун начинает вдохновлять композиторов и главным «пристанищем» китайской поэзии станут камерно-вокальные произведения. Этот процесс не будет сиюминутным увлечением, а пролонгируется через весь XX век до сегодняшних дней. Классическая китайская поэзия неоднократно привлекала внимание западноевропейских

композиторов XX века: «*Четыре песни для сопрано и камерного оркестра*», ор. 13 *А. Веберна*, «*Пять песен на стихи китайских поэтов*» (1919) *Г. Бантока*; цикл для сопрано (или тенора) и гитары «*Песни из Китая*» (1957) и вокальная миниатюра «*Старая лютня*» *Б. Бриттена*. Одна из интересных тем танской поэзии – забвение великого прошлого Китая, запечатленная в стихах *Гао Ши*, нашла отражение в вокальных миниатюрах *Э. Уиторна* (1914) и *Г. Бантока* (1919).

На стихи китайских поэтов эпохи Тан будет написан ряд сочинений советских композиторов: цикл «*Песни странника*» (1943) для баса и симфонического оркестра *Г. Свиридова*; камерно-вокальный цикл «*Оборванные строки*» (1944) и шесть романсов «*Четверостишья*» на стихи *Бо Цзюйи* (1952) *Н. Пейко*; «*Ноктюрны*» *Э. Денисова* (1954), вокальный цикл для сопрано в сопровождении фортепиано «*Пять стихотворений Ли Бо*» *В. Усовича*¹⁰, *Три стихотворения Ли Бо* (1987), *Три романса на стихи древних китайских поэтов* (1989) *Цзо Чжень-Гуаня*.¹¹

Таким образом «художественная песня» – это один из своеобразных знаков, маркеров эпохи начала XX века, отмеченной встречным движением Востока и Запада.

Возвратимся к вопросу терминологии, который является важным, так как в дальнейшем исследовании необходимо определиться, в чем отличие применяемых жанровых обозначений «художественная песня», «романс», «песня» и правомерна ли их взаимозаменяемость.

¹⁰ Российский композитор из Бурятии.

¹¹ Китайский композитор, живущий в Москве.

1.3. Проблемы терминологии китайской вокальной музыки XX века в контексте теории жанра

На сегодняшний день вопрос, что представляет из себя художественная песня и какие произведения относить к этому жанру, не теряет своей актуальности и остроты обсуждения.

В антологии «Новые произведения китайских художественных песен» китайские художественные песни определяются как включающие в себя все разнообразие песен – песни из фильмов, телепередач и народные песни, в которых, пропагандируются высокие ценности, тексты песен красивы и подобраны со вкусом, исполнение которых требует вокальной подготовки. Сюда включаются песни для простых людей, хоровые песни, народные песни и другие, содержащиеся в самых разных сборниках из разных провинций.

Такое широкое определение вызвало серьезную путаницу в понимании общественности специфики содержания, теории и практики вокальной музыки. Многие ученые, такие как Ло Ифэн [132], Лу Цайи [120], не согласны с этим определением, считая его слишком широким.

Выбор терминологии исследователем зависит от понимания сути жанра. Лу Цайи и Чжао Цзинхуа [152] считают, что китайская художественная песня, в которой сочетаются музыка, высокая поэзия, и фортепианный аккомпанемент, должна отвечать следующим условиям:

- выражение эмоциональных чувств через художественный текст, представляющий собой музыкально-поэтический синтез;
- использование стихов известных поэтов;
- произведение должно быть написано для определенного типа голоса;
- использование сложной техники композиции для взаимодействия голоса и фортепианного аккомпанемента с целью передачи содержания музыки.

Это описание китайской художественной песни по мнению таких ученых, как Пэн Генфа [123], совпадает с «типичным определением

европейской художественной песни». Он точно подмечает, что европейская художественная песня, ее эстетический облик, «противопоставляется народной песне», на что мы указывали в связи с генеалогией жанра. Но утверждение автора, что народные песни, которые были адаптированы (обработаны) профессиональными композиторами, также должны быть включены в сферу китайской художественной песни, нам представляется ошибочным. Кроме этого, по мнению исследователя, и некоторые популярные песни можно определить как китайскую художественную песню, при условии, что тексты поэтичны, с глубокими проработанными темами и эстетическим содержанием, имеют развитый аккомпанемент, смыслово взаимодействующий с текстом и вокальной партией. В его рассуждениях мы тоже наблюдаем расширительную концепцию понимания жанра, подобно той, против которой высказываются Ло Ифэн, Лу Цайи.

Наиболее часто в работах, посвященных камерно-вокальной музыке, «конкурируют» два термина – «художественная песня» и «романс».

Обратим внимание на то, что Сяо Юмэй, который ввел понятие «художественная песня», в своей жанровой классификации его не использовал. Чжан Кэу пишет: «Вокальные жанры классифицируются им по двум критериям: по способу бытования музыки (он разделяет их на духовные и светские, при этом не поднимая вопрос о месте народной музыки), и по формам воплощения (одноголосные, многоголосные). В одноголосных формах, согласно Сяо Юмэю, находили воплощение такие жанры, как григорианский хорал, речитатив, ария, каватина, народная песня и романс» [96, с. 95]

Многие современные исследователи зачастую используют термины «художественная песня» и «романс», как равнозначные. Так Дуньсуань У, говоря, что «под термином романс мы будем подразумевать китайский жанр художественной песни европейского типа», по сути, утверждает взаимозаменяемость этих терминов [28, с. 108]. На это же указывает реплика в статье Чжао Жунжун: «Романс (или, как принято называть в Китае,

художественная песня) появился в китайской музыке сравнительно недавно...» [98, с. 185].

Интересным представляется высказывание Кристиана Герхаера, прославленного немецкого баритона, оперного певца и непревзойденного исполнителя немецкой *Kunstlied* (Шуберта, Шумана, Брамса, Вольфа, Малера), интерпретации которого произведений этого жанра считаются эталонными, где он тоже на равных использует термины *Kunstlied* и романс: «Смысл *Kunstlied* всегда надо искать через связь текста, который уже сам по себе является готовым художественным произведением, и музыки, которая этот текст интонирует. Однако, текст, с одной стороны, музыка – с другой, – это самостоятельные произведения искусства, которые пересекаются и рожают новое качество, но на мой взгляд, не подвластны синтезу <...> Не думаю, что романс целесообразно сравнивать с оперой, с рассказом или балладой. Мне кажется, лишняя конкретизация ограничивает звуковое разнообразие и неуловимый смысл любого камерно-вокального опуса» [38, с. 48].

Данное суждение говорит о проницаемости границ между европейскими вокальными жанрами – песни и романса.

Наиболее убедительной нам представляется работа Ван Шижана «Камерно-вокальные жанры в китайской музыке 1920-1940- годов», в которой автор, опираясь на анализ большого объема разнообразных вокальных произведений китайских композиторов обозначенного периода, избирает базовым определением жанр романс, но считает целесообразным опираться на концепции российского музыковедения, которое «дифференцированно подходит к жанровому определению вокальной миниатюры, исходя из ее образных, композиционных и языковых элементов выразительности: «Можно утверждать, что относить всю камерно-вокальную китайскую лирику 1920–40-х годов только к жанру романса вряд ли убедительно <...> Для анализа всего разнообразия китайской вокальной лирики надо опираться на жанровую классификацию, разработанную российским музыковедением <...> В

результате такого подхода выясняется, что в китайской академической вокальной миниатюре европейского типа есть и песня <...>, и романс, в том числе во взаимодействии с элегией, балладой, и песня-романс, и стихотворение с музыкой, и монолог и др.» [17, с. 6-7]. Он напоминает, что выдающийся специалист в области анализа вокальной музыки В. А. Васина-Гроссман указывает на различия народной и авторской (профессиональной) песни и констатирует: «В XIX веке <...> песенные жанры интенсивно развиваются, разделившись на романс и собственно песню <...> Границу между ними иногда установить трудно» [20, с. 264].

Если отталкиваться в понятии «художественная песня» от жанра «песня», то стоит напомнить, что жанровыми признаками ее являются обобщенный характер мелодии, куплетная структура, фактурно типизированный аккомпанемент. В содержательном плане песня «может повествовать практически обо всех сферах бытия, что и определяет множество ее жанровых подвидов» [16, с. 24]. В то время, как жанр романса предполагает, «прежде всего, воплощение лирических образов, причем с приоритетом любовных откровений и картин природы», в композиционном плане имеет более сложную форму, детализированную мелодию, которая более «чем в песне, связана со стихом, отражая не только общий его характер, тип строфы, поэтический размер, но и отдельные поэтические образы, их развитие и смену, ритмический и интонационный отдельных фраз», развитую фортепианную партию, имеющую важное выразительное значение [17].

Но и в европейской музыке, и в русской возможны проницаемые межжанровые границы, когда песня приобретает романсовые черты, а романс песенные. В связи с чем Ван Шижан считает: «Китайская камерная вокальная лирика соответствует той разнообразной классификации, которая разработана российским музыковедением, в том числе и в плане дифференциации песни и романса. Об этом свидетельствует характеристика наиболее известных сочинений 1920–40-х годов» [16, с. 4].

Примерами типичных романсов, в которых есть лирический сюжет, в том числе любовный, задействованы поэтические картины природы являются «Поэма о красных бобах» Лю Сюэяня, «Научите меня, как не думать о нем» Чжао Юаньжэя, «Песня о весеннем настроении» Хуан Цыя, «Я живу на берегу реки Янцзы» Цин Чжуйя, «Прикосновение алых губ», «Воспоминания о родине», «Прогуливаться по снегу, любясь цветущей сливой» Хуан Цыя. Типичные монологи (монолог-размышление, лирический монолог, монолог-философское рассуждение) – это «Вопрос» Сяо Юмэя, «О чем говорил западный ветер» и «Три желания розы» Хуан Цзы. Черты стихотворения с музыкой присутствуют в миниатюре «Цветок – не цветок» Хуан Цзы на стихи из древнекитайской поэзии, «Владыке неба» Чжао Юаньжэя, характерный для баллады драматический рассказ в его же «Балладе о продаже ткани» [16, с. 6].

В процессе развития китайской вокальной музыки в XX веке жанровые модуляции, смена приоритетов в сторону песни или романса во многом определяется историческим контекстом, чуткостью к которому обладают вокальные жанры, что очень точно сформулировала Дуньсуань У: «Специфика вокальной миниатюры заключается в чутком отражении общественных интересов и человеческих настроений, в быстром реагировании на исторические события, смену эстетических ценностей и т. п. Поэтому неудивительно, что столетний путь развития китайского романса напрямую связан с историческими событиями в стране» [6, с. 109].

В связи с этим то, что жанр художественной песни, эквивалентный романсу, постепенно сменяется массовой патриотической песней с ее наиболее характерными жанровыми чертами, приобретающей большую актуальность в 40-е – 50-е годы, объясняется именно социальным, идеологическим запросом времени. Борьба с японскими захватчиками, тяжелая жизнь народа, его революционно-освободительная борьба потребовали песен патриотической, революционной тематики, гражданской лирики. Отсюда появление жанра драматической песни («На реке Цзялинцзян» Хэ Лутина, «Родина» Лу Хуабоя, «Река Янцзы течет на

восток» Цин Чжуня). Но и в них присутствует жанровая дифференциация – историческая баллада с чертами монолога, философская песня-притча («Спящий лев» Хуан Цзы) и т.д. [16].

И все-таки повторяющиеся терминологические противоречия в китайских музыковедческих работах, посвященных вокальным жанрам, свидетельствуют на наш взгляд об одной системной ошибке – все авторы используют жанровые обозначения вне жанровой теории как методологической основы исследования музыкального искусства.

Нужно заметить, что проблема жанрового анализа, изучения музыкального жанра в системе музыкальной культуры продолжает быть актуальной не только для китайского музыковедения. Так Романова Л. В. пишет: «Актуальность такой задачи, на наш взгляд, чрезвычайно высока, так как музыкальные артефакты-произведения возникают, воспринимаются и изучаются в жанровой парадигме, однако их культурологическое осмысление достаточно произвольно из-за не проработанности культурологического статуса самого музыкального жанра, из-за не проясненной корреляции между жанром, как традиционной искусствоведческо-эстетической категорией, и жанром, как понятием художественной культурологии <...> проблема методологии культурологического анализа жанровой сферы музыкального искусства пока не решена» [66, с. 67].

Не претендуя на то, чтобы разрешить все противоречия, которые существуют в работах, посвященных китайской камерно-вокальной музыке, попробуем применить некоторые аспекты жанровой теории к двум постоянно соседствующим и взаимозаменяемым определениям – «художественная песня» и «романс».

В качестве точки отсчета возьмем определение *метамодели культурной формы музыкального жанра*, которое на основе большого объема российских и зарубежных научных исследований, посвященных теории жанров, дает Романова Л. В.: «Метамодель культурной формы музыкального жанра: это инвариант музыкальных произведений-артефактов, имеющий определенный

социокультурный генезис с прикладной или эстетической телеологией, технологически опирающийся на жанровую норму и создающий жанровую традицию, несущий определенную мирообразность через закрепленную знаковость, отражающий культурную аксиосферу,¹² включенный в интегрирующую и идентификационную функции культуры» [66, с. 70–72]. Предложенная автором модель может использоваться для «характеристики любого конкретного жанра как культурной формы и для создания его конкретной модели как источника-прообраза музыкальных произведений-артефактов» [66, там же].

Для анализа жанра автор предлагает использовать следующие параметры метамодели жанра: *социокультурный генезис, функциональность и телеологичность, содержательность и знаковость (язык), технологичность и воспроизводимость, интегративность и аксиологичность.*

Социокультурный генезис интересующих нас музыкальных жанров – китайской художественной песни, романса – имеет два основных источника из разряда первичных и вторичных жанров – фольклорную среду, порождающую первичные жанры, и профессиональную, порождающую вторичные. В жанрах художественной песни и романса адаптировались, культивировались и модифицировались уже созданные ранее модели – немецко-австрийская *Kunstlied*, европейский, русский романс. Следовательно, они «могли быть созданы только в профессиональной музыкальной среде, а потому выступают знаками академической музыкальной культуры» [66, с. 67–68].

Порождающая функция китайской художественной песни и романса реализуется через наследование из европейской музыки «закрепленного способа творчества, как метода создания новых произведений по

¹² *Аксиосфера* (от греч. ἀξία – ценность) – сфера ценностей и норм человеческого общества – духовное образование, которое включает ценностные ориентации, обеспечивающие самосохранение и развитие человека в пространстве-времени. Аксиосфера – один из неотъемлемых атрибутов общечеловеческой культуры.

предустановленным жанровым нормам» [66, с. 68], при этом сопровождающимся приумножением вариативных художественных (музыкальных) артефактов через параметры *технологичности* (способы производства, техники музыкального письма) и *воспроизводимости* (новые музыкальные произведения-артефакты).

На жанры китайской вокальной музыки проецируется *информационно-семантическая* функция – закрепление за тем или иным жанром определенной содержательной сферы. Композиционная организация, языковые признаки заимствованной европейской жанровой модели в новой культурной среде развиваются с целью облегчения процесса взаимопонимания в системе другой картины мира, так как это связано с необходимостью реализовать следующую функцию жанра – *коммуникативную*, которая «подразумевает наличие слушателя-реципиента, воспринимающего музыку на основе своего жанрового тезауруса» [66, с. 70]. Развитие на новой культурной почве позволяет «декодировать его смысл» заимствованной модели жанра для выстраивания его диалога в новой культурной национальной среде, так как конечная функция любого произведения искусства, любого жанра – это коммуникация в системе *композитор – жанр – слушатель*

Коммуникативная функция подразумевает наличие слушателя-реципиента, воспринимающего музыку на основе своего жанрового тезауруса. Опыт жанрового общения создает апперцепционную установку на диалог с каждым конкретным жанром, помогающую декодировать его смысл. Понимание жанра в качестве посредника в художественной коммуникации *композитор – жанр – слушатель*.

Этот ракурс функционирования музыкального искусства достаточно глубоко раскрыт в зарубежном и российском музыкознании (В. Виора, К. Дальхауз, Г. Данузер, М. Г. Арановский, Б. В. Асафьев, Л. Н. Березовчук, М. Ш. Бонфельд, А. Н. Сохор, В. Н. Холопова и др.), но очень мало развит в китайском музыковедении, что с нашей точки зрения и является глубинной

причиной терминологических и прочих расхождений в конкретной области изучения жанра романса.

Заметим, что некая обобщенность, не проработанность деталей, недостаточное использование методов музыковедческого, культурно-социологического анализа в китайском музыковедении, отражается и на рассмотрении проблемы периодизации китайской камерно-вокальной музыки, которому будет посвящен отдельный раздел.

Анализ точек зрения и практики употребления разных, порой замещающих друг друга жанровых определений, показывает, что принцип дифференциации внутри отдельного жанра – песни, романса, опирается не только на комплекс художественных характеристик, но и должен учитывать фактор социально-исторического контекста, оказывающий влияние на развитие жанра во времени.

В связи с этим нам представляется, что термин «художественная песня», как дословный перевод романтической *Kunstlied*, который столь широко применяется в отношении вокальных произведений, вплоть до самых современных, на самом деле, уместен по отношению к совершенно конкретному историческому периоду – 20–40 годам. Он служит своеобразным знаком того, что в это время китайская камерно-вокальная музыка вписывается в общее мировое русло развития музыкального искусства и начинает тот путь формирования новой китайской академической музыки, который к этому времени уже был пройден в Европе и России. Этот путь отличает присущая всем последовательность развития жанров профессиональной камерно-вокальной музыки, основанная на том, что в каждой стране истоком является своя национальная народная песенная культура, которая по мере развития городов попадает в иной социально-культурный бытовой контекст, «облагораживающий» музыкально-поэтический язык «простых» жанров, приближая их к запросам новой общественной среды. Активизация этого процесса совпадает с рубежом XVIII–XIX веков – период активного межкультурного взаимодействия

европейских стран, включая Россию. В это время происходит формирование универсальной системы музыкальных форм и жанров, принятой во всех странах, как набор «знаков», канонов, служащих основой межкультурного художественного понимания, общения, сближения. С другой стороны – эти канонические жанровые модели, попавшие в новую культурную среду, становятся поводом для освоения и интерпретации композиторами других стран, что в соответствии с общественными предпосылками и запросами на развитие национального искусства, приводит к формированию и развитию национальных композиторских школ на основе самобытных культур своих стран. Это касается всех жанров – и оперы, и симфонии, и камерно-инструментальной музыки, и, конечно, камерно-вокальной.

Китайская профессиональная академическая композиторская школа включается в этот процесс с опозданием более чем на век. И определение «художественная песня» в этом процессе можно рассматривать, как некую *временную, переходную* жанровую форму, в которой китайские композиторы приспособливают европейский опыт к своей национальной культурной почве. Кстати, Ван Шижан напоминает, что термин «художественная песня» использовал в начале XX столетия и русский исследователь Н. Ф. Финдейзен, говоря о русской камерно-вокальной лирике, которая на первый взгляд «выглядит как калька с немецкого Kunstlied» [83, с. 268]. Это свидетельствует о том, что аналогичный переходный «жанровый» период пережила и русская музыка, адаптируя европейские вокальные формы на свою национальную почву.

В связи с этим кажется весьма интересным взгляд на художественную песню музыковеда Тянь Цин, по мнению которого китайская художественная песня – это *историческая концепция, которая не подходит для современного применения* [73, с. 133]. На наш взгляд, это подтверждает целесообразность применения этого термина к определенному историческому этапу, после которого китайская камерно-вокальная музыка войдет в русло привычных общеевропейских жанровых определений – песня и романс – с их

дифференциацией, зависящей от тонкостей анализа содержания, формы и музыкально-выразительных средств каждого отдельного сочинения. Вынесенное в заглавие определение рассматриваемого явления понятием «романс» представляется оптимальным, охватывающим жанровую сферу китайской камерно-вокальной музыки академического плана.

1.4. Особенности построения периодизации вокальной музыки

В научных работах, посвященных китайской камерно-вокальной музыке, в частности, художественной песне и романсу, можно отметить неравномерное изучение разных периодов развития этой музыкальной области. Исследователи подробно описали историю, истоки возникновения, особенности художественной песни в период 20–40-х годов, основанием для чего послужил анализ достаточного количества произведений китайских композиторов, написанных в этот период.

Все чаще музыковедов привлекают и камерно-вокальные сочинения, написанные в 80-е – 2000-е годы. При этом Ден Кай Юань замечает, что называя 1980-е годы «золотым веком» в истории художественной песни, «в науке недостаточно проблемного подхода в осмыслении образцов жанра», и далее констатирует: «В современной музыковедческой литературе песенно-романсовому творчеству китайских композиторов второй половины XX ст. посвящено солидное количество работ. Однако в большинстве из них освещается творчество одного или нескольких композиторов <...> Поэтому богатейший потенциал китайской камерно-вокальной лирики 1980-х гг. на сегодняшний день полностью еще не раскрыт и требует к себе пристального внимания исследователей» [27, с. 64].

Что касается периода с конца 50-х до 80-х годов, до и после Культурной революции, то он напоминает своеобразную «серую зону», в которой происходит разрыв логической цепочки изучения жанра художественной

песни и на наш взгляд он требует более пристального внимания со стороны исследователей.

Считаем, что повторяющиеся терминологические разночтения, встречающиеся у многих исследователей и даже в работах одного автора, в определенной степени связаны и с проблемами периодизации.

Критерий исторических изменений, как правило, является одним из основных в определении периодов развития искусства, того или иного жанра. Ван Хонтао пишет, что этапы становления камерного вокального творчества в Китае «в основном соответствуют периодизации развития китайской музыки XX столетия», но имеют свои особенности. Исследователь выделяет: *первый период* (20–40-е гг. XX ст.), когда происходит активное овладение основами европейской композиционной техники, художественными приемами позднего европейского романтизма (произведения Цин Чжу, Цзян Вэнь-е, Лю Сю-аня, Ма Сы-цзуна и др.); *второй период* (40-е гг. XX ст.), отражающий события национально-освободительной войны 1937–1949 гг., «которые обусловили выдвижение на первый план композиторского творчества сольной и массовой (хоровой) песни патриотического содержания» [12, с. 12].

Как и большинство исследователей, упомянув о кризисе вокальной музыки во время Культурной революции, автор пропускает почти два десятилетия и пишет, что *третий этап* начинается в 80-е годы и характеризуется новым подъемом в развитии камерных вокальных жанров и новациями в области композиционной техники [12].

По каждому из обозначенных периодов необходимы уточнения. Так, Янь Цзянань и Юнусова В. Н. выделяют в начале третьего периода несколько значимых вех: конец 1970-х, когда «композиторы и ученые активно занимаются исследованиями современной музыки»; с 1982 года композиторы «обучают современным техникам студентов консерваторий и организуют концерты из их сочинений», проводят дискуссии и конференции по поводу развития китайской музыки, где и утвердилось название нового течения – «новая волна» [114, с. 62].

Очевидно одно: третий период отмечен новым витком интереса к западной музыке. Но в западной ориентации этого периода есть существенное отличие от начала XX века, когда музыкальная культура Китая только начинает европеизироваться. Если брать за критерий происходящих в китайской музыке процессов освоение инокультурного опыта, то, пользуясь категориями музыкальной формы, третий период можно назвать динамической репризой 20-х – 40-х годов, когда китайская музыка только начала вбирать в себя европейский опыт. Но, если для создателей китайской художественной песни начала XX века образцом служило творчество западных романтиков и русских композиторов конца XIX – начала XX века, то в 80-е годы новое поколение китайских композиторов отказывается от ориентиров на западную романтическую и русско-советскую музыку, отдавая предпочтение европейско-американскому авангарду, осваивая серийность, алеаторику, сонористику, минимализм, коллаж, конкретную музыку, инструментальный театр и т.д.

Другой молодой исследователь китайской художественной песни Цзэн Цян выделяет четыре периода развития. Первый, так же, как и у Ван Хонтао длится с 1920 по 1940 гг. и связан с деятельностью основоположника китайского музыкального образования Сяо Юмэя (1884–1940), повлиявшего на целую плеяду молодых китайских композиторов (Чжао Юаньжэнь, Цин Чжу, Хуан Цзы, Си Синхай, Ма Сикун и др.). Как и все, он отмечает, что большинство из них учились за границей и испытали влияние европейской музыкальной культуры. Многие из них стали родоначальниками художественной песни (Цин Чжу, Чжао Юаньжэнь, Хэ Лутин, Хуан Цзы, Не Эр и Лю Сюань), произведения которых «представляли собой уникальный сплав западных и восточных традиций, а также собственного авторского видения вокальной музыки» [91, с. 199].

Второй период – 1940–1960-е гг. автор связывает с появлением поколения «новой волны», к которому относятся *Дин Шандэ, Ли Инхай, Ма Кэ, Хуан Хубэй, Ду Цзян, Ван Бэйюань и Ван Лисан, считающихся* классиками

национального музыкального искусства. Однако, применение данного термина по отношению к этому историческому периоду следует считать ошибочным, поскольку это определение прочно связалось в сознании китайских музыкантов с иным временем.

Третьим периодом Цзэн Цян называет время Культурной революции (1966–1976), по поводу которого пишет: «Наиболее сложный период для развития художественной песни наступил во время Культурной революции (1966–1976). Доминировали песни с революционным содержанием, подразумевающие политический контекст. Проблема рассмотрения художественной песни в этот отрезок времени настолько сложна, что требует отдельного рассмотрения» [91, там же]. С одной стороны, трудно не согласиться с автором по поводу необходимости «отдельного рассмотрения», но что касается «доминировали песни с революционным содержанием», то возникает вопрос правомерно ли говорить о том, что это были *художественные* песни? На наш взгляд, опять возникает смешение жанров, которое требует прояснения.

Наконец, четвертый период – это 1970–1990-е гг., когда «на музыкальном небосклоне Китая появились новые имена: *Тан Ду, Го Вэньин и Чу Сяосун*»¹³, стиль которых представляет собой «симбиоз китайской и западной традиций (в ее американизированном варианте, как правило)» [91, с. 199].

К сожалению, в характеристике данного периода автора преследуют те же проблемы, которыми характеризуются практически все аналогичные работы, связанные с вокальными жанрами китайской музыки.

В первую очередь – это отсутствие четких критериев жанровой дифференциации. Говоря о модификации художественной песни, автор пишет: «На данный момент жанр художественной песни включает в себя несколько поджанров: это и фестивальная музыка, и восточная традиция декламации, и поэзия <...> чисто европейские жанры, творчески

¹³ Сохранена авторская орфография написания имен

переработанные в китайской традиции: лирические песни, баллады, музыкальные поэмы. Это обуславливает вариативность мелодий и текста, представляющих собой художественные достижения современного китайского вокального музыкального творчества. Весьма интересный метод, в частности, совмещение западных симфонических традиций и восточных национальных мелодий» [91, с. 200].

О чрезмерном расширительном подходе к жанру художественной песни в этом периоде мы уже говорили выше.

Ошибочным представляется и перечень композиторов, относимых к данному периоду, среди которых автор ставит в один ряд таких диаметрально противоположных по мировоззрению, эстетической, стилистической направленности авторов, как Чжу Цзяньэр (1922–2017), Ши Гуаннань (1940–1990), Чжу Сяюнь, Сюэ Цянчан и Чэнь И [86]. К тому же они относятся и совершенно разным поколениям. Например, Ши Гуаннань (1940–1990) и Чэнь И, родившаяся в 1953 г.

Возвращаясь к Ван Хонтао, мы видим, что 50-е – 80-е годы выпадают из ее периодизации. Тем не менее, наибольшее количество неразрешенных вопросов по поводу развития жанров вокальной музыки и особенно художественной песни приходится именно на этот период.

Напомним, что начиная с конца 40-х годов, в вокальной музыке на первые позиции выходят идеологически более актуальные жанры – народная песня, массовая революционная песня. По содержанию и музыкальному языку они являются полной противоположностью смысловому разнообразию и эстетической утонченности художественной песни, романсов.

Определенному оживлению поэзии и музыки до Культурной революции содействовал объявленный в 1956 году курс «пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ». Но на деле его быстро сменила «борьба с правыми элементами», призывы «ни в коем случае не забывать о классовой борьбе», движение за «новые народные песни». В приоритете оказываются военные, революционные песни, гимны, пронизанные духом патриотизма.

Наболее точно отражают эпоху нарастающего культа личности Мао Цзэдуна юйлугэ (语录歌 – песня цитат), которые писались на цитаты председателя Мао и воспевали его.

О судьбе западного искусства в это время, питавшего китайскую музыку в 1920-х – 1930-х годах, Чэнь Шюнь пишет: «Современное западное искусство как продукт “духовного загрязнения общества” попало под цензурные ограничения» [108, с. 16].

Наконец, четвертый период – это 1970–1990-е гг., когда «на музыкальном небосклоне Китая появились новые имена: Тан Дун, Го Вэньзин и Чу Сяосун, стиль которых представляет собой «симбиоз китайской и западной традиций (в ее американизированном варианте, как правило)» [114].

Возможно, преодолеть некое системное «торможение» исследовательской мысли в изучении спорных периодов развития китайской вокальной музыки и в том числе жанра художественной песни, может помочь обозначение в периодизации короткого, но очень важного *«переходного периода»* – от завершения Культурной революции до наступления качественно нового этапа, очертания которого станут обретать определенность в конце 80-х годов.

Чередование устойчивых и переходных культурных эпох – естественное состояние исторического развития общества. Переходный период – это, когда то или иное состояние культуры, искусства уже не является прежней эпохой, но и не приобрело еще целостности нового типа. Правомерность выделения подобного периода в развитии китайской музыки синхронизируется опять же с социально-политическими фоном в стране.

Политика реформ и открытости, внешняя «политика открытых дверей» были провозглашены Дэн Сяопином в 1978 году на III пленарном заседании ЦК КПК 11-го созыва. В социокультурной сфере происходит процесс избавления от ошибочной идеи «культурной революции». С 1987 года начинают проводиться регулярные фестивали музыкального, сценического национального искусства, строятся объекты инфраструктуры для сферы

культуры. В этом же году редакция журнала «Музыкальное творчество» провела всекитайский конкурс исполнителей романса, а в 90-е годы жанр романса в Китае становится самым популярным музыкальным жанром [84, с. 59].

Тем не менее, в процессе обновления внутренней и внешней жизни Китая тоже выделяют *переходный период – с 1979 по 1984 год*. А в 1989 году произошли трагические события на площади Тяньаньмэнь, свидетельствующие о еще не преодоленных внутривнутриполитических противоречиях.

Таким образом, понимание этих процессов заставляет учесть в периодизации некие «переходные» зоны, что будет свидетельствовать о реалистичности подхода к историческому процессу, который всегда не линеен, а гибок.

Рубеж XX – XXI веков в китайском музыкальном искусстве будет характеризоваться полифоническим соединением разных тенденций в развитии не только вокальных, но и других музыкальных жанров, в частности, оперы. Анализ творчества китайских композиторов на разных этапах развития китайской вокальной музыки с применением комплексной методологии, позволит отформатировать понимание многих аспектов развития камерно-вокальных жанров в китайской музыке XX – начала XXI века.

ГЛАВА 2. ВОКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В КОМПОЗИТОРСКОЙ КУЛЬТУРЕ

2.1. От «школьных песен» к «высокому искусству». Романсы и песни Хуан Цзы

Социально-политические процессы, происходящие в Китае в 20 – 40-е годы все время уточняли запрос общества на разные образцы вокальной музыки, и нельзя не учитывать тенденции и тот музыкальный фон, на котором происходило развитие этих жанров.

Можно выделить ряд наиболее актуальных для этого времени задач, предъявляемых к искусству, решаемых и в рамках вокальной музыки:

Просветительская. В рамках ее реализации новое поколение китайских композиторов, большая часть которых получила образование за пределом Китая, начала приобщать китайцев (начиная со школы) к новой для них европейской музыкальной культуре, пониманию нового для них художественного языка. Эту задачу выполняли «школьные песни», затем «художественные песни».

Патриотическая. Она связана с подъемом национального самосознания в условиях революционной борьбы и противостояния внешнему врагу. Эту задачу выполняли «школьные песни»: «Тематика песен этого жанра была близка и дорога каждому китайцу, поскольку затрагивала тему любви к родному краю, красоты родной природы, уважения к своей семье, стремления совершить подвиг во имя своего народа и т. п.» [48, 84]. Это направление будет продолжено в патриотических массовых песнях (юэ-гэ) и появившейся после 1937 года *музыке спасения*. Однако, нужно заметить, что даже лирические, романсовые произведения китайских композиторов раскрывали тему патриотизма, всегда близкую китайскому народу.

Профессиональная. Формирование национальной академической композиторской школы в общемировом русле, начало которому было положено жанром «художественной песни». В недрах данного жанра

аккумулировалось влияние романтической Lied, европейского и русского романса, которые адаптировались к национальными классическим традициям и современным музыкально-поэтическим течениям в литературе и поэзии.

Любые входящие формы иностранного искусства, попадая в Китай, не могли не столкнуться с радикально отличной национальной спецификой, прежде чем укорениться, расцвести и принести плоды. Задача композиторов состояла в том, чтобы суметь соединить новое для Китая западное искусство, мощь и масштаб которого они прекрасно осознавали, с национальной традицией, которая отличалась культурной насыщенностью.

В начале двадцатого века композиторы, изучавшие музыку за границей, начали работать над слиянием китайской классической поэзии, стихотворений на современном языке байхуа с народным стилем пения, что было достаточно сложным экспериментом даже в рамках национальной культуры. Их опыт довольно скоро принес хорошие результаты.

Выдвигается плеяда замечательных композиторов – Хуан Цзы (1904–1938), Цин Чжуй (1893–1959), Чжао Юаньжэнь (1892–1982), Сяо Юмэй (1884–1940) и др., – поднявших китайскую камерную вокальную лирику на высокий профессиональный уровень.

С именем Сяо Юмэя связаны первые образцы китайского романса. Но в силу особенностей политической ситуации в первых вокальных сочинениях композитор отдал дань «школьным песням» и актуальной тематике своего времени.

В начале 1920-х годов композитор создавал песни с аккомпанементом фортепиано. Они вошли в «Первый сборник современной музыки», изданный «Commercial Press» в 1922 г., «Первый сборник новых песен», изданный в 1923 году. Большинство этих песен отражают жизнь молодежи, их душевные переживания, чувства к родному краю, его прекрасной природе. Среди них: «Хорош Китай», «Язык диких гусей», «Новый снег», «Вознесение», «Звездное небо», «Ян Ян», «Цветы» и т.д. Некоторые произведения выражают тревогу о происходящих реальных событиях, переживание за судьбу Родины –

«Патриотическая песня памяти 4 мая», «Песня о национальной революции», «Песня о национальном кризисе», «Армейская песня», посвященная памяти Хуан Сина и Цяя Е, «Траурные цитаты», «Премьер-министр Фэнъань скорбит» в память о Сунь Ят-сене и так далее.

Большинство песен (73 из 81) написаны Сяо Юмэем на стихи И Вэйчжая (1874-1941). Созданные в содружестве с этим поэтом в течении десяти лет, они многое изменили в жанре китайских «школьных песен», основывающихся, как правило, на приспособлении китайского текста к заимствованной музыке. Сяо Юмэй критиковал подобный подход, и говорил, что он является свидетельством недостаточности теоретической подготовки композиторов для самостоятельного, авторского творчества.

Вскоре после публикации «Первого сборника» Музыкальный институт Пекинского университета опубликовал «Призыв к новым текстам песен» в «Журнале Пекинского университета». В комментариях к сборнику композитор отмечал необходимость стремиться к «красоте стихов», повышению мастерства их создателей. Сяо Юмэй стремился соединить новые идеи с традициями классической китайской поэзии, которая отличалась изяществом звучания, и в то же время с народными истоками.

Песни Сяо Юмэя на стихи И Вэйчжая открыли новый путь для развития песенного творчества современных китайских композиторов. В отличие от более ранних образцов «школьных песен», которые предназначались для хорового исполнения, песни Сяо Юмэя являются сольными. Они имеют куплетную форму и сопровождаются аккомпанементом фортепиано.

Среди «школьных песен» этого авторского дуэта особой популярностью пользовалась песня «*Знаешь ли ты?*». Причина ее популярности заключалась главным образом в том, что в тексте использовалась поэзия нового стиля (пример 1).

1. Сяо Юмэй. Знаешь ли ты?

你 知 道 你 是 谁? 你 知 道 华 年 如 水? 你 知 道 秋
 你 知 道 你 是 谁? 你 知 道 人 生 如 蕊? 你 知 道 秋
 声 添 得 几 分 憔 悴? 垂! 垂! 垂! 垂! 你 知 道 今 日 的
 花 开 得 为 何 沉 醉? 吹! 吹! 吹! 吹! 你 知 道 尘 世 的
 江 山 有 多 少 凄 惶 的 泪? 你 想 想 呵, 对! 对! 对!
 波 澜 有 几 种 温 良 的 类? 你 讲 讲 呵, 脆! 脆! 脆!

Обращает на себя внимание то, что каждая строка завершается вопросом, который отражается и в мелодии. Это связано с чувством тревоги по поводу современной жизни Китая, в которой живут и погибают герои.

Жанровая основа песни – марш. Энергичные, бодрые, героические восходящие скачки на сексту, кварту, подчеркнутые пунктирным ритмом закономерны для этого жанра. С ним же связана и пропорциональность построения. Жанр песни-марша – распространенный среди «школьных песен». Лю Цзэ пишет: «Патриотические массовые песни (юэ-гэ) заметно отличались от других песенных жанров маршеобразным характером и ритмом, который ассоциировался с чеканящим шагом» [53, с. 83]. В 1920-е годы маршевость была созвучна боевому духу новой жизни Китая.

Заслуга Сяо Юмэя и в том, что в своих песнях он стремился на основе знакомых китайскому слушателю песенных оборотов, лаконичного текста создать яркие, простые, понятные музыкальные образы.

Название песни «Та Гэ» является обозначением определенного музыкального жанра в традиционной китайской культуре, которое возникло во времена династии Хань. В этой литературно-художественной, песенно-танцевальной форме передается радость жизни. В тексте и музыке совпадают начальные интонации и структура, выражающаяся в группировке тактов – 4+4+4 | 4+4+3+3 (пример 2).

2. Сяо Юмэй. Та Гэ

华灯晶莹, 我精神付汝光明, 垂帘广庭, 我
 汝有光明, 是汝灿烂的春星, 汝有和平, 是
 安妥要汝和平. 你听窗前秋声, 你听台边瑶笙, 噢! 都是
 汝坚固的长城. 你听秋音自轻, 你听琴心至诚, 噢! 都是
 我友朋, 都是我友朋! 今夕何夕? 云胡不乐! 而想
 我弟兄, 都是我弟兄! 今夕何夕? 不嘉其乐! 而鼓
 像未来凄淡的人生, 看看呵! 盈盈! 看看呵! 亭亭!
 舞永久爱慕的人情, 记着呵! 丁宁! 念着呵! 娉婷!

В отличие от песни «Знаешь ли ты?», песня «Та Гэ» не стала столь же популярной. Ее мелодия оказалась менее запоминающейся, хотя и хорошо передавала содержание текста.

Простой, ясной структурой отличается песня «Ласточка, летящая на юг» на слова И Вэйчжяя (пример 3):

3. Сяо Юмэй. Ласточка, летящая на юг

算不尽, 云深, 话长天辽 远; 一行行, 写不了, 归怀, 乍霜前嘹 唳! 只望不见,
 衡阳, 化湘烟遥 翠! 但记着, 一程程, 离不得同群, 怕翔禽憔悴!

В ней прекрасно претворены черты национальной классической поэзии: описание природного ландшафта, цветов и весны. В завершении звучит энергичный призыв «Вперед!».

В песне «*Цветы вечной весны*» композитор также использует простую и ясную структуру мелодии (2+3+2 | 2+3), следующую за структурой текста. Наиболее важные акцентированные слова в завершении фраз первого предложения, оканчиваются возгласами, во втором предложении все фразы совпадают с фразировкой текста (пример 4).

4. Сяо Юмэй. Цветы вечной весны

杏花消息雨声中, 匆匆! 忽春去也, 剩下春寒? 惶松! 似漫天风雪,
埋没红阑, 深深! 绿葱葱, 新桐! 一丛丛, 草茸茸!
都被这留春的杨花, 阵阵封! 都被这留春的杨花, 阵阵封!

Песни, созданные Сяо Юмэем, в основном предназначены для обучения пению. В них в простой, ясной и доступной для понимания форме, композитор на основе современной ему поэзии создает китайские мелодии, но по западному образцу. Интересно, что тексты его песен не всегда были просты для восприятия, так как композитор использовал элементы древнекитайской поэзии, трудной для понимания демократической аудиторией. Тем не менее Сяо Юмэй подготовил переход от «школьных песен» к новому жанру в китайской вокальной музыке, который сам назвал «художественная песня».

Крайне важно вернуться к продолжению мысли Лю Цзэ о патриотическом содержании «школьных песен», где автор говорит о другом

аспекте выражения темы любви к Родине, которая через другую, эстетическую, лирическую интонацию может модулировать в другой жанр: «Не следует полагать, что воспитанию патриотических чувств и качеств китайской молодежи могли способствовать только военно-революционные песни, т. к. истинные патриоты должны также обладать безупречным эстетическим вкусом. Именно поэтому идея воспитания патриотов посредством вокального искусства прослеживается и в другом поджанре *юэ-зэ* – камерных произведениях, включающих лирические песни и романсы, без которых трудно научить воспитанников прекрасному» [53, с. 84].

Здесь мы опять сталкиваемся с терминологическими разночтениями, но в контексте понятно, что романсами автор называет «художественные песни», которые появляются как самостоятельный жанр в 20-е годы с совершенно отличным от «школьных песен» содержанием, в котором патриотическое чувство преломлялось в лирической ключе эмоций: «<...> романс в основном передавал личные переживания и чувства человека. Однако при этом чувства героев романса были связаны с жизнью народа и его насущными проблемами, поэтому так же, как и патриотические песни, романсы обладали актуальным содержанием» [53, с. 84].

Сяо Юмэй, как автор известных романсов 1920–1930-х гг., возвестил новую направленность жанра – «песня должна помогать народу выражать свое новое духовное и эстетическое состояние». Поскольку художественная песня/романс становятся жанром формирующейся китайской профессиональной академической музыки с более сложным содержанием и музыкальным языком, то, соответственно, и требует более высокого уровня исполнительского мастерства.

Авторы первых китайских романсов обращались к классикам национальной поэзии, таким как Ли Бо (701–762), Ду Фу (712–770), Чжан Цзи (768–830), Су Ши (1037–1101), подчеркивая, что темы стихотворений этих авторов не утратили актуальности и в XX в.

После того, как Сяо Юмэй переключился на организационную деятельность, связанную с открытием в Шанхае консерватории и музыкального колледжа, сочинение музыки несколько отодвинулась на второй план по сравнению с педагогической и руководящей. Но послыл сделанный Сяо Юмэем в развитии китайского композиторского творчества, был подхвачен другими музыкантами.

Особого внимания заслуживает личность композитора *Чжао Юаньжэня* (1892–1982) – известного китайско-американского лингвиста и полиглота, которого называют родоначальником современного китайского языкознания.

Одним из первых он получил образование в Америке. Еще в 1920 году, будучи преподавателем Университета в Цинхуа, он написал популярную песню «Лучший Китай», используя народные слова. Мелодия песни простая и запоминающаяся, с четким энергичным ритмом, отражающим дух времени и патриотический подъем.

Национальной музыкой Чжао Юаньжэнь интересовался с детства и со временем стал глубоким знатоком древней китайской поэзии. «Музыка и поэзия в Китае имеют общие истоки и глубоко связаны между собой, поэтому при создании вокальной музыки композитор – пишет о нем Чжоу Лян – учитывает особенности интонационного и фонетического звучания китайского текста <...> точно следует за интонационным движением стиха и передает его в изгибах мелодических линий. Кроме того, Чжао Юаньжэнь выделяет интонацию китайского языка за счет соответствующего ритмического оформления, которое обеспечивает четкое произношение слов. Взаимодействие музыки и слова в этом случае способствует правильному пониманию смысла стихотворения и раскрытию его внутренней красоты» [102, с. 3].

В «Сборнике новой поэзии» представлены 14 песен, написанных Чжао Юаньжэнем на стихи современных поэтов – Ху Ши, Лю Баньнунга, Сюй Чжимо, Лю Дабая и других. Отметим, что изначально эти стихи

предназначались для декламации, а не для переложения на музыку. Созданные по европейским образцам, эти песни в каждом составляющем компоненте обнаруживали связь с китайской культурой. Это проявлялось и в обращении к национальной поэзии, и в ладовом колорите музыки (пентатоника).

Одним из особых творческих достижений стала песня Чжао Юаньжэня «Скажи мне, как не скучать по нему» на стихотворение поэта Лю Баньнунга. Прообразом вокального стиля сочинения послужила Пекинская опера с присущим ей пекинским диалектом. Ее ярким музыкальным признаком была традиция унисонного звучания китайской скрипки эрху и голоса. Смелым новаторством и одновременно художественным открытием Чжао Юаньжэня становится полифоническая трактовка тембрового унисона голоса и инструмента: в песне унисон тембровой линии голоса и эрху преобразован в двухголосие переплетающихся самостоятельных линий западной скрипки и голоса. Композитор сохраняет также особое очарование напевов, присущих опере, которое проступает в простоте и мелодической изысканности (пример 5).

5. Чжао Юаньжэнь. Скажи мне, как не скучать по нему

教我如何不想他

刘半农词
赵元任曲

Moderato (♩ = 108) rit. a tempo

(小提琴) p rit. a tempo

天上飘着

6

些 微 云， 地 上 吹 着 些 微

11

风， 啊 微 风 吹 动 了 我 头

The musical score consists of two systems. The first system, labeled '6', contains the first two lines of the song. The second system, labeled '11', contains the next two lines. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is G major (one sharp). The lyrics are in Chinese characters.

Такое переосмысление драгоценных для Китая национальных начал было подхвачено музыкантами и положено в основание нового облика вокального искусства Китая. Узнаваемые элементы традиционной культуры стали главной эстетической чертой китайских вокальных жанров. Особенности уйгурского мелоса, отраженные в песне Тянь Гэ «Ночь в степи», – «кружение» звуков в пентатонной структуре *cis – e – fis – gis – h*, у китайцев вызывает мгновенное ожидание соответствующей манеры пения с изящными глиссандированными заполнениями «широких» в системе пентатоники терцовых ходов (пример 6).

6. Тянь Гэ. Ночь в степи

1. 美丽的夜色多
2. 等到千里雪

沉
消
静,
融,

Гармония минорного септаккорда (такт 4), дублирующая пентатонную основу мелодии, на самом деле является «пограничным» звуковым образованием, коннотации которого имеют разные культурные сферы: вполне традиционный для европейского слуха аккорд китайского слушателя отсылает к сонорным арпеджио гучжена, поддерживающего мелодию красочной аурой ее дублируемых звуков.

Среди китайских композиторов начала XX века, чье творчество оставило заметный след в области вокальных жанров, выделяется имя Хуан Цзы – известного композитора, педагога и музыковеда, стоявшего в 30–х годах прошедшего столетия у истоков музыкального образования нового Китая. За свою короткую жизнь (1903–1938) он успел сделать многое для китайской музыкальной культуры.

Любопытно, что начало знакомства Хуан Цзы с западной музыкой началось в 1916 году в колледже города Цинхуа, где преподавал Чжао Юаньжэнь. После его окончания в 1924 году будущий композитор изучал

психологию в Оберлинском колледже в Огайо (США). Этот первый американский вуз включает в себя Оберлинскую консерваторию, основанную в 1865 году и являющуюся второй из старейших консерваторий в Соединенных Штатах. Она присоединена к колледжу свободных искусств и дает возможность студентам получить дипломы, как по музыке, так и по другим гуманитарным предметам. С 1928 года Хуан Цзы изучал западную музыку в престижном Йельском университете (США). В 1929 году молодой композитор вернулся в Китай и стал самым молодым профессором композиции и истории музыки Шанхайского колледжа музыки, затем основателем Шанхайского оркестра («Shanghai Orchestra»), одним из пионеров вестернизации китайской музыки. Хуан Цзы также вошёл в историю нового времени Китая как автор национального гимна. Учениками Хуан Цзы станут в будущем известные китайские музыканты – Хэ Лютин, Дин Шандэ, Линь Шэн и Лю Сюэань.

Вокальное творчество композитора, в котором в полной мере раскрылось его дарование, заслуживает особого внимания. В этой сфере Хуан Цзы оставил богатое наследие. Песням и романсам композитора на родине дана популярная характеристика – в целях приобщения народа к китайской классической музыке.

Китайские музыковеды, обратившиеся к изучению современной национальной вокальной лирики, упоминают или даже детально анализируют произведения Хуан Цзы в этом жанре. Примером могут быть, опубликованные на русском языке работы таких авторов, как Хань Ин и Ван Шижан; на китайском – Дай Пэнхай, Пу Фан, Сунь Янь.

В обзорной статье Хань Ин «Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в.» Хуан Цзы упомянут в ряду с такими композиторами как Сяо Юмэй, Чжао Юаньжень, Цинчжу. Им отведена роль первопроходцев, объединивших «...традиционные китайские стихотворения с русской и европейской композиторской техникой, изменяя национальные методы одноголосой системы и линейного мышления. Они добивались нового

звучания романса без потери национального стиля, ориентируя методы музыкального творчества на гармонию и полифонию» [84, с. 57].

Ван Шижан рассматривает вокальные сочинения Хуана Цзы с позиций исполнительских задач вокалиста. Музыковед подчеркивает: «И хотя после безвременной кончины композитора прошло уже почти 80 лет, и китайская камерно-вокальная лирика обогатилась значительными достижениями, произведения Хуан Цзы до сих пор востребованы и в педагогической и концертной практике, занимая важное место в музыкальной культуре Китая» [16].

Авторы статей на китайском языке обобщают сведения о творчестве композитора, среди которых – факты биографии, поэтические источники вокальных сочинений, используемые элементы западноевропейского музыкального языка (гармония и полифония), выразительные приемы их сочетания с поэтическими образами.

Особую ценность представляет взгляд на китайские романсы и песни сквозь призму европейской жанрологии. Этот подход позволяет китайскому музыковеду Ван Шижану дать жанровые определения некоторых сочинений Хуан Цзы. В частности, Ван Шижан к жанру *типичного* романса относит «Песню о весеннем настроении» Хуан Цзы, к романсам, особенностью которых является *поэтизация природы* – «Прикосновение алых губ», «Воспоминания о родине», «Прогуливаться по снегу, любясь цветущей сливой». Автором выделены и *романсы– монологи* («О чем говорил западный ветер», «Три желания розы»), и даже *лирическая миниатюра* «Цветок-нецветок» [16].

Остается открытым вопрос: в чем же заключается *уникальность вокальной лирики* Хуан Цзы, если рассматривать ее уже не в сравнении с жанрами европейской камерно-вокальной традиции, но исходя из стечения всех культурных и языковых обстоятельств, обусловивших особенности творческого метода композитора?

Сложение высокой поэзии и музыки оказалось ведущим направлением в короткой, но яркой творческой биографии китайского музыканта. Вокальные жанры являются самыми многочисленными в наследии композитора и во всей полноте отражают его индивидуальный стиль и художественные достижения. Композитор является автором трех вокальных миниатюр на стихи китайских классических поэтов: «Хотел бы знать свое будущее» (1932, на стихи Су Ши), «Цветок – не цветок» (1933, на стихи Бо Цзюйи), «Ода восхождение на вершину» (1934, на стихи Ван Шо). Кроме этого им написаны: кантата «Сливы в снегу» (в основу которой легла поэма Бо Цзюйи «Песнь вечной ненависти»), симфонические увертюры «Думы о старой дружбе», «Цветок в тумане», «Песнь лотоса», оратория «Вечное сожаление» (слова Вэй Ханчжана), хоровые песни «Контратака на врага», «Флаг веет», песни «Теплая кровь», «18-го сентября» (посвященная вторжению японцев в Маньчжурию в 1931), романсы «Тоска по родине», «Дянь Цзян Чунь», «Три желания розы», музыка к кинофильму «Блеск города» и др.». Как видно из этого перечисления, жанры, находящиеся на пересечении слова и музыки, явно перевешивали, обнаруживая предпочтения композитора. Удивительно, как за столь короткую творческую жизнь ему удалось не только создать внушительный список сочинений, но и отчетливо явить свой неповторимый почерк.

Кратко остановимся на «школьных песнях» композитора Хуан Цзы.

Хуан Цзы успешно сотрудничал с поэтом Вэй Ханьчжаном (1905–1993), создавшим более 200 текстов песен. Среди них и «школьные песни», которые были опубликованы в «Музыкальном учебнике для младших классов средней школы Фусин» (6 томов, 1933–1935 гг.), в котором 28 песен, написаны совместно Хуан Цзы и Вэй Ханьчжаном. Они использовались в качестве учебного материала для пения в средних школах. Наиболее яркими среди них можно назвать «Западное озеро после дождя», «Спящий лев», «Язык ласточки», «Семейная музыка рыбака четырех сезонов», «Осенняя музыка в стиле кантри», «Баллада о сборе лотоса» «Осенние краски рядом».

Даже по сравнению с Сяо Юмэем мы видим, как усложняется образный мир этих песен, все больше приближаясь к жанру художественной песни/романса. Многие тексты созвучны поэтике текстов династии Тан.

Например, в песне «*Западное озеро после дождя*» (пример 7) Хуан Цзы создает мелодию, вытекающую из структуры поэтического текста, состоящую из коротких выразительных фраз.

7. Хуан Цзы. «*Западное озеро после дождя*»



Изображение природы, олицетворяющей вечность жизни, встречается во всех песнях композитора и поэта – описание ласточек, тополей, ветра, весны.

В песне «*Янь Юй*» Хуан Цзы создает яркую картину строящегося нового гнезда, как символа нового дома и новой жизни. По сравнению с песней «*Западное озеро после дождя*», «*Янь Юй*» уже в большей степени приближается к жанру художественной песни. В ее мелодии отчетливо проступают интонации европейской романсовой лирики с выразительными хроматическими вспомогательными звуками. В строении куплета четыре фразы по три такта образуют предложение, второе предложение строится в соответствии с европейскими нормами периода повторного строения. При этом сохраняется соответствие музыки тексту. Композитор акцентирует и артикулирует такие важные по смыслу слова, как «смех», «беспокойство» и «боюсь» (пример 8).

8. Хуан Цзы. Янь Юй

君莫问: 别来 何处? 君莫笑: 画梁 依附;
君更莫 虑 旧时 巢, 受 尽 风 风 雨 雨。
我 但 愿 共 春 同 住, 我 但 得 主 人 无 故;
我 便 从 头 筑 起 新 巢, 那 怕 辛 辛 苦 苦。

Значение и звучание отдельных слов текста композитор подчеркивает интонационно и в песнях «Осенняя музыка в стиле кантри», «Балладе о сборе лотоса», «Спящий лев» и др.

В начале песни «Осенняя музыка в стиле кантри» композитор использует эффект «эха», имитируя пение и смех в долине с помощью динамических переключений *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp* (пример 9).

9. Хуан Цзы. Осенняя музыка в стиле кантри

秋 郊 乐, 秋 郊 乐, 乐 如 何? 日 映 枫 林 红 似 火, 风 摇 衰 柳
舞 婆 娑。 大 家 走 到 溪 边 坐, 同 唱 野 游
歌; 渔 夫 牧 童 都 来 和, 拍 掌 笑 呵 呵。

В тексте «Баллады о сборе лотоса» композитор создает радостную картину, когда люди в лодках отправляются собирать цветы лотоса в разгар лета. Текст имеет черты народной песни. Примечательно использование здесь

характерных признаков европейского жанра – баркаролы. О нем напоминают покачивающийся ритм и «волны» коротких мелодических фраз (пример 10).

10. Хуан Цзы. Баллада о сборе лотоса

夕 阳 斜, 晚 风 飘, 大 家 来 唱 采 莲 谣; 白 花 艳,
 红 花 娇, 扑 面 清 香 暑 气 消。 你 划 桨 我 撑 篙, 欸 乃 一 声
 过 小 桥, 船 行 快, 歌 声 高, 采 得 莲 花 乐 陶 陶。

Небольшие, но изысканные школьные песни Хуан Цзы и Вэй Ханьчжана, примеры которых были приведены, предназначались для обучения пению учащихся начальной и средней школы. Как и песни Сяо Юмэя, они значительно продвинули вперед песенный жанр и способствовали рождению более сложных по стилю произведений в жанре художественной песни/романса.

Наиболее яркие романсы Хуан Цзы заслуживают отдельного внимания.

В его вокальном наследии просматриваются две линии: тяготение к лаконичной миниатюре и значительные для вокальных жанров монументальные произведения. К последним относятся «Весенние размышления» и «Тоска по дому» на слова Вэй Ханьчжан, а также упомянутые выше, «Три желания розы» на слова Лун Ци. Эти романсы написаны незадолго до кончины Хуан Цзы и наводят на мысль о присутствии в них особых – обобщающе–итоговых – черт: партии фортепиано и голоса становятся двумя равно выдающимися началами в создании художественного образа.

Приведем в пример тонкое взаимодействие выразительных линий фортепианной и вокальной партий из романса «Весенние размышления». Простота и прозрачность фактуры, мажоро–минорное сопоставление

гармоний ассоциируются с образом музыки Ф. Шуберта, его лирических песен из цикла «Прекрасная мельничиха». Октавный унисон фортепиано, с первых тактов рождающий ощущение полной слитности сопровождения с голосом, чуть позже, самостоятельным затактовым мелодическим ходом, опережающим линию голоса, эту иллюзию нарушает (пример 11).

11. Хуан Цзы. Весенние размышления

韦瀚章词
黄自曲

Adagietto 优美地 *p con tenerezza*

潇 潇 夜 雨 滴 阶 前,

P sempre delicato *P*

4.

寒 衾 孤 枕 未 成 眠。 今 朝 揽 镜， 应 是

В дальнейшем постепенно нарастает автономность выразительных красок партии фортепиано. Отметим мелодизированность басовой линии, звуковой контур которой мерцает между аккордом и пентатоникой, минорное «перевоплощение» пентатоники и независимость развития вокальной партии,

которая только что была полностью тождественна сопровождению (пример 12).

12. Хуан Цзы. Весенние размышления

10. *rit.* *pù mosso*

懒 贴 花 小 楼 独
锄。

rit. *pù mosso*

12.

倚; 怕 睹 陌 头 杨 柳, 分 色 上 帘

Столь же выразительно и взаимодействие голоса и сопровождения в романсе «Тоска по дому», где мелодия фортепианной партии вместе с вокальной составляет изысканное двухголосие (пример 13).

13. Хуан Цзы. Тоска по дому

Andante

p 柳 丝

4. 系 绿, 清 明 才 过 了, 独 自 个 凭 栏 无 语。 更 那 堪

8. 墙 外 鹃 啼, 一 声 声 道: “不 如 归 去!” *ten.*

12. *f* *p* *mp* *rit.*

В представленных примерах, как и в других сочинениях композитора, фортепиано никогда не уходит на второй план, оттеняя голос. Метод Хуан Цзы

заключается в создании эстетически ценного «партнера» голоса, но никак не традиционного сопровождения, пусть даже самого выразительного. Эти произведения признаны вершинами творчества Хуан Цзы, венчающими репертуарные списки ведущих китайских вокалистов.

Другая категория песен — лаконичные опусы для голоса, тексты которых основаны на древнекитайской поэзии. Среди них «Сын южных земель» (поэзия Синь Цицзи), «Касаясь алых губ» (на стихотворение Ван Син), «Цветы не цветы» (Бо Цзюй-и), «Предсказание» (Су Ши) и многие другие. Музыкальная составляющая этих песен находится в гармонии с образом классического стихотворения, которое, как известно, по форме представляет собой лаконичное высказывание, глубокое по смыслу, изящное по структуре, наполненное тонко мерцающими оттенками китайской поэтической речи. Масштаб миниатюр — 10–15 тактов («Предсказание» — 10 тактов, «Цветы — не цветы» — 13).

Надо отметить, что большинство переводчиков китайской классической поэзии, стремясь передать ее содержание языком импрессионизма, увеличивают ее масштаб. Но даже лучшие переводы, в которых запечатлена концентрированность высказывания, оказываются масштабнее китайского стиха — слоговый строй и смысловая насыщенность слова, выражаемого иероглифом, практически непереводимы. Сравним «подстрочник» стихотворения Бо Цзюй-и с внешним начертанием текста в романсе Хуан Цзы и увидим заметную неэквивалентность масштабов:

*Цветы как не цветы,
туман как не туман,
В полночь приходит,
ясным днём уходит.
Сколько раз, словно
весенние сны, приходит,
Столько раз уходит,*

бесследно исчезает,
как утреннее облако.

Однако, стихотворение обретает музыкальное воплощение, в котором тонко запечатлена игра ритма музыки с ритмом поэтическим (пример 14).

14. Хуан Цзы. Цветы не цветы

Andante 柔美地 只 四

花 非 花,

雾 非 雾; 夜 半 来, 天 明 去。 来 如 春 梦

不 多 时, 去 似 朝 云 无 觅 处。

Миниатюра столь же лаконична, как и стихотворение; каждый ее такт масштабно соответствует словесному образу, но как метафоры стиха последовательно «переливают» свое содержание от строки к строке, так микромелодии тактов объединяются в выразительную строфу. Вне словесной составляющей этот опус напоминает небольшую пьесу песенного характера с кратким вступлением; однако, напев стихотворения преобразует ее восприятие. Тройной унисон – октава фортепианной партии и голоса – своим истоком имеет старинные монодические напевы; мерцающие «осколки» гармонии, заполняющие пространство между голосами, создают ощущение зыбкости и неустойчивости образа. Важнейшими деталями оказываются начальный трехтакт, который представляет собой своеобразный «пролог» миниатюры, в котором соединены начальная и заключительная интонации строф «цветы не цветы... как утреннее облако», и незавершенная разомкнутость фактуры последнего такта, где музыка остановлена знаками фермат, но не завершена.

Предварительный анализ вокальных сочинений Хуан Цзы позволяет сделать следующие выводы.

В вокальной лирике композитора заметны две контрастных линии – лаконизм и масштабность, которые опираются на соответствующий комплекс выразительных средств: палитра миниатюр наполнена нюансами и «недомолвками», тогда как в крупных сочинениях краски разбросаны щедро и открыто, в них много музыкально–поэтической энергии. Музыканту, хорошо чувствующему особенности китайской классической поэзии, такая связь представляется органичной: именно звуковая сторона эталонных стихотворений старых эпох призывает композитора относиться к ней с особым вниманием. Вокалисту, которому предстоит исполнять сочинения китайского композитора, следует с особым вниманием отнестись к слову и форме стихотворения. Для пианиста партии романсов и песен Хуан Цзы представляют собой самостоятельное художественное творение, которое

состоит с вокальной партией в отношениях дуэта, отличающегося от европейских диалогических взаимодействий голоса и сопровождения.

Музыковедам еще предстоит открыть и проанализировать взаимодействие тональной ритмики китайского стиха с музыкальным ритмом сочинений Хуан Цзы. Сейчас же отметим такие показательные черты его стиля как самое деликатное отношение к взаимодействию не только разных потоков ритмов, но и музыкально–поэтических образов, которые балансируют на грани обособления/слияния языков музыки и поэзии. При этом вокальное искусство как бы парит над этим, преломляя художественные системы поэзии/музыки сквозь столь же высокую призму декламации: традиция певческой культуры Китая связана с ней теснейшим образом. Никакие изыски музыки не могут оттеснить на второй план произносимое слово – в китайской культуре поэтический текст должен сохранить все нюансы и тонкости звучания. Вэй Ханьчжан пишет: «Координация слов и звуков китайского композитора Хуан Цзы очень точная. Он также обращает внимание на значимость слов и их соответствие ритму. Поэтому его музыка не позволяет людям неправильно понять слова или воспринимать их, как «обрывки» смысла. Когда мы слушаем его песни, все они приятны и мелодичны, передают красоту сердечных эмоций. В его песнях стихотворение ярче раскрывается музыкой, как цветная картина, обведенная углем» [152, 167].

Такое отношение к слову вытекает из художественных и поэтических особенностей китайской поэзии, в которой значимы не только образы, но и произношение, ритм, тональная линия стихотворения. Эти черты по своей природе обладают сильной музыкальной ассоциативностью и образуют собственный квазимузыкальный строй. В древнем и современном Китае хорошо понимают и чувствуют музыкальность поэзии, и галерея вокальной лирики Хуан Цзы демонстрирует тонкий баланс между поэтической фонетикой и музыкальной сонорикой. Именно краски гармонии и узоры ритмики, которыми буквально «дышит» фортепианная фактура, становятся для композитора источником выразительных сочетаний поэтических и

музыкальных средств. Глубокое знание классической поэзии Хуан Цзы стало движущей силой его творческого процесса. Он широко использует неповторимые особенности национальной поэзии, и фортепиано для него стало идеальным тембром, гармония – совершенной структурой, ритм – музыкальным «оппонентом» поэтической ритмики. Вместе с тем, Хуан Цзы рассматривает поэзию в качестве проводника новых для Китая музыкальных звучаний, прибегая к разнообразным достижениям европейской музыки – искусству модуляции, полифонии, гармонии, построения формы. Красота музыки и эстетика поэзии сливаются в его песнях, углубляя эстетическую коннотацию и внутренний смысл поэзии.

В наступившем XXI столетии песни Хуан Цзы в Китае по-прежнему остаются лучшими в жанре камерно–вокальной лирики. Их создание навеяно глубокими эмоциями, сокрытыми в стихотворениях классиков и бесконечной красоте древней поэзии. Смыслы классической поэзии нашли наилучшее воплощение в вокальном творчестве Хуан Цзы, которое оказалось совершенным носителем искусства поэтического слова, превращая стихотворения в выкристаллизованную форму прекрасного цветка великого сада искусств.

Проблема, которая сохраняется при изучении его вокального наследия, заключается в специфике национальной поэзии. Китайские музыковеды нередко увлекаются музыкальной стороной вокальных опусов мастера, видя в ней распространенное проявление вестернизации. Инокультурный слушатель, для которого абберрация смысловых – фонетических ресурсов китайской поэзии непереводаема, вправе задать вопрос: возможно ли прочувствовать силу этой музыки, не понимая китайского языка? Однако, подлинно талантливый музыкант, прикоснувшийся к вокальной лирике композитора, услышит в звучаниях его песен и отраженный свет китайской поэтической культуры, и игру интонационных элементов, принадлежащих разным системам – речи и музыки. Следует также подчеркнуть, что важная роль поэзии в создании художественного образа сочинений Хуан Цзы предвосхищает зарождение

нового жанра в китайской камерно-вокальной музыке – стихотворения с музыкой. Словно предчувствуя это, сам Хуан Цзы называл стихи Вэй Ханьчжана «музыкальными поэмами».

2.2. Кризис Культурной революции и пути его преодоления в вокальном творчестве китайских композиторов

Индивидуалистическая природа жанра художественной песни, родившегося под влиянием субъективного европейского романтизма, оказалась не созвучной атмосфере подъема коллективизма, массовости, идеологической монолитности общества в период 40-х – 50-х годов. В обострившихся новых тенденциях проявился китайский менталитет, в котором закрепились характерные, отличающиеся от западных, традиции социальных взаимоотношений, где группа формирует индивида.

Начиная с момента провозглашения в 1949 году КНР в музыкальном искусстве Китая обозначаются перемены, которые напрямую коснулись и камерно-вокального творчества. С 1940 по 1950 год начали свою композиторскую деятельность Дин Шаньдэ, Ли Инхай, Ма Кэ, Хуан Хубэй, Ду Цзян, Ван Бэйюань и Ван Лишань. За этот период они написали много вокальных произведений и стали классиками национального искусства.

Период кризиса пришелся на предвестие (конец 50-х – начало 60-х годов) и собственно годы Культурной революции (1966 – 1976).

Во время Культурной революции предельно суженное господствующей идеологией русло возможностей для развития искусства, сказалось на всех музыкальных жанрах, но, пожалуй, наиболее болезненно отразилось на судьбе песни и лирического романса которые в 50-е годы были оттеснены со своих позиций, а в этот период практически исчезли из творчества композиторов, так как квалифицировались как проявление чуждой западной буржуазной идеологии.

Однако, констатируя объективность постепенного ухода «в подполье» этих жанров, не только интересное, но и справедливое с научной точки зрения высказывание делает День Кай Юань: «В китайском музыковедении до сих пор отсутствуют исследования, дающие объективную оценку достижениям национального музыкального искусства в 1960–1970-е годы. Тем не менее, несмотря на все трудности, многие музыкальные сочинения, написанные в этот период, отмечены самобытностью, яркостью. Поэтому в корне неверно рассматривать 1960–70-е годы и Культурную революцию как тупиковую ветвь на пути Китая к современному прогрессу, лучше всего понимать их как часть этого процесса» [27, с. 65].

Подтверждая мысль автора, приведем в пример чрезвычайно интересное, хотя и обойденное вниманием исследователей, сочинение – *Вокальный цикл для баритона и фортепиано «Стихи героев революции»* композитора Ши Гуаннаня, написанный в 1961 году. С одной стороны, по содержанию оно отвечает актуальной повестке, связано с событиями революции, но с художественной точки зрения комплекс представляет собой интересное «переплетение» примет нескольких жанров: художественной песни, патриотической песни, русско-советской камерно-вокальной музыки и советской массовой песни. Но весь этот стилистический микст объединяется характерным национальным колоритом благодаря ладовым особенностям музыки и неповторимым приемам пения, почерпнутым из народной китайской песни.

Совершенно очевидно, что после Культурной революции, в «эпоху открытости», когда жанр песни словно вырывается на свободу и становится рупором для выражения чувства надежды народа на новую жизнь, в нем сохраняется накопленный опыт разных вокальных жанров до Культурной революции, а также их скрытая жизнь в период безвременья. Осознание этих факторов позволяет понять, из какой почвы стремительно выросли такие значительные для вокальной музыки Китая произведения, как песни Ши Гуаннаня, песни и выдающийся цикл «Сезоны Родины» Чжэн Цюйфэна,

появившиеся практически сразу после Культурной революции, сборник «Я люблю эту землю — Сборник художественных песен Лу Цзай-и», который создавался композитором с 1981 по 2001 год.

Преодолевая «пропасть» Культурной революции в переходе к третьему периоду развития китайской вокальной музыки, многие исследователи механически «сшивают» две противоположные эпохи до и после кризиса, инерционно используемыми жанровыми определениями, которые, порой, входят в противоречие с музыкальным анализом сочинений. Это в первую очередь касается определения «художественная песня». В силу недостаточной проработанности этого периода, остается много вопросов: прервалось ли развитие жанра, получившего название художественной песни; «уцелел» ли он после периода своего расцвета в первой половине XX века, идеологического «притеснения» в 50-е годы и запрета в годы Культурной революции; являются ли новые вокальные произведения «эпохи открытости» «родственниками» собственно художественных песен или некой новой жанровой модификацией.

Переходный период после Культурной революции можно обозначить двумя главными тенденциями, которые нашли отражение в концепции и содержании творчества двух разных поколений композиторов, работающих в данный период.

Одно направление можно назвать *консервативным*. В нем продолжалось развитие тенденций предыдущего периода, сложившихся в творчестве поколения композиторов, сформировавшегося и начавшего свою деятельность до Культурной революции. Их музыкальный язык являлся национальной интерпретацией европейского музыкального языка рубежа XIX–XX веков. В нем отразилось и значительное влияние русско-советского музыкального искусства, которое с точки зрения языка является частью европейского. Но с идеологической – искусство СССР было явлением более близким китайскому социуму в тот период. Демократичность, направленность на психологию

массового слушателя – важнейшая сторона этого искусства и связана с задачей максимально доступного донесения до него важных общественных тем.

В связи с этим тема Родины и патриотизма занимала ведущее место в вокальном творчестве композиторов этого направления. Обретя свободу после Культурной революции, 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 в этот период связано с деятельностью композиторов нового поколения. Оно получило в современном искусстве (музыке, живописи, литературе, кино и других) наименование *«Новая волна»* и отмечено общей тенденцией стремления к индивидуализму, иррациональному началу.

Идейная направленность их творчества совершенно иная. В то время, как предыдущее поколение держало художественную связь с традициями первой половины XX века, новое поколение решительно обрывало нити, связывающие с прошлым, в первую очередь в содержательно-идеологическом плане и четко формулировало свою новую позицию: «Музыка не должна служить политике, хотя в истории Китая такие многочисленные прецеденты были, начиная со времен становления конфуцианства (VI век до н. э.) и заканчивая Второй мировой войной, когда музыка служила для объединения народа. Представители «Новой волны» полагают, что нельзя более делать музыку прислужницей политики и опускать ее на сугубо утилитарный уровень. Отныне музыка должна быть независимой, а ее сочинение — направленным в будущее. Искусство не должно и не может синхронизироваться со временем, оно должно опережать свое время» [114, с. 62].

Искусство этого направления в сфере музыки характеризуется, с одной стороны, активным внедрением современных западных композиторских техник, с другой – возвращением к традиционной китайской музыке (особенно

к ее древним пластам). В. Н. Юнусова также отмечает: «К характерным чертам нового направления в китайской музыкальной культуре (как и в других культурах Азии) можно отнести также «тесную связь с религиозно-философскими системами, влияющими на мировоззрение композиторов, их представление о картине мира и смысле их творчества; особый звуковой мир, определяемый звукоидеалами <...> культуры и значительно расширяющий звуковой материал и арсенал композиторской техники; стремление совместить универсальный характер творчества <...> с региональной и национальной специфичностью» [111, с. 196].

Стремясь представить более детализированно картину развития камерно-вокальных жанров в китайской музыке после Культурной революции, возникает вопрос о «социальной генетике» жанра. На наш взгляд, для понимания происходящих процессов развития китайской музыки исследователю особенно важно учитывать следующие факторы: «Анализ художественного произведения должен включать в себя как минимум две стадии, последовательно идущие друг за другом. Первая стадия — это “раскрытие социальной генетики” художественного произведения, где необходимо установить, с какой исторической эпохой связано это произведение, точнее, с какими тенденциями развития этой эпохи <...> Вторая стадия — необходимость объяснения, почему это художественное произведение, принадлежащее прошедшим временам и выразившее мировоззрение тех социальных групп, которые уже сошли с исторической арены, продолжает сохранять свою художественную ценность в последующие эпохи» [10, с. 295]. При анализе процессов, происходящих в вокальной музыке после Культурной революции, эти обстоятельства недостаточно учитываются исследователями.

Рассмотрим это на конкретном примере.

Во многих работах в перечне композиторов «эпохи открытости» в одном ряду встречаются стилистически и мировоззренчески совершенно

противоположные авторы, что искажает реальную картину развития китайской вокальной музыки в этот период.

В 80-е годы возникает направление «новая волна», одной из главных характеристик которого является технологическое овладение новыми приемами композиционной техники, заимствованными из европейской и американской музыки. Дэн Кай Юань, также, как и упоминаемый выше Цзэн Цян, относит к этому направлению совершенно разных по мировоззрению, музыкальному языку и характеру творчества композиторов – Тан Дуна, Дин Шаньдэ, Ши Гуаннаня и Чжу Цзяньэра.

Сравним социокультурный генезис наиболее ярких представителей консервативного направления и «новой волны» – Тан Дуна и Ши Гуаннаня, чтобы понять, их принципиальные различия, которые не могли не отразиться на концепции их творчества.

Тан Дун родился в 1957 году, поступил в 1978 году в Пекинскую консерваторию, где увлекся современной музыкой через лекции британского композитора и педагога Александра Гёра, а также японского композитора Тору Такэмицу, с 50-х годов приверженного авангардной и электронной музыке. Оба композитора формировались под влиянием музыки Дебюсси, Шенберга, Веберна, Прокофьева, Кшенека, Мессиана, Булеза, Вареза, Штокхаузен, Ксенакиса. Развитие творчества Тан Дуна шло в русле, проложенном этими музыкантами. Этому способствовало и то, что уже в 1986 году он переехал в США, где живет по сей день. Приоритетное и определяющее место в его творчестве занимают отнюдь не вокальные жанры, а опера, симфоническая, инструментальная и киномузыка.

Совершенно отличны судьба и культурный фундамент, на котором формировалась композиторская индивидуальность Ши Гуаннаня, на характеристике которого мы остановимся несколько подробнее, так как время обучения и первых творческих шагов композитора как раз совпадает с периодом развития китайской вокальной музыки, проработанным наименее глубоко – 50 – 60-е годы.

Ши Гуаннань родился в 1940 году, его творческое развитие происходило в ином, отличном от жизни Тан Дуна, историческом, социально-политическом контексте, в годы после образования КНР, социалистического строительства, а также Культурной революции. Он никогда не покидал Китай и питающей почвой для его творчества являлась народная песенность и музыкальная жизнь Китая с теми культурными приоритетами, которые сложились в 50-е – 60-е годы.

Напомним, что 50-е годы были периодом активного развития китайской профессиональной музыкальной культуры. Но вектор этого развития в немалой степени связан с широкомасштабным сотрудничеством в сфере культуры и искусства с СССР. По сравнению с периодом 20–30-х годов, когда роль русско-советской музыкальной культуры тоже была очень ощутима, в 50–60-е годы это влияние не только усилилось, но и заметно потеснило европейское. Музыкальные вузы Китая опирались на советскую систему образования, благодаря педагогам из России в Китае складывается вокальная школа, воспитанники которой начинают достойно представлять свое искусство на международном уровне. Во время гастролей советских музыкальных коллективов в Китае звучит европейская музыка классического направления и большую роль занимают произведения русских и советских композиторов: Глинка, Чайковский, Глазунов, Шостакович, Прокофьев, Хачатурян, Хренников, Кабалевский и др. Многие китайские музыканты этого поколения получают музыкальное образование в СССР.

СССР и Китай совпали в понимании идеологического назначения искусства, которое мыслилось не отделимым от политики, жизни общества. Именно в этом контексте складывалось мировоззрение и художественные ориентиры поколения китайских музыкантов, к которому принадлежат Ши Гуаннань, Дин Шаньдэ, Чжу Цзяньэр, Чжэн Цюйфэн. И это нельзя не учитывать при анализе их творчества и сравнении с другими композиторами.

Это время сформировало совершенно иной *тип музыканта, композитора*, отличный и от поколения, начинавшего свой путь в 20-х – 40-х годах и от того поколения, которое начнет ярко реализоваться в 80-е годы.

Выявление «социальной генетики» отдельного произведения, жанра, направления в искусстве, типа художника, который формируется временем, является важным уточняющим инструментом. Через создаваемое произведение, композитор транслирует запрос времени и свое художественное мировоззрение. В том числе, это интересно отразилось на судьбе жанра китайской художественной песни.

Учитывая эти обстоятельства, можно характеризовать вокальное творчество китайских композиторов после периода Культурной революции.

Для китайской художественной песни второй половины XX века по-прежнему актуальными были жанровые характеристики, определившиеся в произведениях предшествующего периода: лирический характер высказывания, мелодичность, философская символика поэзии, связь вокальной и фортепианной партии с психологическим подтекстом стиха, развитая фортепианная фактура, сохранение особенностей национального языка и лаконичность выражения содержания.

По словам У Хунюань, «поэтический классицизм стал основой китайского музыкального романтизма XX века – жанра китайской художественной песни» [82, с. 175]. Это положение сохранило свое значение до настоящего времени. Образцы романсов в духе немецких романтиков оставались жанровым прототипом для многих композиторов XX века. Романтический тип мировоззрения, воплощенный в классических для китайской образной системы формах, выступает общей стилистической чертой китайского ромansa и в его современных формах. Идеал «вечно живой старины», характерный для китайского искусства в целом, сохранился и в XXI веке. Он основывается на развитии традиционной для национальной древней поэзии темы созерцания природных красот, через которую раскрывается душа поэта. Современная китайская поэзия развивает идеи, заложенные в древней

поэзии, часто осмысливая актуальные события настоящего в форме «диалога» с миром.

В период китайского возрождения, как можно назвать этап после окончания Культурной революции, композиторы продолжили развивать романтизированную модель художественной песни–романса, обогащенную национальным колоритом.

Конец 1970-х гг. в истории национальной песенной культуры приобретает значение своеобразного «китайского Ars nova», проторенессанса, предшествующего началу «второго золотого века». В этот период как бы происходит возрождение прерванной «цепи» непрерывности развития жанра. Полный надежд и энтузиазма национальный творческий подъем привел к новому всплеску китайской художественной песни, совпавшему с рождением ее современного жанрового вида. После обновления жанра в конце 1970-х годов, современная художественная песня вернулась в русло классических традиций китайской камерно-вокальной лирики. Образные и стилистические границы китайской художественной песни расширялись, новизна проявлялась в углублении эмоционального начала, в новом синтезе национальных и европейских традиций формировались отдельные композиторские стили.

Открытие новых творческих возможностей взаимодействовало с бережным отношением к традициям. Среди новшеств современной китайской художественной песни — создание и региональных песенных стилей, и единого современного стиля китайской музыки.

Композиторы и поэты стремятся к лирическому осмыслению национального универсума в метафорических и символических образах. Песни, посвященные окончанию эпохи Культурной революции в конце 1970-х годов, воплотили светлые надежды композиторов, ждавших долгие десять лет. Одним из самых ярких представителей этого направления является композитор *Ши Гуаннань*.

Если говорить о сути художественной индивидуальности Ши Гуаннаня, и ему подобных, то она определяется искренней патриотической

направленностью творчества, консервативным музыкальным языком, сложившимся в китайской академической музыке первой половины XX века с опорой на европейскую и русскую классику, а также китайскую народную песню. Об этом свидетельствуют известные и любимые по сей день в Китае песни Ши Гуаннаня: «Песня тост», «Виноград Турфана созрел», «Бьет по ручному барабану, чтобы спеть песню», «Премьер Чжоу, где вы были», «Под лунным ветром на краю бамбука», «Чистое белое перо посылает привязанность» и др.

Подчеркнем, что в отличии от, допустим, Тан Дуна вокальные произведения занимают ведущее место в творчестве Ши Гуаннаня, наряду с двумя, написанными им операми. Композитор умер в 1990 году, завершив свое последнее сочинение – оперу «Цюй Юань» и, если говорить о музыкальном языке его сочинений, то ни вокальные произведения, ни оперы Ши Гуаннаня не выдают стремления композитора овладеть самой «современной композиционной техникой», о которой говорит Ден Кай Юань, помещая композитора в один ряд с Тан Дуном, который к этому времени уже четыре года жил в США и его творчество развивалось в диаметрально противоположном русле.

Вокальные произведения Ши Гуаннаня в основном посвящены теме прославления Родины, раскрывающейся во множестве лирических оттенков в его произведениях. Композитор опирается на национальные традиции, стилевые особенности китайской региональной культуры.

Уйгурский ритмический стиль заметен в прихотливом пульсе танцевальных фигур аккомпанемента песни Ши Гуаннаня «Турфанский виноград созрел» (пример 15).

15. Ши Гуаннань. Турфанский виноград созрел

16

去 到 边 哨, 临 行 时 种 下 了
春 风 秋 雨, 小 苗 儿 已 长 得

20

一 颗 葡 萄, 果 园 的 姑 娘 (哦)
又 壮 又 高, 当 枝 头 结 满 了

Характерное для Китая многообразие региональных субкультур, отчетливо маркированное традиционным искусством каждого региона, в том числе специфическими манерами пения, находит отражение в вокальном творчестве и других китайских композиторов. Северо-восточная традиция ярко запечатлена в песне «На тысячелетнем саговнике распустились цветы». В известном гимне Чжэн Цюфэна «Я люблю тебя, Китай» воплощен колорит национальных меньшинств юго-запада. Лирико-эпическое национальное пение слышится в романсе Лей Юаньшэна «До свидания, Дабешань» (пример 16).

16. Лей Юаньшэн. До свидания, Дабешань.

9

唤我回，一石（啊） 一草把我留。啊
皆叮咛，盼我（啊） 隔年再来游。啊

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

12

再看一眼大别山， 万般情思（呀）胸中收，
再看一眼好乡亲， 音容笑貌（呀）心中留，

The second system continues the musical score. The vocal line and piano accompaniment maintain the same key signature and time signature. The piano accompaniment features a prominent eighth-note pattern in the left hand.

15

胸中收。 缤纷的山花呀， 不要摇落你
心中留。 慈祥的大嫂呀， 快去照看你

The third system concludes the musical score. The vocal line and piano accompaniment continue with the same musical style. The piano accompaniment features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

В этой песне находят отражение традиции китайского лирического пения, для которых свойственно плавное движение мелодии в весьма широком

диапазоне; в романсе диапазон мелодии простирается от *c1* до *b2*, вокальная линия свободно «парит» в этом пространстве.

Говоря о специфике вокальных жанров в китайской музыке XX столетия, следует также принять во внимание языковые условия китайского пения. Как известно, в китайском языке четыре тона; многие слова записываются в транскрипции одинаковым слогом, и если игнорировать лингвистический тон, можно получить бессмысленные выражения. Поэтому в опере и театральном искусстве закреплено требование отчетливого интонационного произношения: вокальная мелодия не должна гасить семантику лингвистических тонов. Однако, для иноязычных слушателей лингвистические тоны в пении зачастую выглядят как дополнительные мелизмы мелодии. Подобных особенностей нет у песен на немецком, французском, итальянском и русском языках.

В 1976 г. композитор Дин Шандэ создал первые образцы современного китайского романса в характере колоратурных арий – «Весенний бриз» и «Весна науки пришла». В сочинениях воспевается начало новой эры в истории Китая после окончания «культурной революции», а символом возрождения к новой жизни выступает весенний пейзаж.

К этому же времени относится современная китайская художественная песня Чань Иокуня «Весенняя сказка», слова которой были написаны Цзян Кэйчжу. В песне отображены проблемы современной жизни, но в метафорической форме, что весьма характерно для древнекитайской поэзии. Современная китайская песня Чань Иокуня в сказочном стиле воплотила реальные процессы обновления общественной жизни, происходившие во второй половине 1970-х годов в Китае. Некоторые исследователи даже усмотрели в стихах намек на образ Дань Сяопиня, фигура которого здесь ассоциируется с образом «мудреца», нарисовавшего «баснословные очертания новых городов» у Китайского моря.

В 1979 году, когда «весна разбудила китайскую стену», народ «пошел по новому пути. Весенняя атмосфера современной китайской художественной

песни соответствует вокальной партии, раскрывает «восторженное состояние души, символизирующее весеннее пробуждение надежд». Ассоциации конца эпохи «культурной революции» и начала «новой эры» в истории Китая с весенним временем года являются характерной чертой современного китайского искусства.

Один из самых авторитетных композиторов этого периода – *Ли Инхай* (1927–2007), наставник Го Вэньцзина, Тань Дуна, китайский композитор, педагог и теоретик музыки. Он известен своими музыкальными теориями и сочинениями о китайской тональной системе и гармонии.

К числу самых известных произведений Ли Инхая относятся вокальные композиции. В период работы в Шанхайской консерватории (с 1952 по 1964 год) он собирал и аранжировал народную музыку из разных регионов Китая. Особенное внимание композитор уделял сычуанским народным песням (он родился в этой провинции), в них он черпал вдохновение для своих романсов. В его более поздних вокальных произведениях проявляется растущий интерес к использованию классических китайских стихов. В таких романсах как «Фэн Цяо Е Бо» («Причал у Кленового моста ночью») и «Чунь Сяо» («Весеннее утро») в полную силу проявился новый подход к трактовке классических стихов. Уделяя большое внимание древней поэзии, Ли Инхай стремился создать предельно отточенный музыкальный язык для выражения художественной концепции поэзии. Реализация этих задач обусловила особую роль в романсах мелодики, тесно связанной с текстами и отражающей все изгибы декламации, основанной на элементах древних напевов и их ладовых особенностях. Ли Инхай добивается также самостоятельности и художественной значимости фортепианной партии, наделяя её мелодической выразительностью и самостоятельностью. Значительность фортепианного аккомпанемента усиливает выразительную роль вокальной партии.

Можно говорить о том, что в китайском романсе этого времени представлен широкий круг тем: философские размышления, лирические образы и настроения, мир природы во всем его величии и гармонии, картины

быта и повседневной жизни. При этом китайское романсовое творчество развивается в русле современных мировых тенденций. С этой точки зрения показательно вокальное творчество композитора *Чжу Цзяньэра* (1922-2017).

Чжу Цзяньэр родился в городе Тяньцзине, вырос в Шанхае. В биографии композитора отразилось много особенностей времени, характерных для судеб музыкантов его поколения. В частности, в 1945 году Чжу устроился в Театр Четвёртой Армии, с 1947 года работал в Восточно-Китайской военной и культурно-промышленной труппе, сочинял военную музыку, которая широко исполнялась в армейских коллективах. Его музыка поднимала боевой дух народа и композитор очень гордился этим.¹⁴ В 1955 году он поступил в Московскую консерваторию, по окончании которой в 1960 году в Китай и работал композитором в Шанхайской экспериментальной опере, затем в Шанхайском симфоническом оркестре. Много писал для симфонического оркестра, используя китайские инструменты и материал народных песен, которые записывал на магнитофон в своих экспедициях в Юньнань, район Гуйчжоу, расположенный недалеко от Снежной горы, как он говорил, ища «голос нации». Он записывал не только песни, но и звуки леса, пение птиц, журчание ручьев, шум ветра, чтобы потом отразить их в музыке.

Композитор настолько «пропитал» национальным колоритом свои сочинения, что это обусловило их успех даже в других странах. Его музыка пользовалась огромным успехом на большом количестве зарубежных музыкальных фестивалей: Фестиваль китайских композиторов Тайваня (1993), Radio Music Festival (1996), фестиваль азиатской музыки в Иокогаме (2000), Гонконгский международный фестиваль современной музыки (2002) и др.

Вокальные произведения композитора стали особым явлением в китайском музыкальном искусстве. Содержательный диапазон их широк,

¹⁴ С армией были тесно связаны и другие композиторы, в частности Чжэн Цюйфэн.

зачастую эмоциональная природа стихотворений, избираемых для создания романсов, тесно связана с личным опытом композитора.

Стиль ряда произведений Чжу Цзяньэра – это сочетание романтического повествования и декламации, сходной с народной повествовательной музыкой. В произведениях позднего периода эта связь стала еще более тонкой.

Чжу Цзяньэр сформировался в традициях классической музыки, значительное влияние на него оказали песни Не Эра и произведения П. Чайковского. Но в конце XX века он стал осваивать и современные техники, продвигаясь в сторону более индивидуального письма. Интеграция тональности и атональности, национальных элементов с общеевропейскими чертами, единство эмоции и рационального подхода, содержания и формы – характерные черты его творчества.

В таких вокальных произведениях, как «Воспоминания», «Волны и пески», «Я хочу обратно в родной город», «Весна, когда ты вернешься?», «Одиночество», «Сны» композитор продемонстрировал свой собственный оригинальный вокальный стиль и романтическое мироощущение, основанное на подлинных глубоких личных переживаниях.

Временами в романсах Чжу Цзяньэра чувствуется влияние французского импрессионизма – в игре теплых и холодных оттенков звучания, использовании пентатоники, которая будучи типично китайской «краской», в равной степени часто встречается у французских импрессионистов.

Примером такого подхода стал романс «Споем народную песню на вечеринке», текст которой был написан Яо Сяочжоу, но переписан в так называемом «дневнике Лэй Фэна»¹⁵ с некоторыми изменениями. В этой эмоционально богатой песне сочетаются свежесть национальных элементов и напряженность переживаний, красочность и энергия ритма.

¹⁵ Солдат Национально-освободительной армии Китая вел дневник, который был опубликован после его трагической гибели в возрасте 21 года.

Чжу Цзяньэра можно назвать воплощением «переходности», о которой мы говорили. Он стал своеобразным связующим звеном между двумя музыкальными эпохами. В его творчестве осуществлялся плавный переход к новому музыкальному стилю. Примечательно, что это великолепно выразил его ученик Го Вэньцин, который станет ярчайшим представителем нового поколения китайских композиторов. Он отмечал, что даже в солидном возрасте Чжу Цзяньэр оставался неутомимым искателем новых путей в искусстве: «Он такой же, как и мы, то есть в начале реформ и открытости, он активный исследователь новых стилей, новых технологий и новых приемов музыки» [145].

Большой вклад в развитие жанра романса внес *Ло Чжунжун*, ученик Тань Сяолиня (ученика Хиндемита). Тань Сяолинь всегда подчеркивал значение традиционной китайской музыкальной культуры, несмотря на широкое использование современных методов композиции в его музыкальном творчестве. Он оказал большое влияние на его более поздние сочинения Ло Чжунжуна. После «культурной революции» Ло взял на себя инициативу отказаться от «пентатонического романтизма» и часто использовал современные западные техники композиции, в частности, серийный, додекафонный метод. В 1980 году в третьем выпуске «Music Creation» была опубликована художественная песня Ло Чжунжун «Shejiang Plucking Lotus», которая была признана первой опубликованной китайской работой, созданной с помощью техники двенадцатитоновой последовательности. В этом произведении композитор творчески объединил двенадцатитоновую последовательность с традиционной китайской пентатоникой, что послужило вдохновением для более поздних китайских композиторов, для продолжения этого эксперимента.

2.3. «Стихотворения с музыкой» Лу Цзай-и

В 1990-е годы наметился новый подход к синтезу китайского и европейского в вокальных сочинениях. В Китае появляется вид романса, который Гуго Вольф назвал «стихотворением с музыкой». Это определение вполне можно отнести к произведениям Лу Цзай-и (род. в 1943 г.). Палитра утонченных красок его сочинений обещает открыть западным слушателям свою притягательную силу. Сегодня этот композитор известен лишь в Китае, поскольку основная тема его вокальных сочинений – воспевание природы, судьбы, национальных ценностей народов Китая. Патриотическая тема обычно является внутренним художественным и этическим ресурсом каждой страны, однако, в данном случае песни Лу Цзай-и выходят за рамки узкопатриотической тематики, поскольку погруженность в природу, ее одухотворение и постоянное собеседование с ней является тем, что можно условно назвать национальной душой, характерной особенностью китайской традиционной культуры. Созвучность традиции, преломление ее свойств в вокальной лирике Лу Цзай-и – это и этос, и философия, и особое созерцание полноты природы Китая. Композитор ввел в художественные песни элементы речитативов и арий в стиле западных опер, сделав лирику более драматичной и трагичной. Большое значение в его произведениях играют фортепианные вступления и заключения, а сама партия фортепиано усложнилась в точном соответствии с развитием сольного фортепианного исполнительства.

В 2001 году Лу Цзай-и завершил сочинение вокального сборника и опубликовал его в отдельном издании под названием «Я люблю эту землю — Сборник художественных песен Лу Цзай-и». Сборник стал знаковым событием в вокальном искусстве Китая, символом его расцвета и обновления. Его значение для современной китайской вокальной культуры не раз отмечали

исследователи в своих работах, посвященных разным вопросам отражения поэзии в вокальном искусстве.

Если рассматривать сборник как единое целое, становятся заметны особенности составляющих его песен, которые выделяют их среди множества иных сочинений данного жанра. Лу Цзай-и разработал и тщательно продумал каждую деталь песни, и эта искусная работа сообщает опусам сборника неповторимое обаяние.

В сборнике всего семь песен:

1. Родина, добрая мать
2. Краски облаков и цветов
3. Последний сон
4. Мост
5. Надежда
6. Дом
7. Я люблю эту землю

Каждая из них стала музыкально–поэтическим олицетворением особо значимых для китайцев духовных сфер и душевных переживаний. Первая песня, открывающая сборник, является своеобразным прологом, открывающим лирическую исповедь автора, изливанием его сыновней любви к Китаю. Автор текста, поэт Чжан Хунси, выразил в нем особое настроение неопределенности и ожидания, сомнения и внимательной осторожности – чувств, охвативших китайскую интеллигенцию после окончательного замирения периода, вошедшего в историю под именем «культурной революции». И стихотворение, и песня были написаны в 1981 году, от которого начинается сложение сборника, составлявшегося на протяжении двадцати лет. В том же году творческим союзом Лу Цзай-и – Чжан Хунси была создана песня «Краски облаков и цветов», также запечатлевшая реакцию мыслящего ума на произошедшие трагические события сквозь призму национальных мифологем: в стихотворении идет речь о цветах и красочных облаках, сопровождающих путь души после смерти. Таким образом, уже в

этих песнях композитор и поэт стремятся к высокому обобщению исторических событий «злого дня». Этот подход к современной истории запечатлен и в песне «Последний сон» (1988 г.). Текст песни составлен из южно–китайских детских фольклорных стихов, на тему возвращения в родной город или село, стремления к родным местам.

Заданная тематика – чистая детская любовь к родному краю, глубина переживаний о Родине в дни безвременья и ожидания – варьируется в песнях «Мост», «Надежда», «Дом», сочинение которых растянуто на десятилетие 1988 – 1998. Затем целых три года длится творческий процесс создания песни «Я люблю эту землю» на стихи Ай Чина, поэта, жизненный путь которого был к тому времени завершен (1910 – 1996). Песня стала кульминацией и заключительным аккордом сборника, в котором отчетливо проступили черты вокального цикла, выстроенного концептуально, тематически и драматургически.

Концепцию сборника составляет глубокое и многогранное отражение чувства Родины, родной земли и сыновней связанности с ней. Это чувство начинается с детской тяги домой, оно разлито в переживании юности, природы, в прохождении через катаклизмы, в осмыслении смерти и конечной спаянности личной судьбы с судьбой родной земли, Родины. Воплощение такой идеи просматривается в отборе поэтических текстов, которые во всех оттенках позволяют представить многогранное видение образа родной земли и соприродности человека родному краю. Национальное одухотворение природы хорошо известно на примере китайской классической поэзии, характерной особенностью которой является лирическое переживание детали и ее включенность в высший смысл: «В зерне заключена Вселенная», гласит китайская поговорка. Этим принципом руководствовался композитором, выбирая стихи для сборника, этот принцип воспроизведен в вокальных мелодиях и в фортепианной палитре аккомпанемента.

Мелодическая основа песен сборника, по мнению китайских исследователей, опирается на речитативность западного толка. Наиболее

характерное проявление речитативности усматривают в мелодии песни «Надежда» (пример 17). В стихотворении – призыв к надежде как к силе обновления жизни: «Возвращайся, дай мне жизненную энергию для будущего. Возвращайся, дай мне твой свет. <...> Пожалуйста, прости мои ошибки, ведь и синева небес не бывает без облаков, а сердце – без смуты волнений».

17. Лу Цзай-и. Надежда

回来吧，曾给我活力的身影，回来吧，曾给我
生机的颜色 啊请原谅鲁莽请原谅过错，
请原谅过错，蓝天不能无云朵心儿不能在焦灼。

Однако, вряд ли подобная мелодия сопоставима с оперными речитативами, для которых самым распространенным признаком является сочетание речевого начала со свободной ритмикой, следующей за речью. Особенность данной мелодии, скорее, в том, что на каждый тон приходится отдельное слово; ряд выражений подчеркнут ритмически – две триольные фигуры приходятся на повторы сложного в китайском языке слова–выражения «Возвращайся», представленного тремя иероглифами. Экспрессия подчеркнута паузой, отделяющей призыв от последующего прошения «дай мне...»

Выделенность значимого слова, мелодический вес слов при их «нераспетости» – эти черты характерны для китайского искусства декламации. Декламационность, существовавшая в рамках китайской традиционной драмы, обычно возникала в сценах с особой патетикой. Такой патетикой наполнен текст заключительной песни «Я люблю эту землю»: «Когда я умру,

даже в земле не останется памяти обо мне, все станет прахом. *Почему* застилают слезы мои глаза? Потому что моя любовь к *этой* земле все глубже и глубже» (пример 18). Значимые смысловые детали текста – *я умру, почему, к этой* [земле] (в Примере отмечены 1, 2, 3) подчеркнуты тонкими ритмическими нюансами: пунктирным ритмом (1 – *я умру*, 3 – *к этой*), начальным импульсом шестнадцатых (2 – *почему*) на каждый из которых приходится отдельное слово–иероглиф.

18. Лу Цзай-и. Надежда

然后我死了 连羽毛也腐烂在
土地一里面, 为什么 我的眼里
常含泪水? 因为我对这土地 爱得深深。

Прямое соотношение звук – слово, характерное для декламационной подачи текста, обогащено ювелирными для китайского языка ритмическими фигурами, традиционно используемыми в качестве украшения мелодии.

Как известно, китайская художественная песня – это союз трех начал, в отличие от традиции западноевропейской культуры, для которой вокальное произведение – союз слова и музыки. Китайская песня связывает со словом не музыку вообще, но два отдельных искусства – фортепианное и вокальное: нельзя забывать, что фортепианная культура – заимствованное для Китая явление, и её соединенность с искусством вокала – специальная область приложения творческих усилий. Характерная особенность вокальных произведений композиторов XX столетия – преломление художественных систем поэзии и музыки сквозь призму традиционного искусства декламации, с которой пение в театральных жанрах было связано теснейшим образом. Музыкальные задачи не могут использовать слово в качестве «подсобного»

материала – слово никогда не отступает на второй план, и все нюансы и тонкости его звучания должны быть сохранены. В национальной классической поэзии особое значение имеют артикуляция, ритм, интонационная линия стихотворения. Эти качества поэзии сохраняются в вокальном произнесении слов, а выразительные ресурсы фортепианной фактуры воплощают смысловой аспект стихотворения. Таким способом партия фортепиано вступает в особые отношения с вокальной и поэтической линиями: аккомпанемент не должен доминировать над речевыми нюансами вокальной мелодии, но удерживая это качество, фортепиано свободно в создании своеобразного «параллельного мира» символической звукописи.

В сборнике Лу Цзай-и «Я люблю эту землю» фортепианная партитура наполнена живописной звукописью, обычной для китайских лютневых инструментов, легко передающих пейзажи воды и воздуха. Особенно ярко, почти «напрямую» звукопись фортепиано представлена в песне «Мост». Во вступлении в качестве зачина звучит имитация перебора струн гучжена, который превосходно изображает водные потоки; фортепиано легко справляется с задачей двойной имитации – «гучженовой» фактуры и звукописи струящихся вод (пример 19).

19. Лу Цзай-и. Мост



В романсовом аккомпанементе напева также слышен шелест речных волн, бегущих под мостом жизни (пример 20).

20. Лу Цзай-и. Мост

Moderato 流动地
mp

姑娘挑藕桥头歇老汉

Moderato 流动地
mp

В песне «Надежда» пульсация разных регистров (квинты $g-d$, $a-e$, звуки d_2 , e_2 в пример 21) на фоне струящихся фигур секстолей создает эффект пространственной перспективы, смысловой и физической объемности.

21. Лу Цзай-и. Надежда

回来吧 曾给我活力的

Концепт пространства разнообразно продолжен в фортепианной партии финальной песни «Я люблю эту землю». В кратком вступлении – аккорды «звездной высоты» (элемент А) сопоставлены с «колебанием воздушных бездн» (элемент В) в фактурных фигурациях (пример 22).

22. Лу Цзай-и. Я люблю эту землю

Moderato 纵情歌唱地 ♩ = 70

Узоры секстолей – символические фигуры «воздуха» – создают ощущение объемной перспективы, на фоне которой звучит лирическое излияние героя (пример 23).

23. Лу Цзай-и. Я люблю эту землю

Бурное движение секстолями объединяет в единый поток все фазы развития жизненного цикла – юности, подобной образу поющей птицы, и важные вехи ее становления, выражаемые в ее связанности с природными стихиями – землей, штормом, рекой, ветром, рассветом. Пространство образов природы легко преобразуется в духовное, символическое пространство,

полюсами которого становятся противоположности жизнь – смерть, явь – сон, ин – янь, единство которых надэмоционально, внечувственно. Такова фортепианная прелюдия, открывающая и завершающая песню «Последний сон» (пример 24). Наигрыш аккордов, образованных сочетанием совершенных консонансов с секундами, ладовый колорит замирающих «колокольчиковых» звучаний рождает ощущение покоя и погружения в бесконечное сновидение.

24. Лу Цзай-и. «Последний сон»



В другом произведении Лу Цзай-и «Я люблю эту землю» (пример 25) можно наблюдать развитую фортепианную партию, которая является не простым аккомпанементом для голоса, но и выполняет замечательную функцию, создавая музыкальную картину, изображая эмоции поэта – горе, страх, негодование – и контрастно оттеняя поэтическую образность текста.

25. Лу Цзай-и Я люблю эту землю



The image displays a musical score for piano, divided into two systems. The first system features a right-hand staff with chords and a left-hand staff with a complex sixteenth-note pattern, marked with *mf*. The second system continues the piece, marked with *cresc.* and *rit.*

В романсе Лу Цзай-и содержится множество авторских комментариев, которые призваны тонко передать оттенки текста, передать характер китайского языка. В процессе исполнения этого романса певец может использовать как лирический легкий звук, так и полнозвучное оперное пение, а также полуречь-полупение, шепот и другие оттенки речи. Композитор внимательно выбирает диапазон и характер певческого голоса: «Моя страна, моя любимая мать» написана для тенора; «Поэзия взгляда на мой дом» для баритона; «Последний сон» написан для сопрано, «Цветное облако» и «Свежий цветок» — для колоратурного сопрано. В некоторых случаях создается партитура, транспонированная для разных голосов (например, «Я люблю эту землю», «Поэзия взгляда на мой дом» и «Где мой дом?»).

Фортепианная партия символически объединяет все этапы жизненного цикла – вплоть до итоговых фаз жизни – смерти и будущего возрождения. Эти фазы даны не в линейной последовательности, они рассредоточены в песнях сборника, в его художественном пространстве от «зерна» до «Вселенной», где расстояние от детали до перспективы оказывается прозрачным. И если в рамках западно-европейской культуры элементы объединения отдельных номеров в вокальный цикл могут быть основаны на тематических и

интонационных связях, то в сборнике Лу Цзай-и достижению единства песен способствует символическая звукопись фортепианной партии.

В одном из интервью Лу Цзай-и подчеркнул, что его вокальные произведения имеют «непосредственное отношение к жанру художественной песни, романтической по духу» [цит. по: 82, с. 4]. Традиции европейского романтизма в сборнике «Я люблю эту землю» усматривает также У Хунюань [82, с. 162]. Однако, помимо романтической окрашенности песен, не следует упускать из виду их глубокую укорененность в китайской культуре, наглядно проступающую и в специфике вокального произнесения поэтических строк, и в наполненности фортепианной фактуры национальной образностью. Думается, за пределами Китая этот сборник откроет инокультурным слушателям глубину национального духа, многообразно и весьма искусно воплощенного в песнях Лу Цзай-и.

2.4. Основные тенденции в развитии камерно-вокального искусства на рубеже XX–XXI веков

В конце XX – начале XXI века китайская камерно-вокальная музыка вовлекается в процесс новой интеграции в мировое музыкальное искусство благодаря творчеству композиторов молодого поколения. Осваивая самые современные методы композиции, молодые творцы с еще большим интересом изучают собственную национальную культуру, обращаясь к её наиболее древним, архаическим пластам. Постигание философских основ собственной традиции, претворение в современной музыке первозданного звучания народных певческих манер, национальных музыкальных инструментов разительно отличает музыку данного периода от произведений начала XX века, в которых только осваивались европейские формы, жанры, музыкальный язык. Подход к воплощению национального начала в опусах китайских композиторов 20-х – 30-х годов радикально отличается от произведений конца XX – начала XXI века так же, как подход к народно-национальному материалу

русских композиторов XIX века (А. Даргомыжского, М. Балакирева, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, А. Лядова и др.) от принципов его воплощения в сочинениях композиторов «новой фольклорной волны» – В. Гаврилина, С. Слонимского, Ю. Буцко, Б. Тищенко, Р. Щедрина и др. Колоссальная разница в самом слышании народных основ, наблюдавшаяся у русских композиторов и рассредоточенная на протяжении полутора столетий, оказалась спрессованной в китайском искусстве в несколько десятилетий, что свидетельствует о его стремительной эволюции в XX веке.

В последние десятилетия, предшествовавшие рубежному периоду, камерно-вокальная музыка китайских композиторов демонстрирует неуклонное повышение уровня профессионализма. Это рельефно проявляется в творчестве Тан Дуна, Го Вэньцзина, Гао Сяосуна, почерк которых отличает яркая индивидуальность мышления, стиля, музыкального языка. Стремительно обновляется и совершенствуется техника сочинения музыки. В произведениях камерно-вокального жанра заметен поиск разнообразных форм выражения.

Композиторы Чэнь И, Шэн Цзунлянь, Чжоу Лонг обращаются к произведениям поэтов династий Тан и Сун, а также «Книги песен». Специфика национального фольклора, элементы национальной оперы получают оригинальное авторское преломление.

Проблема национальной идентичности подвергается переосмыслению в новом контексте интеграции китайского и западного. В высказываниях музыкантов звучит мысль о китайской самобытности, проявляющейся на уровне мышления. По мнению Чэнь Цигана, китайский композитор сам по себе является «фьюжн» (сочетание несочетаемого), а себя он назвал «китайским деревом, пересаженным во Францию» [107].

В вокальной музыке этого периода композиторов привлекает своеобразие мелодических ладов, импровизационная смена ритмов национальной музыки. В то же время они обнаруживают глубинное сходство элементов национальной музыки с современной, что позволяет им легко

интегрировать эти разные области музыкального искусства. Чэнь Циган говорит: «На самом деле, традиционная китайская музыка укоренена в крови каждого из нас, у кого-то больше, у кого-то меньше, старое поколение более классическое, новое поколение более современное, но музыка в крови у жителей Запада другая. Язык совсем другой, и молодые музыканты в Китае должны научиться уважать свои собственные традиции и выражать себя в соответствии со своим сердцем» [107]. Неслучайно композитор поставил своей целью продвигать всецело китайскую музыку, показать, что помимо западной музыки в мире существует особый музыкальный мир: «Наше музыкальное творчество на самом деле учится у Запада, и профессиональные музыкальные школы тоже построены на западной системе обучения. Я хочу в корне изменить эту ситуацию, чтобы зарубежные музыканты могли глубже понимать китайскую культуру» [107].

Эту позицию разделяют многие современные композиторы. Один из самых известных – *Го Вэньцзин* принадлежит к «четырем талантам» 78-го класса Центральной консерватории, в которые входят кроме него Тан Дун, Е Сяоган и Цюй Сяосун. Он говорит: «Я родился в Чунцине и вырос у рек Янцзы и Цзялин. Окружающая меня среда и среда, в которой я живу, наполнены всевозможными местными голосами, такими как песнопения лодочников, трудовые песнопения, сычуаньская опера и все такое прочее. То есть, без моего ведома, это действительно вошло в мое подсознание и глубоко в нем пустило корни» [145].

В начале эпохи «реформ и открытости» он становится активным исследователем новых стилей, новых технологий и приемов в музыке.

Эта патриотическая позиция качественно отличается от идеологии предыдущего поколения. Она находится в русле эстетических представлений о национальной культуре. На смену прямолинейной плакатности вокальных жанров 70-х годов приходит глубина образного содержания, метафоричность, символичность. Это наглядно демонстрирует романс «Приветствую Родину» Гуань Ся на слова Лю Линя. В произведении сопоставляются образы солнца,

луны, Великой стены, Желтой реки, передаются истинные чувства, искренность и благословение Родины. Мелодия щедра, полна чувства национальной гордости, которое возникает стихийно.

Продолжается работа над претворением в камерно-вокальной музыке черт национальной оперы. Так композитор *Гао Вейцзе* создает вокальный цикл «Юань Цюй Сяо Синг» (2012) из трех песен и инструментальной интермедии: «Весенняя любовь», «Красные вышитые туфли», «Радостная любовь», интермедия «Падающая слива. Розовая роса». Художественный материал, взятый композитором за основу из оперы Юаньцюй, сосредоточен на отражении истории любви женщины: от первого девичьего чувства к пробуждению подлинной страсти и переживанию печали и обиды разбитого сердца. Чтобы соответствовать особенностям оригинального языка Юаньцюй, композитор использовал современные адаптированные и древние рифмы, уделяя особое внимание мелодии, пению, ритму.

В сочинении «Мысли дождя» для сопрано и семи инструментов (текст Ли Цинчжао) композитор использовал авторский безоктавный циклический искусственный звукоряд и традиционный дорийский звукоряд, соответствующие музыкальным образам героини и «родственников» в её мыслях. Благодаря этим двум разным системам звукоряда музыка также передает ощущение разного времени и пространства.

Подобного плана композиции выходят за рамки собственно художественных песен/романсов и представляют собой синтез разных камерных жанров. На это указывает и разнообразное оформление аккомпанемента, который отличается от трактовки фортепиано в классических художественных песнях.

В современной вокальной музыке Китая заметна тенденция к синтезу с массовыми музыкальными жанрами – джазом, бродвейскими песнями, роком. Происходит расширение спектра музыкальных стилей и их быстрое обновление. Такая интеграция не только способствует многогранности музыкального творчества, но и дает авторам серьезный повод для

размышления о том, как сохранить национальный облик музыки, который может оказаться размытым в процессе глобализации культуры. Однако, жанр романса, в котором были найдены в XX столетии интересные решения соединения китайского мелоса, ладового колорита с западными элементами музыкального языка, откликаясь на взаимодействие с новыми музыкальными стилями и субкультурами, удерживает эстетическую доминанту и уровень поэтического содержания, корни которых уходят в древние пласты музыкально-поэтической традиции. Эту позицию отражает творчество китайских композиторов, эмигрировавших в другие страны, таких как Шэн Цзунлянь и Чэнь И, Хуан Руо, Лэй Лян и Хао Пин. Оно полно новых идей, методов, экспериментов. Все они ищут свой собственный уникальный стиль. Усваивая западные музыкальные идеи, современные китайские мастера черпают вдохновение в глубинном кровном ощущении китайской национальной культуры.

На рубеже XX-XXI столетий в композиторском творчестве распространилась тенденция к созданию произведений «на грани» жанров. Все меньше можно встретить вокальные сочинения классического вида, все больше произведений пишется для необычных, индивидуальных составов, на основе смешения жанровых признаков, все активнее используются разнообразные исполнительские приемы: шепот, свист, декламация и мелодекламация, пение без слов, *sprechstimme* и многое другое.

Подобные опыты можно наблюдать в творчестве современной китайско-американской скрипачки и композитора Чэнь И. Среди ее сочинений есть камерная кантата «*To The New Millennium*» для сопрано соло, меццо-сопрано соло и хора S.A.T.B. *а капелла* (2001) на тексты трех древнекитайских стихотворений.

Нетрадиционный подход к трактовке жанра мы встречаем и у композиторов старшего поколения, которые активно адаптируются в современной музыкальной реальности. Таким примером является сочинение Шан Дэيي «Горбун из Нотр-Дама», созданная по мотивам знаменитого романа

В. Гюго. Вокальные сочинения этого композитора опираются на региональные особенности фольклора отдельных областей Китая: «Шэньчжоуская летящая песня», «Птицы летят» (монгольский стиль), «Фестиваль радости факела» (стиль И), «Прерия в июле» (казахский стиль), «Муди» (уйгурский стиль), «Слива в этом году цветет» (северо-восточный стиль) и другие.

«Горбун из Нотр-Дама» – одно из его оригинальных и известных произведений. Оно показательно для рассматриваемого периода с точки зрения полижанровых тенденция.

Тексту, написанному Чжитунум, полностью соответствует мелодия лирического склада. Фортепианная партия состоит из арпеджированных аккордов, основанных на преобразении прелюдии *C dur* из I тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха, но изложенной Шан Дейи в минорной тональности (пример 26).

26. Шан Дэйи. Горбун из Нотр-Дама

The image shows a musical score for the piece 'The Hunchback of Notre-Dame' by Shan Deyi. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/4. The piano accompaniment is characterized by arpeggiated chords. The vocal line includes the lyrics: '1.2. 在 法 国 巴 黎 圣 母 院, 有 一 个 孤 独 的 敲 钟 人, 虽 然'. There are dynamic markings like *mp* and *tr* throughout the score.

Заимствовав известный музыкальный образ, композитор орнаментирует мелодию тоновой спецификой китайского языка. Например, Шан использует морденты для выражения китайских слов *ji fen* (激愤) — значение этих двух

слов — «негодование». Но если бы использовалась апподжиатура, независимо от того, идет ли она вверх или вниз, для первого слова *dzi*, то это не соответствовало бы тону, потому что *dzi* — это первый (уровень) тон. Тем не менее, Шан использует восходящий и нисходящий мордент, напрямую связанные со словом *fen* четвертого тона, которое точно выражает настроение: сердечные колебания, соответствующие тоске Квазимодо. Другой мордент используется в словах *шэнь хун* (神魂 - разум и душа), поскольку эти два слова являются вторым тоном. Глиссандо передает сильную эмоцию — всхлипывания, а для выражения глубокой печали — уникальный китайский традиционный ку цян (哭腔: плачущий тон) (пример 27).

27. Шан Дэйи. Горбун из Нотр-Дама

Вокальное творчество Лю Цуна (1956 г.р.), автора известного в Китае учебного пособия «Руководство по импровизированному аккомпанементу на фортепиано», отличается оригинальным подходом к фортепианному сопровождению. Его романсовая лирика часто посвящена ностальгии странника, который покинул свой родной дом и отправился в неизвестный город далеко в горах. Фортепианная партия становится средоточием богато проявляемых чувств, их развития и эмоциональных оттенков. Прелюдии фортепиано предваряют собственно вокальное вступление, как, например, в романсе «Любовь к родному городу» (пример 28).

28. Лю Цун. Любовь к родному городу

杜志学词
刘 骥曲

Andante 激动地

В волнах арпеджио выразительно мерцают колебания мажоро-минора в сочетании с тонкой интонационностью пентатоники. Живописная фактура фортепианного аккомпанеента наполняется волнением, вторя сердечной печали вокальной фразы на словах «Мой дом» (пример 29).

29. Лю Цун. Любовь к родному городу

Яркие гармонические краски, подчеркнутые VI высокой степенью, разнообразные по структуре аккорды (мажорные и минорные трезвучия, септаккорды) создают образ, наполненный богатством чувств и воспоминаний.

Ценность этого произведения определяется особым тоном высказывания патриотических чувств, без пафоса, но с особой теплотой и искренностью. Кроме того, композитору удается оригинально соединить средства европейской лирики с элементами национальной традиции.

Творчество Лю Цуна уходит корнями в традиционную китайскую культуру. Его романсы имеют «китайскую индивидуальность». Музыкант стремился теоретически осмыслить проблемы жанра. Его размышления изложены в статье «Размышления о текущей ситуации с созданием авторских песен в моей стране и связанные с этим вопросы», опубликованные в девятом выпуске журнала «Народная музыка» в 2001 г.

ГЛАВА 3. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ КИТАЯ

3.1. Формирование нового вокально-исполнительского стиля: синтез национальной и европейской традиций, роль композиторского творчества

Исполнительство в каждой стране всегда тесно взаимосвязано с развитием музыкальной культуры и композиторской школы. Так, XVIII, XIX века стали периодом формирования национальных школ инструментального и вокального исполнительства в Европе и России в связи с интенсивным развитием концертной жизни и жанров симфонической, камерно-инструментальной, оперной и камерно-вокальной музыки. Так сложились ведущие исполнительские школы – итальянская, немецкая, французская, русская. С появлением консерваторий в центральных городах практически всех европейских стран их развитие приобрело еще более активный характер в XX веке.

В Китае формирование академического вокального исполнительства происходит позже, в начале XX века, в результате проникновения европейских традиций в музыкальную жизнь Китая. Проводниками их становились китайские музыканты, обучавшиеся в Европе, России и применявшие полученный опыт в своей стране, а также приезжающие в Китай музыканты из этих стран, сыгравшие огромную роль для развития китайской музыкальной культуры, формирования системы профессионального музыкального образования и, как следствие, национальной композиторской и исполнительской школ.

Современная академическая вокальная музыка не только в Китае, но и во всем мире стремится к стилевой и жанровой диффузии, которая проявляется в творчестве композиторов. Китайские певцы все чаще

используют разные манеры пения. Ведущими, опорными являются европейские техники пения – «бельканто», адаптировавшиеся в течении XX века в творчестве китайских композиторов и исполнителей к национальным певческим традициям, специфика которых базируется на глубоко своеобразных особенностях китайского языка.

Русская, французская, американская, итальянская, австрийская вокальные школы для китайских музыкантов представляют собой обобщенный образ западной манеры пения, которую, как пишет Люй Цзяин, «единым лингвистическим “жестом” назвали “бельканто”», подразумевая под ним универсальное академическое пение западноевропейского происхождения [54, с. 278].

Традиции национальной манеры пения формировались в Пекинской опере. В частности, именно здесь складываются две манеры пения. *Искусственная* (цзясан 假嗓, букв. «искусственная гортань»), при которой «используется зажатая гортань и преимущественно головной резонатор (но не фальцет или микст)» и высокий регистр, и *естественная* манера (чжэньсан 真嗓, букв. «подлинная гортань»), в которой «степень зажатия гортани всё же остаётся достаточно высокой, что позволяет добиться специфического звучания», и более низкий регистр [9, с. 14]. Применение этих манер было закреплено за определенными типажам персонажей Пекинской оперы.

Отношение к *регистрам* – еще одно принципиальное различие двух манер пения. Бельканто – это искусство «гладкого» преодоления регистровых переходов. Для китайского национального пения, которое, как было указано, во многом формировалось в недрах китайской драмы, эта проблема не столь актуальна, так как для каждого персонажа или определенного образа использовался единый регистр, внутри которого существовало развитое голосообразование.

Заметим, что в Пекинской опере сложилось предпочтение к высокому регистру, применительно как для мужских, так и женских голосов. В целом, в

китайской национальной манере пения диапазоны голосов вторичны по отношению к тембру, который является главным средством создания образа. Согласно эстетическим представлениям китайцев, формировавшимся с древности, высокие тесситуры в речи и музыке обладают особой красотой. Подчеркнем, что именно данная красота сделала китайский вокал узнаваемым на слух и неповторимо самобытным явлением для всего мира.

От Пекинской оперы идет то огромное внимание, которое в национальной манере пения уделяется дикции и артикуляции. На примере исполнительского анализа вокальных произведений китайских композиторов можно проследить, как это отражается не только на стиле вокального сочинения, но и особенностях его интерпретации.

Апелляции к Пекинской опере не случайны. Ее особенности будут ярко актуализированы в вокальном творчестве нового поколения китайских композиторов рубежа XX–XXI веков (в частности, Чэнь И [105]).

Отдельно остановимся на чрезвычайно важной проблеме, которая является краеугольной в понимании отличия европейской и китайской манер пения, – тональной природе китайского языка.

Китайский слог образован начальным согласным и простыми или составными гласными звуками. Каждое китайское слово состоит из трех частей: «головой», «тела» и «хвоста». Чтобы обеспечить правильное произношение, певцы должны правильно артикулировать начало слова, развить «тело» слова (простую или составную гласную) и завершить его произнесение в конце. Правильное и отчетливое произнесение начала слова не только делает звук ясным, но обеспечивает ему яркость и устойчивость.

Как известно, в китайском языке четыре тона; многие слова записываются в транскрипции одинаковым слогом, и, если игнорировать лингвистический тон, можно получить бессмысленные выражения. Поэтому в опере и театральном искусстве соблюдается требование отчетливого интонационного произношения – вокальная мелодия не должна гасить семантику лингвистических тонов. Однако, для иноязычных слушателей

лингвистические тоны в пении на китайском языке зачастую выглядят как дополнительные мелизмы в мелодии. Подобных особенностей нет у песен на немецком, французском, итальянском и русском языках.

Если исполнители европейской вокальной музыки подчеркивают красоту голоса, то исполнение китайской художественной песни требует тщательной артикуляции, особенно, когда певцы поют в китайском национальном стиле. Если у певца только красивый голос, но он не может четко произнести каждое слово, публика не поймет, что он поет и исполнитель потерпит неудачу. Техника артикуляции в китайском исполнении оказывается важнее красоты самого голоса певца, и в этом принципиальное отличие.

Спецификой китайского языка обусловлены особенности кантилены, колоратуры в национальном пении. Сложная фонетическая структура делает совершенно иным процесс звукообразования и работу резонаторов в пении. Очень ярко, образно описывает эту отличительность китайская вокалистка Люй Цзяин: «Одна из языковых особенностей техники китайского национального вокала – это формирование гласных в передней части полости рта, поэтому звукообразование и резонанс в основном создаются в этой части, при этом грудная и головная полости используются в наименьшей степени. Полость рта состоит из более твердых тканей зубного ряда и твердого неба, что создает хорошие условия для резонанса звуковой волны, поэтому сам звук принимает «горизонтальную» форму – направленный фокус, легко «рисующий» кружево восточных мелизмов, но слуху западных музыкантов кажущийся порой плоским и одноцветным» [55, с. 281].

В фонетической области скрыто много отличий технологии пения в двух традициях. Со времен Каччини в бельканто важное место отводится филировке звука, умению ровно и длительно исполнять выдержанный звук на *crescendo*, *diminuendo*. Эверарди в своей педагогической работе в качестве образной подсказки предлагал ученикам подражать тягучему звуку виолончели и скрипки [39, с. 229].

Для китайского пения кантилена является проблемой. Особое строение слога предполагает четкое и ясное произношение. Здесь возникает интересный диссонанс восприятия. Дело в том, что древние китайские авторы тоже писали о ценности слитного пения, сопровождая это невероятно яркими образными сравнениями – со скольжением легкой лодки по зыбким волнам мелодии; непрерывно, плавно тянущейся ниткой жемчуга. Но несмотря на это, то, что видится китайцам кантиленой, иностранцу слышится прерывистой вокальной линией, пением по слогам.

Интересна трактовка мелизмов в китайской национальной манере пения. Они являются полем свободной импровизации. Возникающие здесь свободные *glissando*, *tremolo* зачастую являются незапланированным отражением эмоциональной переживаний человека. Орнаментика в китайском вокальном искусстве является развитием этого выразительного элемента национальной манеры пения. Использование разных видов орнамента (трели, опевания, глиссандо (длинные и короткие), апподжиатура, морденты и пр.) в некоторых моментах напоминает вокальную мелизматiku эпохи барокко. Например, апподжиатура и морденты применяются для украшения мелодии при повторении или в условиях длинной ноты. Но в китайской музыке их применение связывается с тоновой природой китайского языка. Апподжиатуры и морденты применяются в зависимости от понижения или повышения вокальной интонации.

Некоторые виды орнаментики тесно связаны с местными особенностями пения, распространенного в том или ином регионе Китая. Примером использования этой особенности мы видим в песне Ши Гуаннаня «Радуга после дождя», где запечатлелись черты фольклора Юннани.

Вопросу изучения бельканто и синтеза его принципов с традициями национальной певческой культуры уделялось огромное внимание в процессе становления национальной вокальной школы в XX веке.

Практически весь XX век прошел под знаком поиска органичного синтеза двух различных вокальных традиций.

Процесс овладения новым европейским стилем пения начинается еще в рамках «школьных песен», о чем пишет Чэнь Ин: «Юэй гэ способствовали становлению новой вокальной школы, ориентированной на западную традицию и значительно отличавшейся от традиционной, народной манеры пения. Создание новой вокальной школы позволило в 1956 году осуществить первую постановку европейской оперы силами китайских исполнителей» [105, с. 12].

Появление жанра «художественной песни», возникшего под влиянием европейских вокальных жанров и предполагавшего соответствующую манеру пения, поставило перед китайскими композиторами задачу поиска органичного синтеза европейской и национальной манер пения. К этому побуждает и использование поэтических текстов на китайском языке, фонетика которого, как мы говорили выше, во многом противоречила стилю общеевропейской академической манеры пения и требовала ее корректировки в китайской музыке. Вклад в решение этой проблемы поколения композиторов 20 – 40-х годов, являющихся классиками камерно-вокальной культуры, высок. В их творчестве формировалось не только национальное своеобразие вокального стиля художественных песен, но и выстраивались требования к исполнителям, интерпретирующим новые произведения.

Активности и успешности композиторской деятельности способствовало не только прекрасное образование этих музыкантов, но и их уверенная гражданская позиция, стремление отстаивать интересы национального искусства и в то же время способствовать его движению вперед на пути преодоления культурного изоляционизма.

Так, например, Чжао Юаньжэнь акцентировал внимание на интеллектуальной стороне подготовки исполнителя. Композитор говорил о необходимости уделять большое внимание пониманию содержания произведения, средств его музыкального воплощения, а также осознанию гармоничности китайско-европейского синтеза в стилистике произведения. Его рекомендации – это буквально план подготовительной работы

исполнителя: «Исполнители должны уделить внимание названию композиции, содержанию, структуре фраз и предложений, общей аранжировке. Иногда также важно изучить намерения композитора, исторический контекст и мотивацию создания произведения. Только тогда исполнители смогут создавать красивую музыку» (153).

Свидетельством прогрессивности взглядов Чжао Юаньжэня является его следующее утверждение: «Я считаю важным, чтобы мы овладели мировым музыкальным опытом, достигли необходимого профессионального уровня, а затем добавили туда индивидуальный «китайский иероглиф» в качестве личного вклада» [153].

Суждения Чжао Юаньжэня в отношении вокального стиля особенно ценны, так как он был известен не только как композитор, написавший популярные художественные песни, которые и сегодня звучат в концертах, но и выдающийся лингвист, внесший свой вклад в стандартизацию нового разговорного китайского языка (гоюй 國語).

В предисловии к одному из сборников он обращается к исполнителям: «Во время пения вы не можете использовать естественную интонацию речи просто прямолинейно передавая мысли <...> Чтобы выразить эмоции, нам помогает музыка <...> В исполнении песен она усиливает общее эстетическое восприятие слушателей художественной песни» [153].

Чжао Юаньжэнь детально рассматривает критерии выбора стихов. Он считает, что нужно предпочтение отдавать тем поэтическим произведениям, которые могут наилучшим образом соединиться с музыкой. По его мнению текст должен быть легким для понимания, иметь регулярную структуру. В ряде работ лингвист и композитор говорит о том, как правильно петь на обновленном китайском языке, им сформулированы законы правильного произношения. Чжао Юаньжэнь считал исполнительское мастерство важной частью новой вокальной культуры.

По мере того, как бельканто стало внедряться в музыкальную практику, вокруг него разгорелась общественная дискуссия. Музыкантов волновали в

равной степени два вопроса: возможно ли освоить новую манеру пения и не является ли она угрозой национальным певческим традициям. В 30-х – 40-х годах вокруг них сложились два движения: одно под лозунгом «спасать» китайскую музыку от западных влияний, второе – обновлять устаревшее звучание вокальной музыки за счет «свежей крови» европейской¹⁶.

Бельканто в Китае было воспринято не однозначно в том числе и слушательской аудиторией. Эстетический опыт китайцев формировался китайской драмой «с её звонкими и яркими красками вокала» [54]. Их сложившееся веками эстетическое чувство сопротивлялось «мелодичным «округленным» звукам бельканто». Этот конфликт эстетических канонов обусловил борьбу между отечественным и иностранным.

Авторы статьи «Опыт осмысления «своего – чужого» в дискуссиях о пении в Китае XX столетия» пишут: «На самом деле китайцев отталкивал в бельканто абсолютный перевес «чистого» вокала над словесным аспектом – так воспринимали они мелодическую волну ровного во всех регистрах, льющегося тембра. Школа национального пения, идущая от традиции Пекинской оперы, предполагает ювелирную артикуляцию, на которую как бы «наносится» голос, никогда не «уводя» слово на второй план ради каденции или красивого распева» [54, с. 70]. Как мы видим, отмеченные выше и нами различия в двух манерах пения пришли в противоречие на уровне восприятия китайского слушателя.

Дискурс о манере пения имеет прямое отношение к жанру художественной песни, в которой поэтический текст имел очень большое значение, и его музыкальное донесение должно было учитывать сложившиеся традиции, в том числе и в области национального театра. «Китайские мелодии «раскрашивают» словесный текст, – пишут авторы статьи – выводят оттенки смыслов на первый план. Ради того, *что* именно поется в песне в *каждый* момент, голос должен быть всегда одинаково звонким, громким – ведь

¹⁶ Основные проблемы этой дискуссии освещены в статье Люй Цзяин и Никитенко О. Б. «Опыт осмысления «своего – чужого» в дискуссиях о пении в Китае XX столетия» [54].

вокальные фрагменты театра никогда не останавливают динамику действия, переключая его в иной план [54, с. 71].

К обсуждению проблемы бельканто и национального пения подключились ведущие китайские музыканты. Огромную роль здесь сыграл Хэ Лутин (1903-1999), известный музыкант, педагог, теоретик музыки XX века, автор большого количества произведений разных жанровых, в том числе написавший около ста песен. После основания Китайской Народной Республики он стал деканом в Шанхайской музыкальной консерватории, при которой основал школу для подготовки музыкально одаренных детей. Работая в консерватории, где, как отмечалось выше, активно изучалось бельканто, Хэ Лутин принимал активное участие в дискуссии. В статье «О проблеме голосов, поставленных по-европейски», он в резкой публицистической манере указал на проблемы, которые выявляются в национальном освоении бельканто: «Композитор акцентировал такие «преступления» вокалистов, как «нечеткость дикции», «крики как у быка», уже упомянутые «маслины во рту»¹⁷ и т.д.

Огромный вклад в становление и развитие вокального искусства в Китае внесли русские музыканты. Необходимо учесть, что в 1920-е годы русские музыканты, работавшие в Китае, были носителями старой, дореволюционной культуры, которую они сумели не только сохранить, но и развить ее ценности.

Необходимо также заметить, что влияние русской вокальной школы на китайскую осуществлялось и через тех музыкантов, которые получили образование в российских консерваториях (до 1965 года, когда все китайские студенты вернулись на родину). В их числе были те, кто затем стал готовить кадры для всего Китая.

В Московской консерватории студенты обучались в классе Е.К. Катульской. В ее творчестве соединились художественные принципы

¹⁷ «Маслины во рту» – так образно характеризовали приверженцы традиционного китайского пения свойственную новому способу пения манеру растягивания мелодической линии и подчинения ее изысканному ритму [54].

русской и европейской культуры. Катульская отличалась развитым интеллектом и широкой образованностью, знала несколько иностранных языков, читала в подлинниках иностранную литературу, знала живопись, историю. И в то же время ее искусство всегда оставалось истинно русским.

Своим ученикам она прививала вкус к познанию тайн вокального искусства, вырабатывала блистательную вокальную технику и убеждала в необходимости соединить ее с искренностью, красотой и цельностью интерпретации. Основой такого подхода служила народная песня, знание и осознанное исполнение которой дает певцу душевную непосредственность.

Характерной чертой русской вокальной школы является стремление к глубине, искренности, задушевности, к тонкой передаче слова. При этом разнообразие и глубина чувств должна передаваться в вокальном звуке. Ровность всех регистров певческого голоса не исключала тембровой красочности. Голос должен всегда отличаться тембровым богатством, украшать мелодию, которая всегда главная в музыке. Мелодия, мысль, образ, идея – вот что необходимо постигнуть певцу для успешного исполнения произведения. Вокальная интонация должна непременно быть связана с психологическим образом произведения. Певец должен свободно владеть всеми разнообразными ритмами, встречающимися как в родной, так и в других национальных культурах. Необходимо найти и передать в звуке национальные особенности испанских, итальянских, чешских, украинских мелодий.

Огромную роль в укреплении принципов китайской вокальной школы играли выступления приезжих артистов. Они способствовали обогащению культурной жизни Китая, расширению кругозора музыкантов-исполнителей, изменению представлений об уровне исполнительского мастерства и пр. Среди тех, кто приезжал в Китай с гастролями, было немало русских музыкантов. Еще в первые годы XX века приезжала всероссийская любимица, исполнительница романсов А. Вяльцева, «услаждал своим чарующим голосом» Л. Собинов. В Харбине выступала известная исполнительница цыганских романсов Варя Панина. В 1920-е годы выступал С. Лемешев.

Огромным событием стали гастрольные выступления Ф.И. Шаляпина в Харбине, Шанхае, Даляне и Пекине.

В 1930-е годы огромным успехом у всей публики пользовались выступления Донского казачьего хора, который по отзывам слушателей звучал блестяще, величественно, красочно. Важно отметить, что в репертуаре хора были народные песни разных народов, авторские произведения и духовная музыка русских композиторов Бортнянского, Чайковского и Чеснокова.

Как видно из приведённых фактов и свидетельств, русская вокальная школа, русские певцы и педагоги сыграли значительную роль в формировании китайской вокальной школы. В своей педагогической работе и в концертной деятельности они стремились к тому, чтобы на основе многовековых традиций китайского народа сформировать собственную вокальную манеру, собственный стиль, отвечавший утвердившимся в мировой практике законам правдивого, глубокого, насыщенного смыслом и красивого исполнения.

Для складывающейся китайской вокальной школы важными были такие установки русской вокальной школы, как:

- Выработка твердой атаки звука;
- Выравнивание всех регистровых переходов;
- Владение портаменто (portamento) – приемом плавного скольжения от звука к звуку;
- Верная художественно оправданная фразировка.

К этому обязательно добавлялось требование отличного владения актерской игрой, накопление разнообразного репертуара, обязательное всестороннее овладение музыкально-теоретическими знаниями. Важной частью процесса подготовки певцов было их овладение фортепиано, а также комплекс навыков чтения с листа, транспонирования, подбора аккомпанемента.

Некоторые принципы в определенной мере противоречили особенностям китайской вокальной национальной школы пения, которая всегда опиралась на естественный звук в *небольшом диапазоне*, уделяя

пристальное внимание к произносимому слову, которое полностью зависело от особенностей фонетики и произношения китайского языка. Кроме того, в национальной опере Китая принято резкое, порой грубое, напряженное звучание, звук в высоком регистре особенно пронзителен. Излишне говорить, что подобная манера абсолютно неприемлема в европейской (и русской) опере. Китайская музыка воспринималась как монотонная, шумная и неприятная. Традиционная китайская манера исполнения плохо согласуется с классической европейской. Таким образом, перед певцами и композиторами стояла сложная и трудновыполнимая задача: не нарушая национальной традиции сформировать новый вокальный стиль, который станет синтезирующим и эстетически приемлемым для любого слушателя. При этом необходимо было сохранить и морализующую, воспитательную роль музыки, ее влияние на менталитет китайцев. Патриотическое содержание должно было обеспечить воспитательный эффект вокальной музыки. Примеров подобной музыки немало. В них восхваляется Китай как величайшая страна с пятитысячелетней историей.

Развитие камерно-вокальных жанров также было связано с языковыми реформами, усилиями по продвижению разговорного языка (байхуа 白話) и появлением новой литературы. Эти усилия побудили некоторых композиторов – авторов художественных песен – искать тексты в произведениях новой поэзии и формулировать новые правила того, как подходить к их интерпретации.

3.2. Вокальная специфика китайских романсов сквозь призму исполнительского анализа произведений Хуан Цзы

Вокальное творчество Хуан Цзы является классикой китайской камерно-вокальной музыки XX века и наиболее показательным с точки зрения отражения тенденций, сложившихся в вокальной музыке первого периода развития новых жанров камерно-вокальной музыки.

В своих подходах к новой музыке Хуан Цзы отталкивался от собственных эстетических принципов. Говоря о том, что существуют три вида восприятия музыки – чувственное, рациональное и эмоциональное, он считал, что писать музыку только в расчете на эмоциональное восприятие слушателя нельзя, поскольку полноценное художественное впечатление от музыки возможно лишь при условии понимания музыкального языка. В этом суждении содержится большой воспитательный смысл и стремление продвигать идею музыкального просвещения слушателей.

Связь с древними национальными традициями Хуан Цзы передавал через использование конфуцианских текстов, в которых выражалась близкая ему идея важной роли музыки в жизни общества, связи между музыкой и социальной моралью. Объединяя мелодии, основанные на пентатонике, традиционные национальные техники пения, тексты классических стихов и, одновременно, западные приемы композиции, развитое фортепианное сопровождение, тексты «новой поэзии», композитор стремился решить важную творческую задачу – отбросить все обветшалое, отсталое, нежизнеспособное, достичь нового уровня китайской музыки, который бы не уступал передовой западной, но при этом не теряя национального своеобразия.

Композитор выбирает для своих романсов стихи как древних китайских поэтов («Цветы – не цветы»), так и современных ему авторов («Три желания розы»).

Например, текст песни *«Цветы не цветы»* был выбран из сборника стихов китайского поэта эпохи Тан Бо Цзюй-и (772—846). Его поэзия полна разного рода аллегорий, он передает чувство глубокой обеспокоенности человеческими страданиями и бедностью. Стихи поэта отличались простотой и были понятны любому человеку. Во многих из них большое место занимает пейзаж, аллегорически отражающий идеи буддизма. В данном стихотворении Бо Цзюй – размышления о вечности, о бренности жизни, которая передается состоянием природы в утренней дымке:

*И цветы – не цветы, и туман – не туман,
 То, что в полночь приходит, с рассветом исчезнет.
 Долго ль длиться весенним несбыточным сном?
 Растворится мой сон, словно тучка, без вести.*

В тексте метафорически отражена печаль поэта о людях, которые когда-то существовали, но бесследно исчезли.

Чтобы передать неторопливость размышления, красоту и изящество живописной картины этого философского стихотворения с музыкой, исполнитель должен стремиться к медленному, на *legato* произнесению каждого звука, плавным переходам от одного построения к другому.

Насколько важно для исполнителя понимать технику произнесения в пении китайских слов, звуков, указывают работы современных авторов, посвященные исполнительскому анализу романсов именно с этой точки зрения.

Так в отношении романса «Цветы не цветы» Ван Шижан говорит о необходимости применять *вертикально-горизонтальную технику* произнесения слов, так как «в центральной и заключительной частях наиболее употребляемых слов в основном находятся гласные и фонемы о, у, юй и т.п., которые называются вертикальными звуками» [17].

Текст к романсу «*Три желания розы*» написал Лун Мухун (1902–1966), один из самых известных современных китайских поэтов. Однажды поэт увидел множество падающих и лежащих на земле роз; это стало поводом написания стихотворения, в котором поэт сделал «погибшую» розу символом человека, переживающего боль, вызванную войной, но с надеждой смотрящего в прекрасное будущее.

Особую значимость в стихотворении приобретают слова: «Ай (любовь)», «лан кай» (красота розы), «во ян» (я желаю).

В отличие от романса «Цветы не цветы», в данном произведении при исполнении должна использоваться *горизонтально-вертикальная техника*,

суть которой заключается в том, что «в центральной и заключительной частях наиболее употребляемых слов в основном находятся гласные и фонемы а, и, э, эр, которые называются горизонтальными звуками» [17]. «В “Трех желаниях розы” – пишет Ван Ш – в словах тот (na - здесь и далее в скобках дается аналог на латинице), светлый (lan), остаться (liu) и т. д. многие вокалисты путают звуки l и n. Но при произнесении звука l происходит большая подача воздуха в ротовую полость, при проговаривании n часть воздушного потока сначала попадает в нос, затем проходит через ротовую полость, образуя звук» [17].

Исполнение этого романса требует от певца безукоризненного владения кантиленой, тонкого применения портаменто для создания романтического образа.

Романс является виртуозным синтезом музыкально-выразительных средств и принципов строения европейской вокальной музыки, обогащенных китайским колоритом, передающимся через ладовые краски и исполнение, основанное на лингвистических особенностях китайского языка.

Мелодика романса близка утонченной простоте песен Шумана и трогательной лирике Брамса. Это проявляется в гармонии, воплощено в ясной простой двухчастной безрепризной форме, столь характерной для романсов и песен Шумана.

Ритмическая сторона романса далеко не проста. Исполнителю необходимо не только справиться со сложными ритмическими рисунками, но и добиться гибкого использования *rubato*, свободного дыхания, создающего впечатление непрерывности фразы.

Еще один романс Хуан Цзы – «*Весенние размышления*». Он написан на стихотворение Вэй Ханьчжана в стиле «новой поэзии». Вместе с тем, силлабическая рифма напоминает поэтические правила древних китайских стихов. Сочиняя музыку для этого стихотворения, Хуан Цзы использовал музыкальные элементы, соответствующие его поэтическим образам: гибкое мелодико-ритмическое развитие и контрасты, передающие меняющиеся эмоции героини стихотворения.

Образы природы – весенний дождь, пение кукушки, кружение ласточек – оттеняют одиночество женщины, которая грустит из-за долгого отсутствия любимого и, подобно птице, хочет полететь к возлюбленному. В древних китайских стихах этот прием называется «использование красивых сцен для отражения плохих эмоций». Чем красивее картины природы, тем больше она оттеняет состояние удрученности человека. Этот прием был унаследован и современной поэзией.

Подобные тонкие градации стихотворной интонации (смены радости или грусти, прямоты или скрытности, переживания или спокойствия) требуют от певца владения полутонами, оттенками звука, всей палитрой динамики. Важные рекомендации по этому поводу дает исполнителю Ван Шижан: «Слова песен и романсов Хуан Цзы очень выразительны именно благодаря их наполненности разнообразием эмоциональных оттенков. Поэтому исполнителю, чтобы лучше понять эти нюансы произведения, нужно выразительно декламировать стихи. Тогда появятся убедительные эмоциональные нюансы. При этом нужно научиться контролировать свои чувства, чтобы при исполнении не впасть в излишнюю чувствительность» [17].

Романс *«Весенние размышления»* представляет большой интерес для исполнительского анализа и с другой точки зрения. В нем отчетливо проявились черты оперной арии европейского типа в сочетании с вокальной поэмностью. Широкий диапазон вокальной партии, утонченная, почти импрессионистская фортепианная фактура, нередко вступающая в диалог с голосом (особенно во вступлении и в заключительной части), свидетельствуют о весьма развитой форме романса.

Вся композиция отличается свободой изложения и тонким следованием за текстом. Исполнителю нужно легко исполнять триоли, придающие воздушность мелодии, точно интонировать неаккордовые звуки, диссонансы усиливающие чувство неуверенности героини. Сложность представляет и ходы на широкие интервалы со сменой тональности, быстрые перемещения из

высокого в низкий регистр и обратно, сопровождающиеся портаменто. В заключительной части романса стремительное, яркое исполнение глиссандо должно подчеркнуть эмоции отчаяния в тексте.

Композиция романса складывается из двух строф. Первая отмечена меланхолическим настроением, вторая – контрастирует с первой. Мелодической вершине песни предшествует восходящий хроматический ряд, усиленный аккомпанементом.

Одной из ярких особенностей музыки романса является продуманное фортепианное сопровождение, которое выходит на первый план в начале, середине и конце произведения, уравнивая композицию, создавая ощущение выразительного диалога вокальной и фортепианной партий. Во вступлении используются канонические проведение. Полифонический прием призван вызвать ощущение подъема к дому, который находится где-то слишком далеко, высоко, и нужно преодолеть расстояние и высоту, чтобы добраться до него. Певец, готовясь к исполнению вокальных сочинений Хуан Цзы, должен глубоко прочувствовать содержание стихов.

Хуан Цзы, получивший хорошую подготовку в западных учебных заведениях, умел тщательно работать с фортепианным аккомпанементом, который считал неотъемлемым компонентом художественной песни, помогающим передать атмосферу стихотворения. Хуан Цзы знал выразительные возможности фортепиано и достаточно умело применял их для передачи разнообразных поэтических образов в своих вокальных сочинениях.

Тщательный анализ фортепианной партии должен служить обязательным этапом в работе вокалиста с концертмейстером над постижением образа произведения.

Большинство песен Хуан Цзы имеют классическое строение АВА, в них последовательно используются европейские правила функциональной гармонии, владение которыми тоже свидетельствуют о хорошем европейском образовании музыканта. В своих более поздних сочинениях композитор использует аккорды сложной структуры, интересные модуляция, а в

фортепианном сопровождении часто имитирует интонации из мелодии вокальной партии, выстраивая диалог голоса и фортепиано. Все это требует от вокалиста развитого гармонического слуха и кропотливой работы над ансамблевым взаимодействием с концертмейстером.

Исполнителю необходимо учитывать совершенно особые свойства музыки на китайском языке. Поскольку Хуан Цзы пишет свои песни на языке путунхуа, который является официальным языком КНР, нужно понимать: его особенность заключается в том, что если начало и конец слова произнесены недостаточно отчетливо, то искажается весь смысл текста.

При интерпретации произведений Хуан Цзы используются разные техники произнесения звуков, приемы дикции, которые имеют прямое отношение к выразительной передаче эмоций и чувств. Романсы композитора предполагают применение особых вокальных приемов исполнения, продиктованных особенностями звучания китайского текста. Так, необходимо уделять внимание округлению рта, без этого «музыкальная ткань может поблекнуть и потерять свой колорит» [17].

Образные нюансы музыкальных оттенков в зависимости от различий в образном строе камерно-вокальных сочинений, должны отражаться в филированной, оттеночной звуковой палитре исполнителя. Так при исполнении таких произведений, как «Цветы – не цветы», «Гадание на счетах», «Воспоминания о родине», «Песня о весеннем настроении», «Три желания розы», «звучание голоса должно быть мягким, слегка приглушенным» в соответствии с печальным, спокойно созерцательным характером лирического стихотворения. А в песнях «Спящий лев», «Сын южных земель», «Песня о законах неба» и др., наоборот, «лирика обретает радостный тон, что отражается в более светлом тембровом колорите» [17].

Вокальная интонация, темпы, агогика, динамические градации звучания, и соответствующий им контроль дыхания, должны стать исполнительскими средствами выразительности и направляться на передачу внутреннего смысла, состояния поэтического героя, художественного содержания произведений.

Новый китайский стиль камерно-вокальной музыки требует и нового исполнительского стиля. Доказательством тому является исполнительский анализ сочинений камерно-вокальных произведений современных китайских композиторов.

3.3. Камерно-вокальные сочинения Чэнь И в контексте исполнительской интерпретации

Произведения поколения китайских композиторов конца XX – начала XXI веков по своим стилистическим исканиям, музыкальному языку настолько отличаются от тех, которые были написаны до Культурной революции и сразу после нее, что исполнительские задачи, которые они ставят, требуют осмысления. На наш взгляд, они требуют более глубокой и всесторонней подготовки исполнителей. Понимание исполнительских задач должно базироваться на глубоком образном и технологическом анализе произведений. Это требует от современных вокалистов не только безупречного владения своим исполнительским аппаратом, готовности к воспроизведению разных вокальных стилей, но и всесторонней образованности, выходящей далеко за пределы музыкального и поэтического искусства. Современное вокальное исполнительство – это не только пение, но и серьезная интеллектуальная работа. Во всяком случае творчество современных китайских композиторов побуждает развиваться искусство вокального исполнительства именно в эту сторону.

Образцы вокальной музыки этого направления созданы такими китайскими композиторами, как Чэнь И, Тан Дун, Брайт Шэн, Чжоу Лун.

В данной работе мы предприняли попытку сделать исполнительский анализ вокальных произведений одного из ярких современных китайских композиторов, скрипачки, доктора философии – *Чэнь И*.

В оценках творчества Чэнь И отмечается стремление композитора соединить различные культуры и преодолеть различия в музыкальном языке,

разрушить музыкальные границы. В связи с ее творчеством актуализируется вопрос о национальной идентичности авторов, покинувших свою историческую родину и сформировавшихся под действием иной культуры. Правомерен и вопрос возможности «перевода» характерных черт национальной культуры в особый музыкальный язык, способствующий лучшему межкультурному пониманию, общению и взаимодействию. В этом плане значительными являются как мысли и идеи самих композиторов, так и анализ их произведений.

На основании высказываний Чэнь И можно говорить о ее «музыкальном двуязычии». Композитор утверждает, что музыка способна стать объектом «культурного перевода», но для этого нужно хорошо разобраться в своих истоках: «Я поняла, что мне нужно глубоко задуматься о своих культурных корнях <...> глубоко, чтобы найти свой собственный голос, чтобы иметь уникальный язык для того, чтобы говорить» [118]. В другом интервью композитор говорила: «Я верю, что язык можно перевести в музыку. Так как я естественно говорю на моем родном языке, в моей музыке есть китайский язык, кровь, китайская философия и обычаи. Тем не менее, музыка является универсальным языком. Хотя я с детства изучала западную музыку обширно и глубоко, и пишу для всех доступных инструментов и голосов, я думаю, что мой музыкальный язык — это уникальная комбинация и естественный гибрид всех влияний из моего опыта» [118].

Таким образом, собственный музыкальный язык Чэнь И представляет собой комбинацию различных культурных «языков», с которыми она столкнулась в своей жизни. Это объясняет, почему Чэнь И ассоциируется вместе с рядом других композиторов с «культурным фьюжн», с кросс-культурой.

Чэнь И входит в группу композиторов, именуемых в Китае как «новая волна». Возникнув в ответ на экономические реформы в Китае в 1980-х годах, музыка «новой волны» отходит от доктрины социального реализма и вместо

этого делает упор на индивидуалистическую и модернистскую форму выражения.

Музыкальный стиль композиторов «новой волны» основан на намеренном отходе от «поверхностного ориентализма», означающего композиционную практику, которая напрямую цитирует мелодии восточных народных песен и помещает их в условия западных гармоний. Однако, отношение к культурным гибридам у композиторов разное. Чэнь И считает, что каждая культура сохраняет в процессе синтеза равные права, в то время как Тан Дун полагает, что объединение культур происходит по формуле $1+1=1$, которая прекрасно иллюстрирует его знаменитые слова: «Нет Востока и Запада, все принадлежит человеку. Восток и Запад должны быть вместе, как одно целое. Это история искусства. Все мастера искусства, от Пикассо до Бартока, всегда коллажировали множество культурных событий, чтобы стать самими собой» [121, с. 58].

Композиторы нового поколения в своей работе шли во многом по пути, проложенному Б. Бартоком, который считал, что связь композитора с народной музыкой может осуществляться тремя путями. Первый путь – обработка, гармонизация народного напева. Второй – создание музыки в духе народной (стилизация). И третий – создание авторской музыки, в которой народный дух проявляется индивидуально, на уровне замысла, философии, тематики, идей. Именно такими путями шли композиторы «новой волны», стремясь достигнуть ярко выраженной национальности, но без прямого цитирования или стилизации. При этом они использовали все известные им на тот момент приемы и техники письма.

В вокальной музыке тонкая связь с китайской национальной культурой проявляется еще и на уровне текстов, для передачи которых композиторы ищут наиболее адекватные средства. Сложность заключается в том, что они избирают не только оригинальные китайские тексты, но и переводы. А перевод неизбежно утрачивает неповторимое обаяние и глубину,

многозначность смыслов, заложенных в оригинале. Эту особенность необходимо учитывать исполнителю современной музыки.

Многие вокальные произведения Чэнь И для голоса соло, голоса и вокального ансамбля, а также для голосов с хором, остаются малоизвестными. Это такие сочинения, как вокальная камерная пьеса *«Как во сне»* (две песни для сопрано и двух струнных или двух китайских традиционных инструментов), многочастное хоровое произведение для двух сольных голосов и смешанного хора *«В новое тысячелетие»* и ее знаменитое произведение а капелла *«Танские поэмы»*.

Примечательно не только то, что все эти произведения написаны на древние китайские стихи, но и то, что они сочинены для *конкретных певцов*. Первое из них было посвящено китайской сопрано Рао Лан, вдохновившей композитора уникальностью своего голоса. Второе произведение было специально создано для американской певицы – сопрано Audrey Luna и меццо-сопрано Mari Oratz-Muni. Романсы Чэнь И *«Яркий лунный свет»* для голоса и фортепиано (2000)¹⁸ и цикл *«Медитация»* (2006) прекрасно иллюстрируют высказанные ранее положения об особенностях индивидуального стиля «двуязычных» композиторов.

Романс *«Яркий лунный свет»* написан на тексты древних поэтов в английском переводе самого композитора.

Чэнь И особенно привлекает поэзия династии Тан (618-907), прежде всего из-за высокой содержательности и художественного совершенства стихотворений той эпохи. Они являются также наиболее популярными у китайской аудитории¹⁹. В своих переводах на английский язык Чэнь И стремится сохранить изысканность, присущую первоисточнику.

¹⁸ Романс был заказан в 2000 году Нью-Йоркским фестивалем песни для проекта «Сборник песен для нового века», поддержанного Meet the Composer и ASCAP Foundation. Премьера «Яркого лунного света» состоялась 22 марта 2001 года.

¹⁹ Известно около 50 000 стихов той эпохи. Они длительное время входили в обязательный круг изучаемых памятников поэтической литературы, а дети учились петь некоторые стихи еще до того, как смогут их читать.

Стихотворение, которое композитор записала на английском языке, заимствовано из устойчивой формы древних китайских стихов под названием «Сбор шелковицы с добавленными персонажами». Оно простое, прямолинейное, но абстрактное. Его образы идут от внешнего к внутреннему, от описания пейзажа к выражению мысли, от близкого к далекому, от прошлого к будущему. Речь идет о современных людях и их стремлениях. В то же время этот романс можно сопоставить с утонченной миниатюрой Дебюсси «Лунный свет», рисующей изысканный импрессионистский пейзаж, для чего часто используется пентатоника.

Задачей композитора является передача смысла слов в наиболее точной и лаконичной форме: *«скучаю по дому под безмятежным лунным светом»*. Такие настроения очень характерны для европейских художественных песен. Чэнь И находит для передачи настроения стиха простые средства. Она разделяет фортепиано и голос, метафорически представляя лунный свет (фортепиано) и человека (голос).

Фортепианное вступление и заключение построены на одном материале – атональном остигатном комплексе в высоком регистре, создающем эффект призрачного, нереального образа. Прием обрамления создает единство композиции. Голос вступает в такте 4, представляя плавную пентатоническую мелодию, которая накладывается на фортепианное тремоло в левой руке. Та же фигура тремоло воспроизводится правой рукой на фортепиано, в то время как вокальная мелодия повторяется в басовой партии. Такая гетерофонная фактура указывает на одну из китайских философских концепций: интеграция природы и человека — душа возносится к луне, луна молится за душу.

Вокальная партия содержит нисходящую и восходящую пентатонику, иллюстрируя сцены, описанные в тексте — лунный свет становится ярче и тускнеет; одинокое сердце ноет и тоскует. Начальная мелодия вокальной партии образует дуэт с фортепиано, в партии которого эта же мелодия играется обеими руками.

Мелодическая линия рождается из интонаций речи (стиха) и представляет собой смесь слоговых и мелизматических фраз, рисующих образы и мысли текста с использованием колорита певческого стиля пекинской оперы под названием 拖腔 (удерживающий тон) на фоне мерцающего «лунного» светящегося сопровождения: Можно отметить типичное извилистое построение фразы, а также удерживающий тон – восходящий мотив из шестнадцатых нот с четкой остановкой в конце фразы. (пример 29).

29. Чэнь И. Яркий лунный свет

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 56. The score includes the following lyrics and musical notations:

- System 1: *pp* (pianissimo), *8va* (octave up), *8va* (octave up). Lyrics: "Out - side my win - dow bright".
- System 2: *8va* (octave up), *8va* (octave up), *8va* (octave up). Lyrics: "moon - light,".
- System 3: *8va* (octave up). Lyrics: "Kiss - ing the grass - land, Kiss - ing the grass - land;".

The piano accompaniment features a shimmering texture of sixteenth notes, characteristic of the 'moonlight' style mentioned in the text. The vocal line is melismatic, with long, flowing phrases and a final sustained note.



В тактах 12-16 повторяется фраза «целовать луга», усиливающая настроение ностальгии. Образы лунного света переданы тонкой игрой ладовых красок дорийского лада и других оттенков минора-мажора. Вокальная мелодия полностью имитируется в фортепианной партии октавой, а затем и двумя октавами выше, создавая эффект бледного, словно ускользающего отблеска. Эти приемы органично передают внутренние смыслы текста, главным из которых является неизбывная печаль, так как созерцание завораживающего ночного пейзажа порождает в душе поэта тоску по родине.

Вторая часть начинается с нового материала. Главный образ здесь – одинокое сердце. Короткий мотив, символизирующий его, повторен трижды. В этом разделе господствует фортепиано, представленное в плотной фактуре, с tremolo в обеих руках (пример 30).

30. Чэнь И. «Яркий лунный свет»

Реприза А1 (с 39 такта) возвращает первоначальный образ с небольшими мелодическими изменениями в последней фразе, с повторением «скучаю по родине». Лунный свет снова тускнеет, когда фортепиано затихает в низком регистре; одинокое сердце тихонько бьется, зависая на С в течение семи ударов.

Раздел В1 отделяется от первой репризы интерлюдией на новом материале. Разреженная фактура, мерцающие в высоком регистре созвучия отображают движение луны. В разделе В2 достигается кульминация на звуке В, который долго выдерживается, что довольно сложно для меццо-сопрано.

Песня завершается точно такой же мелодией, которая появилась в конце предыдущего раздела В, возвращая колорит пекинского оперного стиля: четкий сдерживающий тон. Атональное остинато многократно воспроизводится в заключении, постепенно угасая и растворяясь (пример 31).

31. Чэнь И. «Яркий лунный свет»

Для верной передачи главного образа стиха исполнителю необходимо учитывать особенности как оригинала на китайском языке, так и его перевода на другой язык. Во всех случаях перевода интонационная природа китайского оригинала трансформируется. Если в оригинале музыка соответствует четырем основным тонам китайского языка, то при переводе эта связь утрачивается, и замысел композитора, связанный с точными значениями слов, не прочитывается. Если же текст, на который китайский композитор создает произведение, является его собственным переводом на другой язык, то можно предположить, что он при переводе учтет изначальные особенности образного строя стихов. Именно так происходит в случае с вокальными произведениями Чэнь И.

«Медитация», две песни для меццо-сопрано и фортепиано (2005) также обнаруживают замечательный синтез европейских форм и элементов китайской народной музыки и пекинской оперы.

Чэнь И сделала свои собственные английские переводы стихов, сочинила мелодии для каждого стихотворения и объединила две песни в цикл «Медитации». Тексты для *него* написаны двумя важными фигурами в поэтической литературе династии Тан, стихи которых включены в «Триста танских стихотворений».

Мэн Хаоран (689-740), автор текста первой песни считается одним из лучших поэтов своего времени. Пейзаж и легенды его родного города были главными темами его стихов, а смысл человеческой жизни был в центре его произведений. Стиль его поэзии помог установить поэтическую традицию, так как стихотворные формы древней китайской поэзии не были прочно закреплены до династии Тан. Поэзия той эпохи называется 唐诗—Тан Ши, которая имеет обычный формат: четыре или восемь строк в каждой строфе, пять или семь символов в каждой строке. Два стихотворения, выбранные для «Медитации», имеют структуру из четырех строк в одной строфе.

Оригинал и перевод первого стиха:

春晓

孟浩然 (689-740 AD)

chūn mián bù jué xiǎo,

春眠不觉晓，

chùchù wén tí niǎo.

处处闻啼鸟。

yè lái fēngyǔ shēng,

夜来风雨声，

huā luò zhī duōshǎo.

花落知多少。

Мэн Хаоран (689-740)

Весенний рассвет

Засыпая

в этот весенний день, я не знал, что наступил рассвет,

Повсюду птицы уже пели свою веселую песню.

Вчера ночью был шум ветра и дождя,

Интересно, сколько цветов упало бы на землю?

Оригинал и перевод второго стиха:

唐代诗人陈子昂 (661-702)

《登幽州台歌》绝句：

前不见古人，

后不见来者。

念天地之悠悠，

独怆然而涕下。

Чэнь Цзи (661-702)

Восхождение на террасу Ючжоу

Не к кому прибегать из прошлого,

Не на кого рассчитывать в будущем.

Думая о бесконечности неба и земли,

я один проливал слезы отчаяния.

В целом поэзия Тан Ши носит лирический характер, с сюжетами о природе, философии, подчеркивая спокойствие, умиротворение ума и созерцание в духе буддизма. В ней также рассматриваются социальные, этические вопросы и говорится о личных переживаниях.

Первая песня в «Медитации» отличается лаконичной сосредоточенностью. Форма простая двухчастная. Текст изображает поэта, борющегося с темным прошлым и жаждущего свежей весны. Во вступлении фортепиано формируется остинато на основе ангемитоники A D G C F B ♭ c квартовой гармонией, которая также своими корнями уходит в практику инструментального музицирования Пекинской оперы, сопровождающего вокальные диалоги.

Две линии с самого начала движутся независимо друг от друга, в рамках индивидуальных ритмических рисунков и тональных ладов: фортепиано играет в китайской пентатонике, но в западных ритмических рисунках; голос поет в западной гамме мажор-минор, но в мелодических структурах Пекинской оперы. Фортепианное вступление в «Медитации» имеет характерную черту ансамблевой практики Пекинской оперы, называемой Хірі – аккомпанемент с помощью бессвязного высокого звука (пример 32):

32. Чэнь И. «Медитация», ч.1

♩ = 112
pp

voice enters after 10 m piano
♩ = 66
mp

chun mian

5
hu jue xiao leng ge leng ge leng ge long bu

jue xiao, chu du chu chu wen ti niao

Романсы написаны для классически обученных голосов в сопровождении фортепиано, в простых формах, но со сложными узорами, и положены на древние китайские стихи или ее собственные тексты.

«Медитация» является наглядным примером использования моделей Пекинской оперы. В музыке сосредоточены смысловые оттенки текста –

скорбь по утраченной красоте и потерянности. Для этого композитор убирает текст в конце, оставляя лишь звук, воспроизводимый с закрытым ртом (пример 33)

33. Чэнь И. «Медитация», ч. 1



Вторая песня из *Медитаций* – *Монолог*. Стихотворный текст принадлежит Чэнь Цзы-анг (661–702), поэту, являющемуся важной фигурой в процессе становления символического стиля танской поэтической литературы. Он был хорошо известен тем, что писал простым языком, а не стилем, на который в его время сильно повлияла традиция даосизма. В его стихах описываются мечты путешественника, отправляющегося в некое идеальное место.

Вокальная партия здесь невероятно сложна и основана на применении ряда очень интересных и эффектных приемов. Вступает голос, декламирующий тоном 说唱 (наполовину спетый и наполовину произнесенный), glissando от E \flat 1 до F2, за которым следует трель в высокой тесситуре, и повторяющийся слог «лай, лай, лай», призывающей «мудрецов прошлого» «приходить» (lai) (пример 34).

34. Чэнь И. «Медитация», ч. 2

(sung as a straight gliss, then trilled)

Hou bu jian lai lai lai lai zhe.

Далее перед исполнителем встает задача, которая не могла бы возникнуть при исполнении китайской вокальной музыки первой половины XX века. В тексте появляется *двуязычие* – переключение с китайского языка на английский, что ставит перед вокалистом дополнительные задачи, требует гибкого «переключения» с одного языка на другой и грамотного произношения на каждом языке.

Вокальная партия вступает в разделе В одной строкой без сопровождения, где повторяется текст на китайском языке, а затем на английском. При этом мелодическое движение устремляется по квартам вверх. По мнению композитора, цель этого приема – переключения с китайского на английский в момент повторения текста – помочь создать активность движения к кульминации (пример 35).

35. Чэнь И. «Медитация», ч. 2

pp

Qian bu jian gu ren, Hou bu jian lai zhe, Qian bu jian gu ren, Hou bu

pp

24
jian lai zhe. Where are the sages of the past, And those of future years? Where are the sages
cresc.
8va... Ad. sempre

Восходящие триоли в обеих руках в партии фортепиано вызывают волнение в момент достижения кульминации: голос поет в самом высоком регистре и держит самую длинную ноту, а фортепиано играет тремоло в обеих руках. Это иллюстрирует, что мечта достигнута — все должно быть красиво и гармонично. Внезапно фортепиано смолкает, и голос остается в одиночестве. В вокальной партии появляются диссонансы – септимы, ноны и секунды. Страдальческие интонации наглядно отражают содержание текста — «слезы бегут» от еще более глубокой безысходности (пример 36).

36. Чэнь И. «Медитация», ч. 2

31
8va Nian tian di zhi y - ou - you, Du
mf 8va
31
34 ff chuang ran er - ti xia, Du

Голос без сопровождения завершает песню, словно поэт продолжает свое одинокое путешествие в поисках «идеального будущего».

Гармонический язык основан на смешении соль мажора и соль минора, иногда образуя весьма диссонирующие звучания – используя один лад в правой руке, а другой – в левой, с «переключением» двух ладов между руками. В последних аккордах аккомпанемента нет терции, голос продолжает использовать как В^b, так и В^н, что поддерживается квартовой гармонией.

Сложность исполнения романса определяется целым рядом встающих перед вокалистом задач. Исполнителю этого произведения необходимо хорошее владение китайским языком, понимание его особенностей, интонационной основы и ее связи с музыкой. Недостаточно владеть классической манерой пения. В романсах Чэнь И она используется наряду с традиционными приемами пения Пекинской оперы, а также народных песен. Все это дополняется особыми интонационными, технологическими трудностями, связанными с широкими скачками на диссонирующие интервалы, отсутствием ясных устоев, постоянным развитием вокальной партии, избеганием повторов.

Несмотря на то, что два стихотворения не составляли единый замысел у поэтов, композитор объединила их на основе сходства настроений и символического отображения тоски по родине и страстных поисков счастья.

В музыкальном языке романсов Чэнь И заметно стремление оставаться в пределах тональности, трактованной, однако, широко. Это хроматическая, 12-ти ступенная тональность, с частым отсутствием диатонических полей и преобладанием диссонирующих интервалов – тритонов, септим, секунд. Наряду с этими средствами применяются различные виды пентатоники и ангемитоники, создавая необычный оригинальный колорит.

В романсах использована простая двухчастная форма, диктуемая стихотворениями. Однако благодаря использованию повторов, композитор разнообразит простую форму. Некоторые слова повторяются несколько раз,

чтобы подчеркнуть их особое значение. Первая песня «*Медитации*» поется в мелизматическом стиле, а вторая песня полностью слоговая.

Хотя всегда полезно иметь некоторое лингвистическое понимание текстов песен, не следует ожидать, что большинство слушателей смогут понять китайские слова. Но, несмотря на это, музыкальные интонации и фразы ясно передают значения слов и настроения стихов. Композитор тщательно обрабатывала каждую ноту и фразу, чтобы передать содержание текста. Например, слова «*текущие слезы*» повторяются три раза в конце второй песни, с вариантами сходных мелодических оборотов в разных регистрах для передачи разных оттенков грусти.

Все романсы содержат сложные, замысловатые ритмы в вокальных партиях. Певец должен иметь хорошо развитые навыки воспроизводить сложные ритмы, в том числе, чтобы хорошо координировать свои действия с пианистом.

Сравнение художественных особенностей этих двух сочинений, а также встающих перед исполнителем задач позволяет увидеть жанровые модификации в современной вокальной музыке, в частности отголосков художественной песни.

По сравнению с «*Медитацией*» романс «*Яркий лунный свет*» представляется более традиционным. В нем композитор пытается передать светлую атмосферу и эмоциональное настроение текста — спокойный лунный свет и тоску по дому. Углубляясь в текст, музыка Чэнь И вводит слушателей в новые слои поэтической атмосферы — единение природы и человека. Для этого она выделяет определенные слова, которые связаны с пейзажем и эмоциями в стихотворении. Например, три повторения слова «далеко» в разделе В предназначены передать в песне, как прекрасный лунный свет, так и тоску по дому, чему способствует высота тона и его длина увеличивающаяся при повторениях. «*Яркий лунный свет*» Чэнь И — сложная сольная пьеса, она

требует высокой вокальной подготовки, ровности звучания, строгого контроля дыхания и в низком, и в высоком регистрах.

Чрезвычайно важно подметить, что подход к музыкальному воплощению образов китайской поэзии во многом напоминает *романтический стиль художественной песни*. Однако, создатели ранних художественных песен, в отличие от Чэнь И, еще не умели столь тонко и глубоко «сплестать» изысканные средства национальной музыкально-поэтической палитры с заимствованными основами европейского музыкального языка и формообразования. Как композитор другого поколения, Чэнь И демонстрирует талант и умение писать музыку, как в западной, так и в восточной традиции. И «*Медитация*», и «*Яркий лунный свет*» — великолепные тому доказательства.

Несмотря на то, что Чэнь И использует элементы из певческих приемов Пекинской оперы во всех рассматриваемых романсах, композиторские приемы, используемые автором, различны. В песне «*Яркий лунный свет*» автор использует английский перевод и создает фортепианную партию совершенно в духе романтической художественной песни. Именно в области трактовки фортепианной партии мы видим различие двух вокальных сочинений. В «*Ярком лунном свете*» аккомпанемент фортепиано и голос составляют дуэт на протяжении всей песни, как это чаще всего происходит в европейских и русских романсах. В «*Медитации*» голос играет ведущую роль, фортепиано же колористическим и атмосферным фоном поддерживает его на протяжении всей песни. В произведении используется текст на китайском языке, с большим количеством элементов пения из пекинской оперы в вокальной партии, образующих речевую мелодию.

Остановимся отдельно на деталях исполнения, связанных с национальной спецификой музыкального материала.

В китайской традиционной вокальной технике очень строгий и серьезный подход к вопросу дикции и артикуляции. Фонетическая структура китайского языка очень сложная, в системе фонетической транскрипции

китайских иероглифов пиньинь один слог может состоять либо из инициала (начальная согласная) и однофонемной финали, либо из одной сложной финали.

Большинство слов образованы из трех частей, а именно из первой части – инициала (согласной), второй части – финали (гласная) и третьей части – объединяющей финали (конечная полугласная или носовой сонант), например, в слог "hong" (хун) h является первой частью, o – второй частью и ng является хвостовой частью слова или носовым сонантом; в слове "qiang" (цянь) q – первая часть или начальная согласная, i – это неслогообразующая гласная, a – средняя часть слова или слогообразующая гласная, n – конечная согласная; в слог "ta" (та) t является начальной согласной, a является медиалью. Таким образом, можно сказать, вокальная национальная практика Китая весьма богата и имеет свои характерные особенности и традиции.

Несомненно, для Чэнь И меццо-сопрано – любимый вокальный тембр. Она всегда считала, что вокальные свойства меццо-сопрано в ее художественных песнях будут наиболее ярко звучать в типичной для этого голоса тесситуре. Она всегда ценит характерную окраску этого голоса с его бархатным тембром и глубоким вокальным звучанием. При этом она виртуозно работает с этим голосом, открывая его дополнительные возможности. Она ищет непринужденность в нижнем регистре и теплоту в верхнем, чтобы в ее художественных песнях присутствовал и сияющий звук верхнего регистра и полный уверенности, благородства – нижний. Этот выразительный диапазон для нее является выражением стиля разных манер пения – западного и восточного.

Певец, исполняющий вокальные сочинения Чэнь И, 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.

Многим певцам с классическим образованием сложно петь современный репертуар из-за гармонических и ритмических проблем, с которыми они сталкиваются. Основными проблемами при исполнении современных вокальных произведений являются:

- а) интонационные трудности;
- б) точность воспроизведения ритмически сложных рисунков;
- в) убедительное исполнение музыкального текста в соответствующем стиле.

Для их преодоления необходимо внимательное изучение нотного текста, понимание стиха, проговаривание текста в ритме музыки, тщательная работа с аккомпаниатором.

Часто сам нотный текст отпугивает певцов: он полон мало знакомых для традиционной музыки обозначений, знаков и необычных комментариев. Однако, опыт исполнения современного репертуара, таких произведений, как две песни из цикла «Медитации» Чэнь И, дает возможность певцам многому научиться, расширить свои исполнительские компетенции. Музыкальная партитура выглядит атональной, фрагментарной в плане ритма и структуры, однако, даже если у певца нет абсолютного слуха, но есть развитый относительный слух в сочетании с хорошими вокальными данными, а также интеллектуальными способностями к анализу нового текста – все это станет ключом к пониманию музыки Чэнь И.

Примечательно, что подходить к исполнению новых китайских камерно-вокальных сочинений следует так же, как к изучению стиля и выработки дикции при подготовке немецкой Lied или французской вокальной музыки. В обоих случаях певцы должны овладеть правильным произношением языка оригинала и проникнуть в понимание стилистики музыкально-поэтического текста.

В случае с такими произведениями, как выше анализируемые сочинения Чэнь И, необходимо получить базовые представления о певческой манере Пекинской оперы. Например, удерживающий тон из практики пения Пекинской оперы часто появляется в конце фраз в первой песне из «Медитации», его нужно петь с хорошим контролем воздушного потока и четким обрывом в конце ноты. Если певица имеет представление об особенностях этого стиля пения, то она правильно исполнит вокальные фразы. Следующая проблема заключается в том, что в Пекинской опере каждое китайское слово поется по образцу 头、腹、尾 — голова, тело и хвост. Зная это, певец поймет, как воспроизводить мелизматические фразы в той же песне: ударное выделение начала слова, устойчивая энергия при пении основной части и пропевание хвоста слова с нисходящим тоном и четким обрывом.

После получения базовых знаний об особенностях китайского произношения, следующей задачей для англоязычного певца (или говорящего на другом языке) является тщательное изучение английского (или на другой язык) перевода текста, чтобы получить глубокое понимание о его содержании. Следующим этапом является многократное чтение текста, пока не возникнет тесная физиологическая связь с обычной речью — поддержка дыхания брюшной стенкой во время речи, «сотрудничество» языка и челюсти при громком звучании и ощущение открытого горла при произнесении слов. Читая вслух, певец создает вокальный фундамент, который является основой для пения.

Чтобы спеть «Медитации» Чэнь И в соответствующем произведению стиле, певец с классической подготовкой должен внести определенные коррективы в свои умения, так как вокальные качества для исполнения китайской музыки совсем другие. Требуется более «выдвинутое» вперед звучание с небольшим вибрато, чтобы создать прямой тон, звенящий в носовой полости. Идеальный вокальный тембр для пения «Медитации» Чен — это тип контролируемого носового звука, для которого певец может

использовать вокальное вибрато, но более медленное и широкое, чем вибрато, используемое в классическом оперном пении.

Чтобы добиться четкой артикуляции в наполненном вокальном звучании, в гибких мелодических пассажах, полезными будут упражнения на скручивание языка и *staccato*. Певцу необходимо овладеть четвертитоновым интонированием, нерегулярной ритмикой, а также уметь глубоко эмоционально воспринимать текст и применять для донесения и передачи этих эмоций слушателям соответствующие вокальные средства.

Обширный репертуар художественных песен и разнообразие стилей пения в современном китайском искусстве является важным ресурсом для исполнителей и исследователей, интересующихся китайской культурой и жанром художественной песни. В современной исполнительской культуре сочетаются вокальные техники из европейской художественной песни и различные стили китайского романса, требующие использования дыхательных техник, орнаментов и стилей пения, подходящих для каждого отдельного произведения.

Исполнителю нового китайского романса необходимо знать, как выбирать украшения, чтобы передать эмоции и в то же время соответствовать четырем тонам китайского языка, важнейшим элементам исполнительской практики этого репертуара. Однако, современная исполнительская практика показывает, что многим (особенно молодым) певцам не хватает даже базовых знаний о жанре художественной песни, независимо от того, является ли она европейской, русской или китайской художественной песней. Таким образом, остается актуальной работа по распространению принципов исполнения китайской художественной песни в контексте мирового камерно-вокального искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Камерно-вокальная музыка в XX веке оказалась одной из наиболее динамичных сфер развития в музыкальной культуре Китая. Это связано с тем, что в начале XX века в ее жанрах, наряду с оперой, наиболее рельефно проявлялось, от противоборства до полноты художественного синтеза, взаимодействие национальных и западных начал. В рамках вокального искусства становление национальной композиторской школы приобретало особый характер: помимо освоения музыкально-языковых основ европейской музыки композиторы должны были учитывать вокально-исполнительский аспект, лингвистическую специфику, метроритмику классической китайской поэзии.

На примере любой страны мы видим, что формирование национальной композиторской школы является сложным интеграционным процессом. Новый культурный опыт, изучение и привнесение традиций других стран всегда сопряжен с поиском органичного синтеза с собственными традициями. Обратившись к истокам вокально-поэтической культуры Китая, проследив основные тенденции ее развития, мы увидели на примере жанра романса, как модели европейской вокальной музыки – австро-немецкая *Kunstlied*, европейский и русский романсы – «приживались» на национальной культурной почве, наполняясь неповторимым своеобразием китайской поэзии, специфической манеры пения, не имеющей аналога, обусловленной особенностями китайского языка.

В данной работе воплощено стремление более пристально рассмотреть процесс трансформации жанровых моделей европейской музыки в процессе адаптации в иной культурной среде. Это был путь поиска, который 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.

Формирование стилевых направлений китайской камерно-вокальной музыки XX – начала XXI веков шло в русле ассимиляции различных музыкальных традиций. Сложная картина их взаимодействия обусловлена социально-политическими установками того или иного периода, влиянием на композиторов различных эстетических концепций.

Источники влияния и социально-политический контекст являются важными факторами периодизации развития вокальных жанров. До периода 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 50–60-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 и 80-е

годы, когда одновременно 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.

Исследование музыкально-поэтической традиции, значение которой столь широко и разнообразно актуализируется в XX веке именно в жанре китайского романса, обнаружило ее решающую роль в обретении китайской академической музыкой индивидуального лица.

Вместе с этим, 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 нами в контексте теории жанра, основательно разработанной российскими музыковедами.

В вопросах анализа произведений, относящихся к разным периодам развития представляется 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 вокальных произведений наиболее ярких создателей произведений в китайской музыке. Так, характерные черты художественных песен и романсов периода 20–40-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, исполнительские 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 эволюцию связи композиторского и вокально-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.

Присоединимся к словам Хань Ин, которая пишет: «Китайский романс за 100 лет прошел путь от заимствования, подражания до всестороннего овладения этим жанром, от поисков до внедрения в практику новых композиторских приемов. Романс пережил полный запрет и разрешение, состояние упадка и подъема, неудачи и затруднения. Он занял почетное место в музыкальном искусстве Китая» [84, с. 59].

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.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллина, Г. В., Лю И. Жанровые разновидности монгольской протяжной песни / Г. В. Абдуллина, Лю Илунь // Манускрипт. – 2019. – Т. 12. – С. 105–109.
2. Алексеев, В. М. Китайская литература: некоторые работы / В. М. Алексеев. – Москва: Наука. Гл. ред. вост. лит-ры, 1978. – 596 с.
3. Арзаманов, Ф. Г. О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке / Ф. Г. Арзаманов // Музыка народов Азии и Африки: сб. статей / сост., ред. и авт. вступ. ст. В. С. Виноградов. – Вып. 5. – Москва: Советский композитор, 1987. – С. 241–256.
4. Арнольдов, А. И. Культурная революция / А. И. Арнольдов // Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров – 3-е изд. – Москва: Советская энциклопедия, 1973. – Т. 13. – Стб. 1779–1982.
5. Асафьев, Б. В. О народной музыке / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка Ленингр. отд-ние, 1987. – 247 с.
6. Батанов, В. Ю. Европейские традиции фортепианной музыки в творчестве китайских композиторов XX века / Виктор Юрьевич Батанов // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. – 2020. – № 1. – С. 60–68.
7. Бердников, Г. П. История всемирной литературы / Г. П. Бердников. – Москва: Наука, 1984. – Т. 2. – 325 с.
8. Брагина, Н. Н. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального / Н. Н. Брагина, Ван Цзе // КиберЛенинка: научная электронная библиотека.
9. Будаева, Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Будаева Туяна Баторовна; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2011. – 28 с.

10. Быстров, В. Вульгарный социологизм: история концепта / В. Быстров, В. Каменев // Социологическое обозрение. – 2019. – Том. 18. № 3. – С. 286–308.

11. Ван, Д. «Восемь песен» Чжао Цзипина как воплощение вокально-инструментальной поэмы / Ван Дуангуй // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2019. – Вип. 52. – С. 53–70.

12. Ван, Х. Воплощение поэтического текста в камерной вокальной музыке китайских композиторов (на материале художественных песен на стихи старинных поэтов): автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Ван Хонтао; Белорусская гос. академия музыки. – Минск, 2016. – 24 с.

13. Ван, Ц. Национально-культурные типы вокально-исполнительского искусства (на материале сравнения пекинской музыкальной драмы и европейской оперы) / Ван Цюн // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 51. – С. 28–31.

14. Ван, Ц. Особенности древнекитайской поэзии юэфу и проблемы ее перевода / Ван Цзиньлин, Я. М. Колкер // Иностранные языки в высшей школе. – 2014. – № 1 (28). – С. 101–110.

15. Ван, Ш. Русский городской романс и «встреча культур»: к вопросу об интерпретации жанра китайскими исполнителями / Ван Шижан // Искусство и образование. – 2021. – № 5. – С. 25–32.

16. Ван, Ш. Жанры камерно-вокальной лирики европейского типа в китайской музыке 1920–1940 гг. / Ван Шижан // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2, ч. 1. – URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=20743> (дата обращения: 27.02.2023).

17. Ван, Ш. Романсы и песни Хуан Цзы в контексте исполнительской практики / Ван Шижан // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2, ч. 1. – С. 714.

18. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово. [Ч.] 1. Ритмика / В. Васина-Гроссман. – Москва: Музыка, 1972. – 150 с.

19. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция / В. Васина-Гроссман. – Москва: Музыка, 1978. – 367 с.
20. Васина-Гроссман, В. А. Песня / В. Васина-Гроссман // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва: Советская энциклопедия; Советский композитор, 1978. – Т. 4. – Стб. 264–266.
21. Васина-Гроссман, В. А. Романс / В. Васина-Гроссман // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва: Советская энциклопедия; Советский композитор, 1978. – Т. 4. – Стб. 694–697.
22. Вэй, Я. Новая музыка Китая 20–40-х годов / Вэй Яньгэ // Китайская культура 20–40-х годов и современность / отв. ред. В. Ф. Сорокин. – Москва: Наука, 1993. – С. 143–173.
23. Гудимова, С. А. Музыка в контексте культуры: сб. статей / С. А. Гудимова; Российская академия наук, Институт научной информации по общественным наукам. – Москва: ИНИОН РАН, 2017. – 446 с.
24. Дай, Ю. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Дай Юй; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2017. – 30 с.
25. Данилова, А. В. Образы Китая в зеркале западноевропейского и русского музыкального искусства / А. В. Данилова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 3. – С. 89–93.
26. Девятова, О. Л. Европейские и китайские культурные традиции в музыке Густава Малера и Игоря Стравинского / О. Л. Девятова // Электронный научный архив УРФУ. – URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/37829/1/978-5-7741-0224-2_2014_30.pdf (дата обращения: 9.01.2024).
27. День, К. Ю. Особенности национальной стилистики в камерно-вокальной музыке китайских композиторов / День Кай Юань // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. – Вип. 44. – Харків: С.А.М, 2015. – С. 58–70.

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

29. Дурандина, Е. Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX вв.: историко-стилевые аспекты: дис. ... доктора искусствоведения / Дурандина Елена Евгеньевна; Российская академия музыки им. Гнесиных. – Москва, 2002. – 381 с.

30. Ду, С. В. Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае / Ду Сы Вэй // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 2. – С. 232–234.

31. Жуань, Ц. Становление жанра романса в китайской музыке. К вопросу терминологии / Жуань Цзин // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. трудов. Вып. 8. / РГПУ им. А. И. Герцена; ред.-сост. Н. И. Верба. – Санкт-Петербург: Астерион, 2013. – С. 142–149.

32. Записки о музыке. Глава тридцать седьмая трактата «Ли цзи» // URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Jue_czy/text.htm (дата обращения: 12.02.2024).

33. История Китая: учебник / под ред. А. В. Меликсетова. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва: Изд-во МГУ; Изд. дом «ОНИКС 21 век», 2004. – 736 с.

34. Конен, В. Д. Значение внеевропейских культур для музыки XX века / В. Конен // Музыкальный современник. – Москва: Советский композитор, 1973. – Вып. 1. – С. 32–82.

35. Коновалова, И. Ю. Феномен композитора в европейской музыкальной культуре XX века: личностный и деятельностный аспекты: автореферат дис. ... доктора искусствоведения / Коновалова Ирина Юрьевна; Харьковская гос. академия культуры. – Харьков, 2019. – 39 с.

36. Конфуций. Беседы и суждения / сост. и общ. ред. Р. В. Грищенко; предисл. Л. С. Переломова. – Санкт-Петербург: ООО «Кристалл», 1999. – 1120 с.

37. Коптев, С. В. О явлениях полиладовости, политоникальности и политональности в народном творчестве / С. В. Коптев // Проблемы лада: сб. статей / сост. [и авт. предисл.] К. Южак; Секция критики и музыкознания Ленингр. отд-ния СК РСФСР. – Москва: Музыка, 1972. – С. 191–207.

38. Кристиан Герхаер: «Ария — это и есть мгновение» / интервьюер А. Ефименко // Музыкальная академия. – 2018. – № 3. – С. 47–53.

39. Лаури-Вольпи, Д. Вокальные параллели / Джакомо Лаури-Вольпи; пер. с итал. Ю. Н. Ильина. – Ленинград: Музыка, 1972. – 303 с.

40. Лемешко, Ю. Г. Современная литература Китая: учеб. пособие / Ю. Г. Лемешко. – Благовещенск: Амурский гос. университет, 2012. – 146 с.

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

42. Ли, С. Китайская камерно-вокальная лирика в творчестве Хуан Цзыя / Ли Синьянь // «Манускрипт». – 2020. – Т. 12. – Вып. 8. – С. 154–159.

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

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

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

46. Ли, С. Китайская художественная песня: терминология, периодизация, социокультурный аспект / Ли Синьянь // Музыковедение. – 2022. – № 11. – С. 35–41.

47. Лисевич, И. С. Древняя китайская поэзия и народная песня / И. С. Лисевич. – Москва: Наука. Гл. ред. вост. лит-ры, 1969. – 288 с.

48. Ли, Я. О взаимодействии национальных и общеевропейских традиций в процессе вокального воспитания китайских студентов / Ли Яояо // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: сборник трудов международной научной конференции, 11–15 апреля 2019 г. – Т. III. – Ростов-на-Дону, 2019. – С. 158–170.

49. Ло, И. К вопросу изучения переводов китайской поэзии в жанре цы в России / Ло Ин // ЮУрГУ: открытые журналы. – URL: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/696/776> (дата обращения: 22.04.2020).

50. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. – Москва: Советский композитор, 1990. – 312 с.

51. Лу, Ш. Взгляды китайских композиторов Ван Гуанци и Сяо Юмэя на музыкальное искусство / Лу Шэнсинь // Университетский научный журнал. – 2020. – № 58. – С. 139–146.

52. Лю, И Синтез поэзии и музыки в камерно-вокальной лирике Чэнь И / Лю И // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2015. – Вип. 44. – С. 231–241.

53. Лю, Ц. Роль музыкального направления синь инь-юэ в патриотическом воспитании молодежи в КНР / Лю Цзэ // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2020. – № 2. – С. 81–86.

54. Люй, Ц. Опыт осмысления «своего – чужого» в дискуссиях о пении в Китае XX столетия / Люй Цзяин // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – № 1. – С. 68–71.

55. Люй, Ц. Техника пения в вокальных традициях китайской музыкальной культуры / Люй Цзяин // Манускрипт. – 2019. – Т. 12, вып. 11. – С. 278–282.

56. Малявин, В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. – Москва: Издательство «Апрель»; ООО «Издательство АСТ»; Издательско-продюсерский центр «Дизайн. Информация. Картография», 2000. – 632 с.

57. Малявин, В. В. Сумеречный Дао. Культура Китая на пороге Нового времени / В. В. Малявин. – Москва: Издательско-продюсерский центр «Дизайн. Информация. Картография», 2000. – 448 с.

58. Ма, Ц. Вокальный цикл Цзо Чженьгуаня «Три романа на стихи древних китайских поэтов» как образец межстилевого синтеза / Ма Цзяцзя // Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании. – 2016. – № 2. – С. 68–75.

59. Макуни, Н. «Шицзин» — книга, ставшая менталитетом / Наталия Макуни // Эстетизм: Азиатская литература. – 2017. – № 4. – URL: <https://aesthesis.ru/magazine/april17/shijing> (дата обращения: 9.01.2024).

60. Михайлов, М. К. Стиль в музыке: исследование / М. К. Михайлов. – Ленинград: Музыка, Ленингр. отд., 1981. – 263 с.

61. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. – Москва: Владос, 2003. – 248 с.

62. Полуэктова, О. В. Китайская дворцовая музыка эпохи Тан из японских источников: структурно-аналитический аспект: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Полуэктова Ольга Викторовна; Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 1999. – 24 с.

63. Попова, Т. В. О музыкальных жанрах / Т. В. Попова. – Москва: Знание, 1981. – 128 с.

64. Поэзия китайской традиции : [текст лекции И. И. Смирнова на тему «Классическая китайская поэзия в традиционной культуре Китая»] // Полит. ру: Лекции. – URL: <https://polit.ru/article/2012/02/24/smirnov/> (дата обращения: 9.12.2021).

65. Пэн, Ч. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Пэн Чэн. – Нижний Новгород, 2011. – 23 с.

66. Романова, Л. В. Музыкальный жанр как культурная форма / Л. В. Романова // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2011. – № 3. – С. 67–71.

67. Син, С. Некоторые вопросы специфики музыкальной формы в китайской традиционной музыке / Син Синь // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-voprosy-spetsifiki-muzykalnoy-formy-v-kitayskoy-traditsionnoy-muzyke> (дата обращения: 13.12.2019).

68. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – Москва: Музыка, 1968. – 103 с.

69. Спешнев, Н. А. Дискуссия по этнопсихологии китайцев / Н. А. Спешнев // Национальные менталитеты: их изучение в контексте глобализации и взаимодействия культур: электронная база данных. – URL: http://national-mentalities.ru/east/vostochnaya_i_yugovostochnaya_aziya/speshnev_n_a_diskussiya_ob_etnopsihologii_kitajcev/ (дата обращения: 28.12.2021).

70. Степанова, И. В. Слово и музыка. Диалектика семантических связей / И. В. Степанова. – Москва: Московская консерватория, 1999. – 288 с.

71. Сун, Я. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая: диссертация ... канд. искусствоведения / Сун Яньин; Львовская Национальная музыкальная академия. – Львов, 2016. – 183 с.

72. Сунь, Л. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Сунь Лу; Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2016. – 30 с.

73. Сю, Ц. Становление хоровой музыки в Китае в первой половине XX века / Сю Цзюньвэй // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-horovoy-muzyki-v-kitae-v-pervoy-polovine-hh-veka/viewer> (дата обращения: 12.02.2020).

74. Тао, Ш. Литературно-музыкальный анализ «Книги песен» / Тао Шихуй // Репозиторий Dspace. – URL: http://repository.buk.by:8080/bitstream/handle/123456789/21475/Literaturno_muzikalnii%20analiz%20Knigi%20pesen.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата обращения: 9.11.2022).

75. Ткаченко, Г. А. Космос, музыка, ритуал / Г. А. Ткаченко. – Москва: Наука. Гл. ред. вост. лит-ры, 1990. – 284 с.

76. Три вершины, семь столетий: Антология лирики средневекового Китая / пер. с кит. С. А. Торопцева; [сост.: С. А. Торопцев, Гу Юй]. – Санкт-Петербург: Гиперион, 2016. – 352 с.

77. Тугулова, О. Д. Поэтическая судьба КНР в эпоху Мао / О. Д. Тугулова // Современная филология: материалы I Международной научной конференции (г. Уфа, апрель 2011 г.). – Уфа: Лето, 2011. – С. 55–57. – URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/23/508/> (дата обращения: 09.01.2022).

78. Тянь, Ц. Образ родного края в фортепианных сочинениях китайских композиторов: дис. ... канд. искусствоведения / Тянь Цинь. – Харьков, 2012. – 240 с.

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

80. У, Г.-И. Формирование музыкальной культуры в древнем Китае / У Ген-Ир // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-muzykalnoy-kultury-v-drevnem-kitae> (дата обращения: 05.04.2020).

81. У, Х. Китайская авторская песня: история и теория жанра / У Хунюань. – Киев: Лира-К, 2019. – 223 с.

82. У, Х. Китайская художественная песня: история и теория жанра : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Хунюань У. – Харьков, 2016. – 231 с. – URL: <https://cloud.mail.ru/public/GzBV/nW7Rmn1uo>

83. Финдейзен, Н. Ф. Русская художественная песня (романс): исторический очерк ее развития / Н. Ф. Финдейзен. – Москва: П. Юргенсон, 1905. – 79 с.

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

85. Хохлов, Ю. Н. Песни Шуберта: Черты стиля / Ю. Н. Хохлов. – Москва: Музыка, 1987. – 302 с.

86. Ху, Я. Специфика глобализационных процессов в культуре Китая: автореферат дис. ... канд. культурологии / Ху Яньли; Дальневосточный федеральный университет. – Владивосток, 2016. – 27 с.

87. Цао, Ш. Жанры камерно-вокальной музыки Китая периода Великой Культурной революции (1966–1976) / Цао Шули // Управление в социальных и экономических системах: материалы XIX международной научно-практической конференции, г. Минск, 18 мая 2010 г. / редкол.: Н. В. Суша [и др.]. – Минск, 2010. – С. 384–385.

88. Цао, Ш. Истоки жанрового разнообразия камерно-вокальной музыки в Китае / Цао Шули // Искусство и культура. – 2011. – № 1 (1). – С. 41–46.

89. Цао, Ш. Проявление стилистических черт в китайской камерно-вокальной музыке конца XX в. / Цао Шули // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2010. – № 1 (13). – С. 74–79. – (Тэорыя і гісторыя мастацтва).

90. Цзо, Ч. Русские музыканты в Китае / Цзо Чжэньгуань. – Санкт-Петербург: Композитор, 2014. – 336 с.

91. Цзэн, Ц. Влияние тона на региональные стилистические особенности китайской художественной песни / Цзэн Цян // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9, № 2. – С. 197–207.

92. Цинь, Ц. Жизненный и творческий путь У Цзуцзяна / Цинь Цинь // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/zhiznennyi-i-tvorcheskiy-put-u-tszutszyana/viewer> (дата обращения: 9.11.2022).

93. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования. Простые формы / В. А. Цуккерман. – Москва: Музыка, 1980. – 296 с.

94. Чан, Л. Народная песня как феномен китайской музыкальной культуры : автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Чан Лиин; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2007. – 22 с.

95. Чан, Л. Проблемы классификации китайских народных песен / Чан Лиин // Контакты музыкальных культур: сб. статей аспирантов и магистров КНР. – Санкт-Петербург: Композитор, 2007. – С. 15–22.

96. Чжан, К. Сяо Юмэй и его роль в становлении современного китайского музыкознания: дис. ... канд. искусствоведения / Чжан Кэу; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2017. – 188 с.

97. Чжао, Ж. Новые грани китайского романса в творчестве Лю Цуна / Чжао Жунжун // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2021. – № 3. – С. 184–192.

98. Чжао, Ж. Проблемы типологии камерно-вокальных жанров в современной китайской музыке / Чжао Жунжун // Университетский научный журнал. – 2020. – № 57. – С. 202–207.

99. Чжао, Ф. Становление концертного вокального исполнительства в Китае в 20–30-е годы XX века / Чжао Фэйлун // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 12–1. – С. 196–198.

100. Чжао, Ц. Сравнение эстетики камерной музыки Китая и Запада / Чжао Цянь // Philharmonica. International Music Journal. – 2021. – № 6. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sravnenie-estetiki-kamernoy-muzyki-kitaya-i-zapada/viewer> (дата обращения: 18.11.2023).

101. Чжен, И. А. Профессиональная музыкальная культура стран Дальнего Востока в контексте межкультурных взаимодействий: автореферат дис. ... канд. культурологии / Чжен Ирина Абрамовна; Забайкальский гос. гуманитарно-педагогический университет им. Н. Г. Чернышевского. – Чита, 2006. – 21 с.

102. Чжоу, Л. Музыкальный и поэтический текст в романе Чжао Юаньжэна «Как же мне не скучать по нему?» / Чжоу Лян // Journal of science. Lion. – 2022. – № 35. – С. 3–6.

103. Чжу, Ф. Становление камерно-вокального стиля Чжу Цзяньэра: ранние сочинения / Чжу Фендайцзяо // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2019. – Вип. 52. – С. 173–187.

104. Что такое искусство? Круглый стол / В. В. Аристархов, В. В. Бычков, В. А. Подорога и др. // Философский журнал. – 2016. – Т. 9, № 4. – С. 18–47.

105. Чэнь, И. Адаптация европейских музыкальных традиций в Китае на примере «школьной песни» / Чэнь Ин // Проблемы музыкальной науки. – 2014. – № 1. – С. 10–13.

106. Чэнь, И. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Чэнь Ин; Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2015. – 26 с.

107. Чэнь Циган: Китайский композитор — это «Фьюжн». URL: <https://www.sin80.com/pub/chen-qigang-merge-together> (дата обращения: 18.11.2023).

108. Чэнь, Ш. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления: дис. ... канд. искусствоведения / Чэнь Шуюнь; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2020. – 234 с.

109. Шнеерсон, Г. М. Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон. – Москва: Музгиз, 1952. – 251 с.

110. Шульгина, Е. В. Звуковысотная организация китайской музыки XII–XIII веков: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Шульгина Елена Валерьевна; Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2005. – 22 с.

111. Юнусова, В. Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии / В. Н. Юнусова // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки: Статьи. Исследования. Переписка. Вып. 2 / ред.-сост. В. Н. Юнусова. – Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2011. – С. 195–216.

112. Ян, Б. Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Ян Бо; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2016. – 25 с.

113. Ян, Б. Становление системы музыкального воспитания в общеобразовательных школах Китая: период Китайской республики (1912–1949) / Ян Бохуа // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 82, ч. 2. – С. 178–180.

114. Янь, Ц. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня / Янь Цзянань, Виолетта Николаевна Юнусова // Журнал Общества теории музыки. – 2018. – № 4. – С. 60–73. – URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2018_4_%2824%29_5_Yan_Jianan_Yunusova_Xu_Changjun.pdf (дата обращения: 12.10.2023).

115. Янь, Ц. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня: дис. ... канд. искусствоведения / Янь Цзянань; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2020. – 203 с.

116. Яо, В. Воспитание средствами музыкального искусства в контексте идей Конфуция и В. А. Сухомлинского / Яо Вэй, С. Ю. Сопильняк // Реализация идей Сухомлинского в теории и практике современного образования (к 100-летию со дня рождения): международная науч.-практич.

конференция: сб. статей: в 2 т. / науч. ред. В. Г. Рындак. – Оренбург: Оренбургский гос. пед. университет, 2018. – Т. 2. – С. 114–119.

Литература на английском языке

117. An Infusion of Eastern and Western Music Styles into Art Song: Introducing Two Sets of Art Song for Mezzo-Soprano by Chen Yi: dissertation / by Wen Zhang; University of Nevada. – Las Vegas, 2012. – 63 p.

118. Composer Chen Yi: A Conversation with Bruce Duffie. – URL: <http://www.bruceduffie.com/chenyi.html> (дата обращения: 17.11.2022).

119. Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China Since 1949 / by Mittler Barbara. – Wiesbaden: Harrassowitz, 1997. – 516 p.

120. My Opinion on Creation of Chinese Art Songs / by Lu Zaiyi. – Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2009. – 221 p.

121. New Music of China: Its Development under the Blending of Chinese and Western Culture through the First Half of the 20th Century / by Wang Yuhe // Journal of Central Conservatorium. – 1995. – № 2. – P. 55–63.

122. Selective Study on Art Songs Composed by Chinese [Electronic resource] / by Li Qianru // Study Resource. – URL: <https://studyres.com/doc/12894455/a-selective-study-on-art-songs-composed-by-chinese#> (date of application: 05.04.2020).

123. Thinking of the Definition of the Chinese Contemporary Art Songs / by Peng Genfa // Journal of People's Music. – 2007. – № 9. – P. 15–28.

Литература на китайском языке:

124. Блог художественной песни Лю Цуна . – URL: <http://blog.sina.com.cn/liucong1213> (дата обращения: 05.04.2020). 刘宗的艺术歌曲博客 [电子资源] - URL: <http://blog.sina.com.cn/liucong1213>. (访问: 05.04.2020)。

125. Ван, Чэнь. Изучение аккомпанирования в китайских художественных песнях первой половины XX в. / Ван Чэнь // Вестник Шеньянской консерватории. – 2014. – Вып. 3. – С. 193–197. 王晨。二十世纪上半叶中国艺术歌曲伴奏的研究 / 王晨 // 沈阳音乐学院公报。 - 2014年。 - 第3期。 - 第193–197页。
126. Ван, Юйхэ. История современной китайской музыки / Ван Юйхэ. – Пекин: Издательство народной музыки, 2012. – 372 с. 毓和。中国近现代音乐史 / 汪毓和。 - 北京: 人民音乐出版社, 2012年。 - 372页。
127. Дай, Пэнхай. Наследие Хуан Цзы: влияние музыки / Дай Пэнхай. – Хэфэй: Издательство литературы и искусства, 1997. – 196 с. 戴鹏海。黄子的遗产: 音乐的影响 / 戴鹏海。 - 合肥: 文艺出版社, 1997年。 - 196页。
128. Е, Лань. История эстетики Китая / Е Лань. – Шанхай: Шанхайское Народное издательство, 2007. – 663 с. 叶郎。中国美学史 / 叶郎。 - 上海: 上海人民出版社, 2007年。 - 663页。
129. Куй, Цзян. Собрание стихотворений жанров ши и цы Байши / сост. и авт. предисл. Ся Чэнтао. – Пекин: Издательство общественных наук, 1992. – 148 с. 江奎。石、齐白石体裁诗集 / 夏成涛编着。 - 北京: 社会科学出版社, 1992年。 - 148页。
130. Ле, Линь. Справочник популярной музыки / Ле Линь. – Тайбэй: Издательство «Тяньгун», 1982. – 212 с. 乐林。流行音乐手册 / 乐林。 - 台北: 天通出版社, 1982年。 - 212页。
131. Ли, Цуйпин. Скрытый смысл эстетики китайских художественных песен XX в. на древние стихи / Ли Цуйпин. – Чэнду: Сычуанский педагогический университет, 2010. – 65 с. 李翠萍。二十世纪中国艺术歌曲美学对古诗词的潜藏意义 / 李翠萍。 - 成都: 四川师范大学, 2010年。 - 65页。
132. Ло, Ифэн. Возвращение к первоисточникам: размышления о китайских художественных песнях / Ло Ифэн. – Пекин: Народное музыкальное

- издательство, 2007. – Вып. 4. – С. 55–57. 罗艺峰。 回到原点：关于中国艺术歌曲的思考 / 罗艺峰。 - 北京：人民音乐, 2007年。 - No. 4. - 页55-57.
133. Мэн, Вэньтао. Особый случай в истории современного написания песен в Китае: о сочетании текстов и песен в песнях, написанных в соавторстве с Сяо Юмей и И Вэйчжаем / Мэн Вэньтао // Журнал Уханьской консерватории. – 2005. – № 2. – С. 2–6. 孟文涛。 中国现代词曲创作史上的一个特例：关于与萧玉梅、易伟斋合作创作的歌曲中歌词与歌曲的结合 / 孟文涛 // 武汉音乐学院学报。 - 2005年。 - 2号。 - 第2-6页。
134. Пу, Фан. О национальных факторах в работах Хуан Цзы / Пу Фан. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1984. – 119 с. 蒲扇。 论黄子作品中的民族因素 / 蒲扇。 - 北京：民间音乐出版社, 1984年。 - 119页。
135. Собрание сочинений по языку и литературе Чжао Юаньжэнь / сост.: У Цзунци, Чжао Синьна. – Пекин: Коммерческая пресса, 2002. – 178 с. 《赵元任语言文学作品集》 / 吴宗基、赵辛娜编着。 - 北京：商务印书馆, 2002年。 - 178页。
136. Сунь, Цзинань. Китайское музыкальное искусство с древнейших времен до наших дней / Сунь Цзинань, Чжоу Чжуцюань. – Цзинань: Издательство учебной литературы провинции Шаньдун, 1993. – 317 с. 孙济南。 中国音乐艺术从古至今 / 孙晋安, 周朱泉。 - 济南：山东省教育文献出版社, 1993年。 - 317页。
137. Су, Янь. Анализ художественных песен Хуан Цзы / Су Янь. – Сиань: Издательство Северо-Западного национального университета, 2013. – 313 с. 苏岩。 黄子的艺术歌曲分析 / 苏岩。 - 西安：西北大学出版社, 2013年。 - 313页。
138. Сюй, Чанхуи. Популярные сведения по истории новейшей китайской музыки / Сюй Чанхуи. – Тайбэй: Музыкальное издательство, 1998. – 566 с. 许常惠。 中国新音乐史话 / 许常惠。 - 台北：乐韵出版社, 1998年。 - 566页。

139. Ся, Яньчжоу. Краткий курс истории новой китайской музыки / Ся Яньчжоу. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2012. – 346 с. 夏澯洲。中国近代音乐史简编 / 夏澯洲。 – 上海: 上海音乐出版社, 2012年。 - 346页。
140. У, Хунюань. «Движение 4-го мая» и его роль в процессе формирования китайской художественной песни / У Хунюань // Северная музыка. – 2015. – Вып. 282. – С. 3–5. 吴宏远。“五四运动”及其在中国艺术歌曲形成中的作用 / 吴宏远 // 北方音乐。 - 2015年。 - 第282期。 - 第3–5页
141. У, Ю-Цин. Исследование древних струнных инструментов / У Ю-Цин. – Шанхай: Издательство Шанхайского музыкального института, 2008. – 329 с. 吴毓清。古琴艺术研究 / 吴毓清。 - 上海: 上海音乐学院出版社, 2008年。 - 329页。
142. Хуан, Тэнпэн. Китайские художественные песни и распространенные в Китае эстетические концепции / Хуан Тэнпэн // Вестник Северо-Восточного педагогического университета. – 2002. – Вып. 5. – С. 150–153. 黄腾鹏。中国艺术歌曲与中国常见的审美观念 / 黄廷鹏 // 东北师范大学学报。 - 2002年。 - 第5期。 - 第150–153页。
143. Ху, Тяньхун. Китайские художественные песни 20–30-х годов XX в. / Ху Тяньхун // Вестник Сианьской консерватории. – 2001. – Вып. 2. – С. 10–16. 胡天虹。20世纪20—30年代的中国艺术歌曲 / 胡天虹 // 西安音乐学院学报, 2001年。 - №. 2。 - 页10–16。
144. Хэ, Лутин. О проблеме голосов, поставленных по-европейски / Хэ Лутин // Отчет о литературе и искусстве. – 1986. – № 1. – С. 59–63. 贺绿汀。关于“洋嗓子” / 贺绿汀 // 的问题。 - 1986年。 - 第1册。 - 59–63页。
145. Цао, Кефан. Го Вэньцин: выйдя из общежития мастера Центральной консерватории, он уже более 30 лет доминирует на китайской музыкальной сцене / Цао Кефан. – URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_9745475 (дата обращения:

- 7.11.2022). 曹可凡。郭文景：走出中央音乐学院学霸寝室,他独步中国乐坛三十余年 / 曹可凡。 – URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_9745475 (申请日期：7.11.2022).
146. Цзюй, Цихун. Разработчик и зачинатель стратегии развития новой музыки Китая: взгляды Сяо Юмэя на музыку и творческо-педагогическая практика: сквозь призму столетий / Цзюй Цихун // Музыкальные исследования. – 2012. – № 1. – С. 7–21. 居其宏。我国新音乐发展战略的设计师和先行者—萧友梅音乐思想与创作教育实践的跨世纪回望 / 居其宏。 – 音乐探索. – 2012年。 – 1期。 – 7-21页。
147. Цзю, Цихун. Музыкальные поэты большой любви — Лу Цзай-и и его вокальное творчество / Цзю Цихун // Народная музыка. – 2004. – № 11. – С. 4–8. 鞠继红。大爱的音乐诗人—卢在义和他的声乐创作 / 朱子宏 / 民间音乐。 – 2004年。 – 11号。 – 第4-8页。
148. Цянь, Жэнькан. Жизнь и творчество Хуан Цзы / Цянь Жэнькан. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1997. – 41 с. 钱仁康。黄子钱仁康的生活和工作。 – 北京：民间音乐出版社, 1997年。 – 41页。
149. Чжан, Ли. Путь стихов и песен / Чжан Ли. – Пекин: Культура и искусство, 1984. – 49 с. 张黎。诗歌之道 / 张黎。 – 北京：文化艺术, 1984年。 – 49页。
150. Чжан, Шаотун. Китайские художественные песни и культура / Чжан Шаотун. – Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета, 2002. – 212 с. 张沙通。中国艺术歌曲与文化 / 张沙通。 – 北京：北京师范大学出版社, 2002年。 – 212页。
151. Чжао, Пейвен. Создание «второй мелодии» — о дирижере Шанхайского оркестра Лу Цзай-и / Чжао Пейвен // Любители музыки. – 1986. – Вып. 2. – С. 47–50. 赵培文。《第二旋律》的创作—关于上海管弦乐队指挥卢载仪 / 赵培文 // 音乐爱好者。 – 1986年。 – 问题2。 – 47-50页。

152. Чжао, Цзинхуа. Исполнение вокальной музыки / Чжао Цзинхуа. – Пекин: Издательство «Хайся», 1999. – Т. 2. – 183 с. 张京华。声乐表演 / 赵金华。 – 北京：海霞出版社，1999年。 – 2卷。 – 183页。
153. Чжао, Юаньжэнь. Сборник песен / Чжао Юаньжэнь. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1981. – 212 с. 赵元任。歌曲集 / 赵元任。 – 北京：民间音乐出版社，1981年。 – 212页。
154. Чжоу, Фаньфу. Вэй Ханьчжан рассказывает об оратории «Песнь вечной печали» за последние сорок семь лет / Чжоу Фаньфу. – Музыкальная жизнь (Гонконг). – 1979. – № 178. – С. 8–14. 周防。魏汉章谈近四十七年清唱剧《永悲之歌》 / 周凡夫。 – 音乐生活（香港）。 – 1979年。 – 178号。 – 第8–14页。
155. Чжуан, Цюаньхуа. Введение в музыкальную литературу / Чжуан Цюаньхуа. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2006. – 169 с. 庄全华。音乐文学概论 / 庄全华。 – 北京：民间音乐出版社，2006年。 – 169页。
156. Чжу, Гуан-цянь. История западной эстетики / Чжу Гуан-цянь. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2002. – 850 с. 朱光潜。西方美学史 / 朱光潜。 – 北京：人民文学出版社，2002年。 – 850页。
157. Чжу, Цяньчжи. История китайской музыкальной литературы / Чжу Цяньчжи. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2006. – 310 с. 朱谦之。中国音乐文学史 / 朱谦之。 – 上海：上海人民出版社，2006年。 – 310页。
158. Чжэн, Дзе. От заимствований и имитаций до творческого поиска — исторические следы развития китайских художественных песен первой половины XX в. / Чжэн Дзе. – Шанхай: Шанхайская консерватория музыки, 2004. – 55 с. 张杰。从借用和模仿到创造性的搜索—二十世纪上半叶中国艺术歌曲发展的历史痕迹 / 张杰。 – 上海：上海音乐学院，2004年。 – 55页。

159. Чэнь, Юйлань. Введение в современную музыкальную литературу / Чэнь Юйлань. – Чжэнчжоу: Хэнаньское народное издательство, 2006. – 172 с. 陈玉良。现代音乐文学概论 / 陈玉良。 – 郑州：河南人民出版社，2006年。 – 172页。
160. Ши, Вейчжен. Сочетание музыки и литературы в вокальном искусстве / Ши Вейчжен // Народная музыка. – 2012. – Вып. 5. – С. 46–48. 石韦正。声乐艺术中的音乐与文学的结合 / 石韦正 // 民间音乐。 – 2012年。 – 第5期。 – 第46–48页。
161. Ян, Инъю. Исторические наброски о древнекитайской музыке / Ян Инъю. – Пекин: Пекинская народная музыка, 1981. – 84 с. 杨隐流。中国古代音乐的历史小品 / 杨隐流。 – 北京：北京民间音乐，1981年。 – 84页。
162. Яо, Хунвэй. Поиск истоков китайских художественных песен в период новой истории / Яо Хунвэй // Вестник Шеньянской консерватории. – 2008. – Вып. 4. – С. 45–47. 姚红卫。近代中国艺术歌曲探源 / 姚红卫 // 沈阳音乐学院学报。 – 2008年。 – 4号。 – 45–47页。