

Министерство культуры Российской Федерации
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Краснодарский государственный институт культуры»

На правах рукописи

Сюй Яньпин

Сюй Яньпин

**ХОРОВОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ,
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО**

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения, доцент
Хватова Светлана Ивановна

Краснодар, 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. История становления китайского хорового исполнительства.....	16
1.1. Предпосылки зарождения хорового пения и формирование национальной хоровой школы в XIX столетии.....	16
1.2. Эволюция хорового искусства в Китае в XX – первой четверти XXI века.....	43
ГЛАВА II. Приемы хорового письма в сочинениях китайских композиторов XX века.....	70
2.1. Стилистика композиторского творчества для хора на основе народного мелоса: баллады и хоровые миниатюры.....	70
2.2. Жанры композиторского творчества: оратории, кантаты, экспериментальные хоровые сочинения.....	88
ГЛАВА III. Типология техник современного хорового исполнительства в Китайской народной республике.....	116
3.1. Хор как явление современной социокультурной жизни КНР: от миньгэ к патриотическим маршам.....	116
3.2. Хоры академической европейской традиции и эстрадное хоровое исполнительство.....	142
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	175
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	181
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	208
Приложение 1. Фотоиллюстрации.....	208
Приложение 2. Нотные примеры.....	218
Приложение 3. Сборники песен	230
Приложение 4. Нотные источники.....	239

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

Хоровое пение Китая представляет собой довольно позднее явление, не относящееся к числу традиционных форм коллективного музицирования. Исторические источники и музыкально-теоретические трактаты ¹ свидетельствуют о том, что на протяжении тысячелетий вокальное исполнительство страны развивалось преимущественно в формах сольного камерного пения, синкретических театрално-музыкальных жанров (в частности, пекинская опера куньцзюй) и ритуально-обрядовых практик с ограниченным использованием ансамблевого пения. Зародившееся в конце XIX – начале XX столетия и прошедшее стремительный путь развития благодаря сложному взаимодействию миссионерской деятельности, образовательных реформ и налаживания международных контактов, китайское хоровое искусство сегодня демонстрирует впечатляющий подъем. По данным Китайской хоровой ассоциации 2023 года, в стране зарегистрировано более пятидесяти тысяч профессиональных и любительских хоровых коллективов, действует система национальных конкурсов, а китайские хоры регулярно занимают призовые места на международных соревнованиях [182].

Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью всестороннего, связующего анализа истории, теории и исполнительской практики китайского хорового искусства. Особый научный интерес представляет парадоксальность становления китайской хоровой традиции. Будучи принципиально новым явлением в музыкальной культуре Китая, она за сравнительно короткий исторический период (менее столетия) получила широкое распространение на территории страны и позволила первым китайским композиторам творчески переосмыслить европейские хоровые

¹ Об этом подробнее см.: [2, 10, 16, 36, 48, 90, 91, 142, 156, 169, 179].

техники, выработав самобытную систему хорового исполнительства. Этот уникальный культурный трансформационный процесс до сих пор не получил целостного осмысления в современном музыкознании.

Возникает *противоречие* между растущей популярностью и востребованностью хорового искусства в стране (в том числе и благодаря социальному заказу) и отсутствием комплексного исследования, отражающего основные этапы его становления в широком социокультурном контексте в корреляции с динамикой композиторского и исполнительского творчества в указанной области, что свидетельствует об актуальности и злободневности изучения данной научной проблемы.

Степень разработанности темы исследования

Хоровое искусство Китая как самостоятельный объект музыковедческого анализа долгое время находилось на периферии академического дискурса, преимущественно рассматриваясь в более широком контексте традиционной китайской музыкальной культуры или в рамках исследования вокальных жанров (Цао Шули [96], Чен Цзыцин [197]). Сегодня, несмотря на увеличение числа работ по данной проблематике, комплексные исследования китайской хоровой музыки как целостного культурного феномена по-прежнему немногочисленны и отличаются фрагментарностью подходов.

В частности, философско-эстетические основания музыкального мышления, а также его неразрывная связь с традициями конфуцианской и даосской культурных парадигм были освещены в трудах Го Юя [20], Ли Куньшаня [148], Сыма Цяня [79], Ся Чунтао [171], У Ген-Ира [90, 91], Г.М. Шнеерсона [105] и Юй Цююя [212]. Однако, несмотря на осмысление китайского музыкального искусства как формы символической репрезентации этико-космологических принципов, встроенных в структуру общественного и духовного бытия, проблема прямой корреляции философских концепций с практикой хорового музицирования остается неизученной.

Проблемы генезиса и эволюции китайских коллективных форм пения исследовались В.М. Алексеевым [2], Ван Юхэ [142, 143], Л.С. Васильевой [16], М.Е. Кравцовой [45, 46], Лю Цзинчжи [156, 157, 158], Лян Маочуном [161, 162], О.Е. Непомниной [65], Цянь Ренканом [193, 194, 195, 196] и Цянь Жэньпином [192]. Указанные авторы детально реконструируют устоявшиеся формы бытования китайской музыкальной традиции – от придворных церемониальных ансамблей и храмовых практик до систем профессиональной подготовки музыкантов (школа «Лиюань», 梨园 и т.п.), а также прослеживают влияние межкультурных взаимодействий на становление хорового искусства в Китае.

Отдельное направление научных изысканий связано с изучением влияния христианских миссионеров на хоровое искусство в Китае. Значительный объем источникового материала в этой области представлен трудами иностранных миссионеров Д. Бейса [110], Д. Джулиана [122], К. Латуретта [124], У. Милна [129], Д. Чалмерса [113] и др. Отчеты и публикации участников христианских миссий обладают высокой ценностью как свидетельства «из первых уст», фиксирующие специфику культурного обмена и адаптации западноевропейской хоровой практики в китайской среде.

Проблематика становления хоровой культуры в Китае начала XX века (ключевом этапе формирования китайского национального хорового искусства), раскрывается в работах Ли Юньцзе [153], Ма Да [163], Сунь Цзиня [168], Сунь Цзинаня [169, 170], Сяо Вэйдуна [173] и Чжан Цзинвэя [199], где подробно рассматривается процесс массовой популяризации хорового исполнительства через различные общественные институты. Каждая из работ исследователей в той или иной степени раскрывает социокультурные механизмы формирования хорового движения как важного фактора музыкальной модернизации, способствовавшего кристаллизации национального репертуара для хора. Тем не менее, несмотря на полноту освещения социального и исторического контекста, в указанных трудах

остаются недостаточно изученными характерные особенности национального стиля в формирующемся хоровом репертуаре. Также практически отсутствует детальный анализ того, какими композиторскими приемами достигалась адаптация национального мелоса к условиям многоголосия.

Особый исследовательский интерес направлен на изучение школьных песен «сюэтан юэгэ», которые стали популярны в Китае в период музыкальной модернизации и заняли важное место в качестве катализатора развития хоровой культуры (Цянь Ренкан, Ли Юньцзе, Сунь Цзинань). Анализ работ Ли Юньцзе и Сунь Цзинаня дает дополнительные основания утверждать, что «школьные песни» сыграли определяющую роль в процессе популяризации хорового искусства на территории Китая и привели к появлению пласта первых хоровых сочинений, отражающих органичное соединение традиционных китайских ладовых особенностей с европейскими принципами многоголосия [18]. Однако в фокусе этих трудов находится, прежде всего, генезис и функциональная роль «сюэтан юэгэ» в общественно-педагогическом контексте эпохи. Анализ ранних партитур, исследование специфики композиторского письма и организации голосоведения остаются за рамками указанных исследований. Восполнение этого пробела является одной из задач настоящей работы.

Проблема преемственности национальной музыкальной традиции в хоровом творчестве китайских композиторов находит разностороннее отражение в исследованиях Ван Руйпу [139], Ван Цяня [12], Гун Ли [23], Дай Юя [24], Ли Юэхэ [51], Е. В. Смагиной [12], Фей И [179], Чень Менмена [101], Ли Юэхе [50]. В данных работах раскрываются как историко-культурные основания данного явления, так и его художественные и стилистические особенности. Авторы описывают процессы формирования самобытной композиторской школы, основанной на глубоком претворении характерных элементов китайского национального музыкального мышления, ритмических формул, восходящих к древним поэтическим размерам, а также

темброво-акустических ценностных установок, сложившихся под влиянием традиционных вокальных стилей и инструментального музицирования. Значительное внимание Ван Цяня, Ли Ю, Е.В. Смагиной и Чень Менмена уделено крупным хоровым произведениям китайских композиторов. В частности, детально анализируются оратория «Вечная печаль» Хуана Цзы, кантата «Река Хуанхэ» Сянь Синхая, хоровые циклы, посвященные событиям «Долгого марша»², а также песни Красной армии, ставшие важными вехами в освоении крупных форм хоровых сочинений китайскими композиторами и формировании репертуара китайской хоровой музыки. Сопоставление китайских хоровых жанров с российской хоровой традицией, раскрывается в современных трудах по истории и теории хорового искусства И.В. Маевской [54], Е.В. Назайкинского [63], О.В. Стець [78], С.И. Хватовой [93], П.Г. Чеснокова [102], Цао Шули [96], Ян Сяо Сюя [108], однако, они освещают лишь отдельные тенденции в значительном ряду существующего хорового наследия России и Китая.

Ценность также представляют труды, посвященные теории и методологии музыкознания. В этом направлении продуктивно работали Е.М. Алкон [3], А.Г. Алябьева [5], М.В. Медведева [58], В.В. Медушевский [59], Е.В. Назайкинский [62]. Исследования таких ученых как Пэн Чэн [70], А.Ф. Ушкарев [92], Цао Шули [96], В.С. Ценова [97], В.Н. Юнусова [106], Ван Ангуо [137], Ли Ваньбао [147], Ли Найкун [150], Цюй Сисянь [191], Ю Ли и Юэ Сяюнь [213] касаются вопросов ладогармонической структуры китайской хоровой музыки, закономерностей голосоведения, специфики вокальной дикции, а также методов работы с тембром и динамикой в хоре. Помимо этого, труды вышеуказанных исследователей затрагивают вопросы стилистического самоопределения, интерпретационной стратегии и системы художественно-выразительных средств, применяемых в хоровой практике.

² Долгий марш – стратегический поход Китайской Красной армии, в ходе которого войска преодолели порядка 12–13 тыс. км; событие обеспечило консолидацию партийного руководства и было канонизировано как важная веха в истории КПК.

Проведенный анализ позволяет констатировать, что, несмотря на значительный объем существующих исследований, присутствует явный дефицит комплексного анализа китайской хоровой традиции, включающего взаимосвязь философско-эстетических оснований, историко-культурного контекста, композиторских техник и исполнительской практики. В частности, требуют уточнения вопросы хронологической периодизации развития хорового искусства в Китае, суть которых заключается в противоречивой датировке переломных моментов и размытости критериев разграничения этапов. Кроме того, отсутствует системный анализ хоровых партитур ключевых произведений, необходимый для понимания эволюции композиторских техник. Не раскрыты особенности вокально-интонационной культуры в условиях перехода от монодического мышления к многоголосию, а также закономерности интерпретации национального мелоса в хоровых произведениях китайских композиторов и функции хоровых коллективов в различных исторических периодах и политических событиях.

Объект исследования развитие хорового искусства в Китае как музыкальный феномен.

Предмет исследования хоровое творчество китайских композиторов XX – начала XXI века.

Цель – систематизировать существующие исследования об эволюции хорового исполнительства в Китае для понимания путей его развития в мировом хоровом искусстве и возможностей сохранения национальной специфики композиторского и исполнительского творчества.

Задачи исследования:

1) выявить основные этапы формирования китайской хоровой традиции от ритуальных храмовых практик к академическому исполнительству XX века для демонстрации исторических оснований современных процессов развития национального хорового искусства;

2) систематизировать архивные, документальные и исследовательские сведения, отражающие исторические этапы развития хорового искусства в

Китае для реконструкции основных форм его существования и траекторий эволюции в изменяющихся социокультурных условиях XX – начала XXI века;

3) проанализировать стилевые и жанровые взаимодействия западноевропейской и китайской хоровых школ на материале произведений китайских композиторов XX – XXI веков;

4) исследовать жанровые приоритеты и характерные художественные приемы современных китайских композиторов в хоровой музыке;

5) установить функции хорового исполнительства в современном музыкальном искусстве КНР с позиции сохранения специфики национального стиля;

6) определить пути трансформации жанров хоровой музыки в различных формах популяризации музыкального наследия КНР.

Теоретико-методологические основы исследования.

Диссертационное исследование базируется на принципах и идеях:

- философско-эстетических и культурологических исследований, раскрывающих основы китайского музыкального мышления и его связь с традиционной картиной мира (Конфуций, Лао-цзы, Сыма Цянь, У Ген-Ир, Ся Чунтао);

- трудов по истории и теории китайской музыки, посвященных генезису и эволюции хорового искусства (Ван Юхэ, Лю Цзинчжи, Цянь Жэньпин, Цянь Ренкан);

- исследований, посвященных проблемам кросс-культурного диалога в музыке, выявляющих закономерности взаимодействия китайской и западноевропейской музыкальных традиций (В. М. Алексеев, Д. Чалмерс, У. Милн, Ван Юхэ);

- трудов по теории и методологии китайского хорового искусства, посвященных анализу композиторских техник и исполнительской специфики (Ли Ваньбао, Ван Ангуо, Цюй Сисянь, Ю Ли, Юэ Сяюнь);

– работ, сосредоточенных на специфике национального музыкального стиля в творчестве китайских композиторов XX–XXI веков и претворении фольклорных традиций (Гун Ли, Дай Юй, Ли Юэхэ, Фей И).

Методы исследования

В исследовании применяется комплексный подход, позволяющий рассматривать китайскую хоровую музыку в единстве ее историко-культурных, стилевых и исполнительских традиций. Историко-культурологический метод был использован для выявления закономерностей развития хорового искусства в контексте социально-политических трансформаций Китая. Историко-стилевой анализ применен при изучении эволюционных изменений композиторского письма в партитурах хоровых произведений. Историко-биографический метод помог реконструировать специфику творческих процессов при изучении музыкального наследия китайских композиторов XX века.

Применение методов музыковедческого анализа обеспечило классификацию исследуемого материала по языковым, жанровым и стилистическим параметрам.

Материал исследования включает широкий комплекс источников, раскрывающих характерные особенности хорового искусства Китая, а также отражающие эволюцию национальной музыкальной выразительности и композиторского мышления. В центре внимания находятся партитуры и нотные издания хоровых произведений, представляющих различные этапы формирования композиторского мышления и национальной хоровой школы. Проанализированы школьные песни «Восемнадцать провинций» Шэнь Синьгуна, «Хайчжан» Цзэн Чжиминя, «Весенняя прогулка», «Мольба о выживании», «Прощание» Ли Шутуна; баллады и хоровые миниатюры: «Баллада о продаже сукна» и «Морская рифма» Чжао Юаньжэня, «Пастораль» Цюй Сисянь; произведения крупной формы: оратория «Вечная печаль» Хуан Цзы и кантата «Желтая река» («Хуанхэ») Сянь Синхая.

Для сравнительного анализа привлекались партитуры сочинений западных композиторов, в той или иной степени оказавших влияние на формирование китайской хоровой традиции: Луи Буржуа, Феликса Мендельсона, Джона Плейфорда Ордвеля.

Дополнительно использованы архивные материалы печатных и электронных СМИ, публикации в сети Интернет, а также аудио и видеозаписи, содержащие образцы хоровых исполнений. Иностранные исследования, посвященные музыкальной культуре Китая, представлены работами музыковедов, этнографов и культурологов, чьи труды дают опору для понимания процессов взаимодействия китайской и западноевропейской традиций.

Положения, выносимые на защиту:

1. Становление китайского хорового искусства обусловлено взаимодействием традиционных певческих практик (народных и храмовых) со свойственными европейской хоровой школе жанрами и формами. Развиваясь в рамках христианских миссионерских учреждений, государственных музыкальных учебных заведений и популяризируясь через деятельность китайских композиторов в XX веке, китайское хоровое искусство обрело статус самостоятельной ветви национальной музыкальной культуры с уникальными стилевыми характеристиками.

2. Китайская хоровая музыка сохранила связь с национальной вокальной традицией и обогатила привнесенные европейские хоровые жанры и формы, характерными элементами китайского традиционного искусства Китая, сформировав особый стиль хорового исполнения с отличной от европейских хоров эстетикой и исполнительскими средствами.

3. Китайская хоровая музыка начала создаваться композиторами в 1930–1950-е годы как результат целенаправленной работы по развитию национальной хоровой школы. В отличие от ранних опытов XIX – начала XX века (миссионерские хоры, «школьные песни» и т.п.) более поздний период характеризуется работой над произведениями крупной формы (оратория

«Вечная печаль», кантата «Река Хуанхэ» и др.), а также созданием оригинального репертуара, отвечающего задачам культурного строительства (после 1949 года).

4. Новейшие вокально-хоровые техники в китайской музыке допускают обращение к асемантическому вербальному тексту, ритмизированному шепоту, звукоизобразительным элементам, глиссандированию, экспериментам с вибрато и дыханием, инструментализации хоровых партий, введению элементов театрализации, хореографии, а также соединению их с традиционными локальными певческими приемами. Взаимодействие национальных вокальных техник с европейской хоровой школой формирует новые выразительные средства и стилевые смешения в китайской хоровой музыке.

5. Современное хоровое искусство Китая включает три основных направления: академическое, народное (миньгэ) и эстрадное. Академический хор играет значимую роль в политической жизни, участвуя в официальных церемониях и транслируя патриотические идеи. Народное хоровое творчество отражает региональные музыкальные традиции, тогда как эстрадное объединяет китайские и западные стилистические влияния, демонстрируя возможные пути трансформации жанров.

6. Основными жанрами китайской хоровой музыки являются миниатюры, кантаты и оратории. При этом содержание миниатюр в основном связано с китайской лирической поэзией, в то время как кантаты и оратории зачастую посвящены историческим или мифологическим сюжетам, отражающим богатое культурное наследие Китая. Популяризация музыкального наследия в КНР ведет к трансформации академических жанров, которые переосмысливаются в современных сценических и эстрадных форматах и соединяются с элементами массовой музыкальной культуры, благодаря чему классическое хоровое искусство приобретает новые формы бытования в социокультурном пространстве.

Научную новизну исследования определяет:

- предложенная концепция эволюции хорового искусства Китая, сформулированная на основе ее корреляции с процессами развития мирового музыкального искусства;
- выявленная стилевая, жанровая и языковая специфика современных китайских сочинений для хора на основе анализа произведений китайских композиторов, наиболее ярко демонстрирующих ведущие тенденции развития хорового искусства Китая;
- обозначенные прогностические пути раскрытия художественного потенциала произведений, написанных для хоровых коллективов в академической, народной (миньгэ) и эстрадной манерах;
- введенные в научный обиход сведения о композиторах (таких как Ли Шутун, Сянь Синхай, Хуан Цзы, Цзэн Чжимин, Цюй Сисянь, Чжао Юаньжэнь, Шэнь Синьгуни) и ведущих хоровых коллективах («Красная роза», «Радуга», «Хор китайского национального симфонического оркестра», «Хор китайского радио», «Хор центрального телевидения Китая», «Хуафэн», «Цзунчэн»), оказавших значительное влияние на совершенствование хорового искусства в стране;
- обоснованные характеристики специфики конкретных приемов вокально-хорового звукоизвлечения и их музыкальной выразительности в современных сочинениях китайских композиторов;
- введение в научное обращение переводных фрагментов трудов, авторы которых напрямую или косвенно исследуют причины и следствие возникновения хорового творчества в Китае, а также осмысливают роль и перспективы динамики хорового искусства.

Теоретическая значимость работы заключается в следующем:

- систематизированы данные, касающиеся динамики развития хорового искусства Китая в XX – начале XXI века;
- определены ведущие языковые, жанровые и стилевые средства современного хорового композиторского и исполнительского творчества;

- посредством изучения процессов включения западных композиторских техник в творчество китайских композиторов обозначены пути взаимодействия западноевропейской и национальной музыкальной традиции в ведущих направлениях развития хорового искусства КНР;
- предложена типология приемов, композиторских техник, хоровых коллективов современного хорового исполнительства.

Практическая значимость работы определяется тем, что ее результаты могут быть использованы в учебных курсах, посвященных изучению истории музыки и музыкальной культуры Китая; введенные в обиход произведения могут пополнить педагогический репертуар средних специальных и высших учебных заведений КНР, а также обогатить концертный и конкурсный репертуар действующих хоровых коллективов.

Достоверность исследования обеспечивается использованием проверенных и признанных в музыковедении методов изучения, а также опорой на обширный круг библиографических источников и нотных материалов, подтверждается обширностью методологической базы, значительным объемом и репрезентативностью изученного материала, верифицируемого примерами в нотном приложении и убедительностью приведенных документальных свидетельств и архивных данных, введенных автором.

Апробация проведенного исследования реализована в форме публикаций и докладов, представленных на научных мероприятиях разного уровня:

- круглый стол «Традиции и инновации в художественном образовании» (Институт искусств Адыгейского государственного университета, 2021);
- IX Международная научно-практическая конференция «Музыка в пространстве медиаккультуры» (Краснодарский государственный институт культуры, 2022);

– XII и XIII Международные научные конференции «Музыкальная летопись» (Краснодарский государственный институту культуры /далее – КГИК/ 2022, 2023);

– V Всероссийская научно-практическая конференция «Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство» (к 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова) (КГИК, 2023).

Структура работы

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (217 источников, из которых 109 на русском, 26 на английском и 82 на китайском языках) и четырех приложений, включающих фотоматериалы; нотные примеры; таблицы; список задействованных в исследовании музыкальных произведений. Общий объем диссертации 243 страницы.

ГЛАВА I. ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ КИТАЙСКОГО ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

1.1. Предпосылки зарождения хорового пения и формирование национальной хоровой школы в XIX столетии³

Проводя экскурс в историю становления китайского хорового исполнительства в Китае, с определенной уверенностью можно утвердиться в мысли о том, что оно во многом повлияло на последующий эстетический облик хорового искусства в стране.

Музыка Китая, как и ее вокальная составляющая, имеет древнейшие истоки, но вопрос историографической периодизации в отрасли затруднен разностью традиционного китайского летоисчисления и западной временной организации в отношении протекания исторических процессов. Для настоящего исследования в качестве основного был избран династический принцип периодизации, являющийся наиболее универсальным и распространенным инструментом в современной музыкальной синологии. Он позволяет с высокой степенью точности соотнести генезис и эволюцию хорового исполнительства с конкретными социокультурными и политическими контекстами каждой эпохи, определяемыми установками правящих императорских домов.

Опираясь на исследования Л.С. Васильева [16], Н.А. Гавриловой [36], М.Е. Кравцовой [44, 45, 46], Чэнь Инши [204], У Ген-Ира [90, 91], Г.М. Шнеерсона [105] и др. в области музыкальной антропологии и историографии, можно сказать, что вокальное искусство Китая, также как литература, наука и искусство в целом, стало формироваться в архаический

³ Материалы данного параграфа были апробированы в рамках V Всероссийской научно-практической конференции «Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство (к 150-летию со дня рождения С.В. Рахманинова)» и частично опубликованы в научной статье в журнале «Южно-российский музыкальный альманах», рекомендованном ВАК РФ [81] и сборнике статей по результатам научного мероприятия [84].

период, – около 5 тыс. лет до н.э. Китайская историография определяет данный период как «Эпоху правления пяти мудрых правителей», которые в совершенстве владели игрой на музыкальных инструментах и обладали навыками вокализации, «...используя музыкальное искусство как средство общения с Высшими Силами» [204, с. 4]. В данный временной отрезок формируются зачатки вокального пения – желание выразить эмоции посредством синтеза слова и музыки дает начало певческой традиции, а песенно-плясовой ритуал становится частью жизни народа и императорского двора, входя в практику храмовых церемониалов.

Так, к 2598 г. до н.э. – эпохе правления первого (мифического) императора и родоначальника нации – Хуана Ди (黄, «Желтого императора») и последующей эпохе правления потомков Хуана-Ди – династии Ся (夏朝, XXI–XVI вв. до н.э.), к уже сформировавшемуся народному песенному творчеству добавляется светская и придворная музыка, а древние летописи указывают на органичный синтез двух видов искусств – музыки и танца⁴.

В момент образования протогосударства Шань-Инь (商朝, XV–XI вв. до н.э.) создается базис традиционного пения. В работах Е. М. Алкон, посвященных звуковысотным нормам музыки Восточной Азии, дается методологическая основа для понимания ранних ладообразующих процессов. В частности, анализ закономерностей ладообразования сквозь призму трудов данного автора позволяет утверждать, что особое значение в данный период приобретают тетрахорды, составившие основу пентатонного ладообразования в китайской музыкальной традиции, а также различные мелодические попевки, характеризующиеся поступенным движением с интервальными скачками на терции и кварты [4, с. 120–124.]. Как основа фактуры утверждается одноголосие, включающее элементы гетерофонии. Ритмика традиционной вокальной музыки формируется довольно-таки простой (двудольный метр, в котором преобладает повторяющийся ритм).

⁴ Об этом подробнее см.: [11, 17, 21, 204].

Такой уклад структуры музыки сохранился и лишь продолжил развиваться, в последствии преобразовываясь⁵.

Последующая эпоха Чжоу (周朝, XI–III в.в. до н.э., или же 1045–221 гг. до н.э.) ознаменовала свое становление в период правления императора У-вана и была отмечена рассветом всех видов искусств [20, с. 11]. В период до 770 г. до н.э. создаются первые музыкальные школы, музыкальное искусство реформируется и выделяется среди других видов творчества, а придворная вокальная музыка начинает обособляться от народной. Также увеличивается количество создаваемых музыкальных инструментов, обогащающих музыкального искусства. В кругах аристократии и просвещенных людей того времени наиболее популярным становится струнный инструмент «Цинь» (琴) (приложение 1, рис. 1) – часто использующийся как сопровождение к вокальным партиям [214, с. 111].

В дополнение важно отметить, что в данный период музыка получает осмысление в среде мыслителей и философов. Труды китайских ученых современности Ян Хин Шуна (1904–1989) [28] и Ли Кунь Шаня (род. 1951) [148], проливают свет на сеть первых опытов в сфере теории музыкознания, развивающегося в контексте философского знания. Вместе с тем, в ходе исследования нами не раз была установлена прямая взаимосвязь между практиками коллективного музицирования в Китае и фундаментальными положениями традиционной философии. Вся эстетика музыкознания, порожденная плеядой китайских мыслителей, мудрецов, композиторов и поэтов несет в себе обширную смысловую нагрузку, включает в себе идеи о взаимосвязи Высших Сил с миром людей и указывает на важное значение музыкального искусства в формировании морали. По словам Ли Кунь Шаня,

5 Было замечено, что характерные для традиционной вокальной музыки Китая приемы вокализации, связанные с использованием различных типов гортанного произнесения звука – «искусственной гортани» (цзясан) с зажатой гортанью и преобладанием головного резонатора, и «естественной гортани» (чжэньсан) с меньшей, но все же выраженной степенью зажатия, а также встречающиеся в нотах высокие звуки (преимущественно во второй октаве) составили основу традиционной музыкальной культуры и впоследствии лишь подлежали модернизации [10, с. 28].

философия «...наделяет музыку важной ролью в сфере социальных взаимодействий и государственного устройства» [148, с. 2], данный факт впоследствии скажется и на хоровом творчестве Китая, как на культурном феномене.

Первые зачатки объективизации сакрального знания вокальной музыки, нуждающегося в постижении и определенной интерпретации, мы также находим в эпохе Чжоу. Так, в данный период на становление вокального искусства и музыки в целом начинает влиять течение «Конфуцианство», напрямую связанное с деятельностью философа Кун Фу-Цзы (孔子, 551–479 гг. до н.э.) [53, с. 75]. Конфуцианские представления глубоко укоренились в музыкальной жизни Китая, отразившись на представлениях о музыке в последующих учениях Китая, а также в среде близлежащих стран Азии. В конфуцианстве музыка – скорее контекстуальное явление, чем изолированное в китайской культуре, здесь она напрямую ассоциировалась с ритуалом (礼, «Ли»), выступая органичным сопровождением храмового богослужебного процесса [204, с. 20].

Вдохновленный идеями императора Чжоу Гуна (XII век до н.э.), который выстроил систему храмового церемониала и активно использовал вокальное сопровождение в ритуальных практиках, Конфуций и его ученики начинают пропагандировать музыкальное образование, повсеместно популяризируя его ⁶. Хотя изначально конфуцианство не обладало систематизацией в сфере теории музыкального искусства, величайший сборник поэзии и песен «Ши Цзин»⁷ (诗经, 484 г. до н.э.) дает определенное представление об основах конфуцианской музыкальной идеологии. В сборнике песен «Ши Цзин», состоящем из 305 песенно-поэтических произведений, мы находим отражение следующей мысли: «Личное развитие

⁶ Изучение правил создания музыки впервые стало активно преподаваться в деревне Люйи, при непосредственном участии Кун Фу-Цзы.

⁷ Авторство «Ши Цзин» приписывается Конфуцию авторитетными исследователями, в т.ч. древнекитайским историком Сымой Цяном (司马迁, 145–86 гг. до н.э.) [123].

начинается с поэзии, укрепляется знанием правил церемониала и совершенствуется музыкальным искусством» (книга «Лунь юй» 论语, глава «Тай По») [29, с. 280–282]. Глобальность труда заключается в том, что среди более тысячи различных песен (в большинстве своем относящихся к народному творчеству северных народов Китая), Конфуций отобрал всего несколько сотен наиболее выдающихся, составивших основу вокальной музыки конфуцианства, где в песенной форме воплощались основные постулаты учения: «музыка, как отражение природы, заключающее в себе силу Неба – Ян, и силу Земли – Инь» [29, с. 283]. Песни сборника написаны в форме четырехслоговых стихов (4 иероглифа в одной строфе), где каждый иероглиф распевается на легато одной целой нотой. В книге «Ши Цзин» мы также видим основную идею китайской музыкальной философии, где музыка является средством, служащим на благо гармоничного развития общества и государства.

Отдельного внимания заслуживают и Аналекты Конфуция – «Лунь юй» (论语), глава «Ян Хо» [57, с. 110], где Кун Фу-цзы первым проводит различие между нормативной официальной музыкой «Яюэ» (雅乐) и популярной (вульгарной) музыкой «Суюэ» (俗乐). Согласно учению Конфуция, яюэ служила способом гармонизировать взаимодействие внутреннего и внешнего мира в сознании человека. Суюэ оказывала противоположное воздействие.

Гармония («хэ», 和谐) – это еще одно важное понятие, которое постоянно подчеркивается в конфуцианской доктрине. В данной связи музыка способна привести человека и его семью, общество и Вселенную в абсолютную гармонию, что является основной целью музыки в этой философской системе.

Следует отметить, что в эпоху Чжоу наряду с конфуцианством выделяются и иные философские направления, уделившие особое внимание музыке. Наиболее ярким из них стал даосизм, в котором музыка наделялась космологическим свойством, но являлась вредоносным фактором,

отвлекающим человека от идей самоограничения и возможности быть ближе к природе [106, с. 121]. Музыка, по мнению основателя даосизма Лао-цзы (老子, VI–V вв. до н.э.) и его последователей, побуждала человека к желаниям и стремлениям, что в корне противоречило всей философской концепции последователей пути Дао. В музыкальном искусстве (примираясь с фактом его неотъемлемости от социальной жизни) даосизм приветствовал простоту и ясность, в чем и заключалось его своеобразное изящество вкупе с непритязательностью.

Не детализируя более философские учения, помимо прочего хочется отметить, что период поздней Чжоу (春秋, 770–479 гг. до н.э.) отмечен появлением жанра народной песни миньгэ (民歌). Жанр миньгэ, в свою очередь, способствовал рождению различных ритуальных песен, целью которых было украсить многочисленные церемонии. Наиболее известной песенной композицией данного отрезка времени становится «Цзю гэ» (九歌) – «Девять песен», авторство которых британский синолог Дэвид Хоукс приписывает «поэту при дворе Чу». Структура всех произведений «Девяти песен» построена на одинаковой мелодической основе, а количество «9» является номинальным. Как отмечает У Ген Ир: «...сюита, хотя и носит название «Девять песен», состоит из 11 песен южнокитайского происхождения царства Чу (ныне провинции Хунань)» [91, с. 140].

Данный опус применялся в церемонии жертвоприношения, его тексты, изначально народные, в последствии были отредактированы благодаря поэту Цюй Юаню (屈原, 340–278 гг. до н.э.) [121, с. 120–121].

Эпоха Чжоу завершается появлением трактата «Гуань-цзы» (管子), который был оформлен силами политического деятеля и ученого Гуань Чжуна (仲, 720–645 гг. до н.э.). В данном сочинении видятся первые попытки теоретизировать систему хроматического двенадцатиступенного звукоряда

(система «люй-люй», 律)⁸. Музыка отделяется от поэзии и хореографии, начиная именоваться как «инь юэ» (音乐).

Последующая империя Цинь (大清国, 221–206 гг. до н.э.), во главе с императором Ши-хуанди (秦始皇帝, 259–210 гг. до н.э.) отличилась противоречивым отношением к искусству. В период правления данного императора уничтожаются все труды конфуцианства, но вместе с тем музыка становится центральным звеном социальной жизни граждан. Ханьская эпоха (汉朝, 202–220 гг. до н.э.), пришедшая на смену временам империи Цинь стала символом духовного могущества, император Лю Бан (高祖, гг. 247–195 до н. э.) реабилитирует конфуцианство, при нем налаживаются межкультурные контакты (создается великий «Шелковый путь»). Последующий император У-ди (梁武帝, 156–87 гг. до н.э.) производит ряд значимых реформ в сфере музыкальной жизни, что проявилось в создании палаты «юэфу», курирующей все музыкальные процессы страны. Власть управления над «юэфу» отдается поэту Сыме Сянжу (司马相如, 179–117 гг. до н.э.), который создавал тексты для од и песен, входящих в обязательную программу государственных церемоний. Заслуга Сымы Сянжу заключается в том, что именно благодаря его трудам вокальная музыка стала систематизироваться и массово записываться. Стихи, которые распевались на сеть различных мотивов, именовались как «юэфу» (乐府); с помощью сохранившихся образцов юэфу позже были созданы «Народные песни» Бай Цзюйи (白居易, 772–846), «Юэфу на новые темы» Юаня Чжэня (元稹, 779–831) и др.

⁸ Согласно древнекитайской легенде, создание системы «люй-люй» (хроматического звукоряда из 12-ти ступеней) приписывается временам правления великого императора Хуан-ди (2697 – 2597 гг. до н.э.). Хуан-ди приказал своему министру музыки Линь Луню создать флейту из бамбука (吕). В момент изготовления перед мастером из ниоткуда появились фениксы (凤凰), пропевшие 12 нот. Так, Линь Луню была дарована информация о 12-ти ступенях звукоряда, на основе которых он и создал свои музыкальные инструменты [20, с. 31].

Кульминация песенного творчества данной эпохи была проявлена в песенном жанре «сян-хэгэ» (相和歌), который является своеобразной компиляцией разнообразных народных песен жителей северных районов [204, с. 40]. Сян-хэгэ – это жанр вокальной музыки, который определяется наличием песен с музыкальным сопровождением и без. Можно сказать, что посредством возникновения сян-хэгэ сформируется популярная форма придворного искусства «дацуй» (大曲) – арии, состоящие из отрывков песенных фрагментов и подкрепленные танцевальным сопровождением. Здесь же наряду с вокальным искусством развивается умение игры на цине, звучание которого, опять же, сопровождало и вокальные номера.

Исходя из анализа музыкальной истории эпохи Цинь и Хань, нами было установлено, что данные периоды характеризуются формированием военной музыки – «кучуй» (鼓吹乐), как отдельного жанра. Важным фактом здесь является то, что военная музыка нередко писалась для *массового* исполнения голосом под инструментальное сопровождение, что также можно отнести к первым проявлениям массового вокального исполнительства – материал для военных песен зачастую брался из традиционного песенного творчества. Отдельно хочется отметить, что вокальное искусство в данный период активно используется в качестве способа распространения религиозных идей конфуцианства, буддизма и даосизма.

Последующие «Эпоха Трех Царств» (220–280), эпоха Западной Цзинь (265–316) и эпоха Южных и Северных династий (420–581) характеризуются сетью политических и социальных событий, приведших к изменению музыкальной культуры. В эпоху Трех Царств происходит несколько дворцовых переворотов в результате которых на территории Китая образуются три государства: Шу, У, Вэй. Такая раздробленность привела к миграционным процессам в среде населения, в связи с чем земли Китая подверглись нашествию кочевых племен гуннов и тобийцев. Данные подвижки негативно сказались на культуре и экономике страны, но

привнесли в Китай и массу полезных заимствований: кочевые народы поспособствовали развитию уникальных особенностей китайской культуры, ознакомив страну со своими напевами, мелодиями и танцами. Здесь же следует отметить деятельность теоретика Хэ Чэн-Тяня (370–447) продолжившего деятельность ученого Гуань Чжуна (仲, 720–645 до н. э.) в области теории музыки и развившего тему применения двенадцатиступенного звукоряда (律) в вокальной и инструментальной музыке, что определило дальнейшее становление системы «люй-люй» [70].

Время династии Суй (隋, 581–618) также было отмечено глобальной деятельностью в сфере музыкального искусства. В этот период восстанавливается централизованная система управления, принудительное объединение разрозненных народов приводит к переменам и в музыкальном творчестве, вокальное искусство обогащается новыми красками, формируется система театрализованных представлений. Но последующая династия Тан (唐朝, 618–907) привела к особым трансформациям в сфере музыкального искусства. Основатель империи Тан – Ли Юань (李渊, 566–635) в короткие сроки отдает бразды правления своему сыну Ли Шиминю (太宗, 599–649), и, благодаря мудрому правлению Ли Шиминя, принятие на государственную службу начинает сопровождаться сетью испытаний, среди которых обязательное умение написания од и их исполнение позволило музыкальному искусству развиваться в рамках императорского двора.

В данной связи хочется отметить факт присутствия первых христиан миссионеров (несторианцев), деятельность которых была развернута в Чанъане (ныне Сиань в провинции Шаньси) в 635 году [130, с. 52]. Помимо желания «нести слово Господне» популяризаторы идей христианства положили начало деятельности христиан-миссионеров, впоследствии оказавших влияние на появлении в Китае христианских гимнов и псалмов (первых форм западного хорового пения). В эпоху Тан налаживаются международные связи с Грецией, Арабским востоком, Индией и др., что

создает почву для развития культуры, интернациональных связей, религии (конфуцианство, даосизм, буддизм). Открывается знаменитая школа «Лиюань» (梨园), в которой подготавливались музыканты, певцы и актеры. Благодаря школе «Лиюань» постепенно начинается зарождаться деятельность театров. В танскую эпоху вокальная музыка официально начинает делиться на «яюэ» (совершенную) и «суюэ» (народную).

Династия Сун (宋朝, 960–1279), не была отмечена такой же славой как эпоха империи Тан, но концентрация государства на делах внутренней жизни страны поспособствовала развитию культуры. На начало XII века приходится возникновение молодого государства Цзинь на территории Китая, а вокальное творчество начинает разделяться на два стиля – «бэйцзюй» (северный) и «наньцзюй» (южный). Музыка в целом разделяется на четыре жанровые направления: классическую (яюэ), военно-духовную (кучуй-юэ), церемониальную (янь-юэ) и инструментальную, где также можно обнаружить первые элементы многоголосия.

В этот период не угасает любовь народа к сочинительству стихов и положению их на старинные песенные мотивы – «цзюцзы». Яркий пример такого произведения – цзюцзы «Няньнуцзяо» (念奴娇, «Дума о прекрасном») на стихи поэта Суна Су Ши (1037–1101). Так рождается песенно-поэтический жанр «Чжугундяо» (诸宫调)⁹, где музыкально-поэтические арии чередуются с повествовательными рассказами в прозаическом стиле. К сожалению, из сохранившихся материалов до нас дошли лишь немногие, в т.ч. «Западный флигель» («西厢记») авторства Дуна Цзюаня.

Благодаря жанру чжугундяо впоследствии рождаются два мелодических стиля, по итогу утвердившихся в культуре музыкально-сценического искусства Китая – это мелодии северной части Китая (北曲 –

⁹ Название «Чжугундяо» (诸宫调) является производным от «дяо» – строй, где «чжу» обозначает «множественность», а «гун» трактуется как первоначальный звук в китайском пятиступенном звукоряде.

бэйцью), которые стали отличаться скачкообразными ходами, производимыми на базе семиступенного звукоряда, а также мелодии южной части – (南曲 – наньцью), приобретшие мягкость и певучесть, в них отчетливо слышится использование пентатоники [212, с. 15]. Филолог-китаист В.М. Алексеев указывает на данный период, как на поворотный момент истории [2, с. 5–11], в который создается масса трудов, посвященных музыкальному искусству и теории китайского музыкознания, среди них: «О музыке» («Юэ-шу») Чэня Яна, где в доступной форме производится классификация классической и народной музыки [205, с. 186]. «Люй-люй синьшу» Цай Юаньдина, где детально рассматриваются вопросы теории музыки и описывается система «люй-люй» с уклоном в вопросы ее темперации и др.

XIII век знаменуется образованием жанра юаньской драмы (元杂剧), построенного на основе синтеза музыки, поэзии и танца. Для нашего исследования данный факт имеет большое значение, т.к. именно юаньская драма в итоге способствовала созданию музыкально-драматического искусства в Китае, впоследствии повлиявшего на вокальное и хоровое пение страны.

Постепенное развитие юаньской драмы привело к формированию двух традиций – южной и северной. В музыкальной практике южной традиции мелодии чаще строились на основе пентатонного звукоряда, тогда как северная традиция использовала расширенные семиступенные звукоряды, близкие к европейской мажорной гамме.

Параллельно с внутренней эволюцией музыкально-сценических форм, данный период был отмечен началом активного проникновения в Китай европейского культурного влияния через деятельность римско-католических миссионеров, массово прибывавших в страну между XIII и XVI веками [127, с. 28]. В отличие от несторианцев-первопроходцев на данном этапе христиане приносили с собой и первые понятия о христианских гимнах. Наиболее значимое влияние в данной связи оказал францисканский

миссионер Джованни Монтекорвино (1247–1328), являющийся первопроходцем в сфере христианских миссий и начавший свою деятельность (против воли китайских несторианцев) в Китае примерно в 1290-х годах. Деятельность Монтекорвино в продвижении гимнов¹⁰ на территории Китая отмечена освобождением из рабства 150 китайских детей, впоследствии обученных латыни и греческому языку. Мальчики получили возможность обучаться пению христианских гимнов и служить в церквях Пекина [130, с. 79]. Деятельность францисканского миссионера Джованни Монтекорвино ознаменовала собой первый документально подтвержденный случай организованного хорового пения в Китае.

Однако, по прошествии веков после деятельности несторианцев, миссионеры-иезуиты столкнулись с культурой, препятствующей распространению их идей: народ Китая был независим во всех отношениях и не воспринимал иностранные мировоззренческие концепции. В результате католицизм в то время не получил заметной поддержки со стороны людей в той же степени, что и западная музыка, потеряв свою актуальность еще на несколько веков [52].

Последующая эпоха династии Мин (1368–1644) отмечена возникновением жанра старейшей китайской оперы «Куньцуй» (昆曲) [126, с. 70], в которой развиваются приемы традиционной вокализации, а также популяризируются традиционные народные песенные мотивы. Многоголосие, начавшее образовываться еще в период эпохи Чжоу, в эпоху Мин получает особенное развитие: песни начинают активно распеваться на несколько голосов. В это же время восстанавливается определенный интерес населения Китая к христианству, в возникновении которого огромную роль сыграл итальянский иезуит-миссионер Маттео Риччи (利玛竇, 1552–1610). Риччи прибыл Макао в 1582 году и одним из первых начал переводить

¹⁰ Христианские гимны (др.гр. «ὕμνος») – тексто-музыкальная форма восхваления Бога, являющаяся частью официина и содержащая текстовые сюжеты из Библейского писания, положенные на музыку.

христианские песнопения на китайский язык [124, с. 93]. Маттео изучал китайский язык между 1582 и 1601 гг. и работал в местных районах Китая, чтобы обучить интересующихся людей западным наукам и основам католицизма. К 1601 году данный миссионер становится одним из самых влиятельных западных ученых Китая, вследствие чего его представляют ко двору императора Вань-Ли (万历, 1563-1620).

Во время встречи с управителем государства Маттео Риччи смог исполнить несколько христианских гимнов на привезенном с собой клавиикорде и преподнести различные типы западных изобретений в подарок императорскому двору. Вскоре после встречи с Вань-Ли Риччи было разрешено остаться в Пекине, где он активно делился своими знаниями о музыкальной культуре Европы, европейских науках, искусстве и литературе с местными жителями и известными китайскими учеными.

Понимая разность между проведением храмовых богослужебных ритуалов Китая и католическим обрядом богослужения, М. Риччи смог учесть данные нюансы, введя новый формат католического обряда и разработав его специально для интересующихся; более того, он способствовал продвижению западной музыки в Китае, презентуя ее через католицизм, что дало перспективу развития интереса к западной музыке в стране вплоть до последующей династии Цин [127, с. 107].

Династия Цин (1644–1911) – это этап, который характеризуется восстановлением деятельности христианских миссионеров на территории Китая. В продолжение идеям Риччи в 1660-х, императором Кан-Си (玄烨, 1654–1722) и Теодорико Педрини (德理格, 1671–1746) – итальянским священником, композитором и музыкантом, – была написана и отредактирована публикация, содержащая ранние исследования как китайской, так и западной музыкальных теорий, под названием «Лу-Лу Чжэнгыю» («律吕正义») [130, с. 90–93]. Педрини был хорошим музыкантом, что проявилось в педагогической практике, которую он осуществлял при

обучении сыновей императора музыке. Теодерико Педрини явился популяризатором европейской классической музыки на территории Китая, его авторству принадлежат музыкальные композиции в стиле западного барокко, которые стали известны в Китае в XVIII веке. Среди них: 12 скрипичных сонат, а также «Опера Терца», оригинальная рукопись которой до сих пор хранится в Национальной библиотеке Бейджинга [165].

К сожалению, труды Риччи и Педрини в области просвещения не были поддержаны другими католическими миссионерами. Явным противником Риччи по спорам в обрядах выступал сицилийский иезуит Николо Лонгобардо (龙华民, 1559–1654), известный своими трудами в сфере создания песенных молитвенных сборников, ставших «предтечей литургии на просторечии» [133, с. 92]. Осуществляя миссионерскую деятельность в Макао в те же годы что и Риччи, в 1603 году Лонгобардо составил первую версию сборника «Ежедневные молитвы святой католической церкви» («聖教日課») [133, с. 93]. Гимны и антифоны, опубликованные в сборнике, являлись частью старейшего католического фонда на китайском языке и содержали ряд канонических молитв католицизма, соответствующих определенному времени евхаристической литургии. Большая часть песенных молитв была переведена Лонгобардо, вероятно, с помощью Яна Тинзюня (杨廷筠, 1557–1628), китайского литератора и одного из основателей «трех столпов» китайского христианства в Китае. Молитвы «Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Agnus Dei» распевались на латыни в неизменном виде, а сами тексты сборника были адаптированы к употреблению в среде простых людей и отличались легкой вокальной партией, не требующей специальных музыкальных навыков. В последствии «Ежедневные молитвы» неоднократно переиздавались.

Основной проблемой последующей деятельности европейских миссионеров стало то, что иезуиты считали богослужебный храмовый ритуал народа Китая лишь обрядом, способным выразить почтение предкам. К тому

же, по мнению популяризаторов христианства, конфуцианство противоречило всем догматам библейского учения. В ходе многократных споров император Кан Си (康熙皇帝, 1654–1722) был оскорблен такой позицией католической церкви, а также политикой Ватикана, и приказал запретить христианство в Китае с 1721 года [128, с. 31]. Некоторые китайские католики были вынуждены перенести свою веру в подполье, в то время как большинство людей Китая вновь потеряли интерес к католицизму, западным наукам, музыке и технологиям. Дальнейшее развитие христианских миссий было приостановлено, практически уйдя в небытие при последующем императоре Юнчжэне (胤禔, 1678–1735). Император Цяньлун (乾隆, 1711–1799) своей политикой «закрытых дверей» лишь продолжил деятельность Юнчжэня, определив миссии иностранцев на территории Китая практически невозможными. Такая ситуация продолжалась вплоть до первой Опиумной войны 1840 года [124, с. 102].

Вокальная музыка продолжала оставаться традиционной, но китайское вокальное творчество не переставало обогащаться: в дополнение к прочему оформляется жанр Пекинская драма (так же Пекинская опера, цзинцзюй – 京剧).¹¹ 1790 год знаменуется важным для государства событием – юбилеем правящего на тот момент императора Цяньлуна (爱新觉罗·弘历, 1711–1799). Различные театально-вокальные труппы съезжались с разных концов страны, чтобы выступить на данном мероприятии. Выступление имело большой успех и привело к началу развития жанра пекинской оперы [90, с. 91].

XIX столетие стало для Китая периодом глубинных трансформаций, затронувших все сферы жизни, включая культуру и музыкальное искусство. Это был переломный век, коренным образом отличавшийся от предыдущих эпох. Опиумные войны, Тайпинское восстание (1850–1864), оборонительная война против японского вторжения на реке Ялу в 1894 году, а также

¹¹ Об этом подробнее см.: [13, 103, 107, 141].

произошедшая на рубеже XX века интервенция альянса восьми держав (Австро-Венгрия, Великобритания, Германия, Франция, Италия, Япония, Российская Империя и Соединенные Штаты Америки) стали причиной серьезного погружения коренного населения в западную культуру, в ходе которого социальная основа старого Китая подлежала глубинным переменам.

Надеясь укрепить силы народа Китая, элита страны выступила за серию военных и технологических реформ, которые были бы основаны на западных моделях [204, с. 202]. Начавшееся в 1861 году и продолжившееся в конце 1890-х годов, реформирование, известное как «Движение за самоусиление» или же «Вестернизация», позволило импортировать различные западные технологии для улучшения военных и экономических условий в Китае [202, с. 50]. Подвижки были также напрямую связаны с деятельностью христианских миссионеров, продолжающих активно проповедовать на территории Китая в XIX столетии и влияющих на внедрение в Китай хоровой музыкальной культуры Европы через сочинение и продвижение гимнов [140, с. 40].

Более детально рассматривая вопрос миссионерской деятельности (т.к. именно она стала центральной частью музыкальной истории Китая XIX века), хочется отметить волнообразную динамику прихода христианских миссий на территорию страны. Можно увидеть, что с каждым новым возникновением общин гимнография шла к естественной популяризации, постепенно претворяя возникновение на территории Китая в XIX–XX вв. массового интереса к хоровой музыке. С опорой на исследования западных историков и музыковедов Д. Джулиана [122], К. Латуретта [124], М. Маклина [128], Д. Шэнга [130] и др. мы приходим к выводу, что XIX век становится веком открытий в сфере хоровой музыки, где через борьбу и насаждение чуждых ценностей христианских пастырей народ Китая все же получает возможность наиболее полно ознакомиться с музыкальной культурой Запада и заимствовать из нее лучшее.

Так, опираясь на исследование «Христианство в революционную эпоху: История христианства в XIX–XX веках» американского синоведа и миссионера К. Латуретта (1884-1968), можно сказать, что «...в XIX веке пение христианских гимнов основательно войдет в жизнь народа Китая и впоследствии сыграет важную роль в передаче западной музыкальной культуры» [124, с. 415]. Рассуждая о влиянии, которое было оказано европейской цивилизацией на музыкальную культуру Китая, музыковед М. Маклин также утверждает, что «...пение гимнов, возможно, является самым важным в данной связи» [128, с. 34]. В какой-то степени мы обязаны согласиться с данными фактами, ведь за преднамеренным обучением музыке миссионерами стояла эмоциональная сила религии. Тем не менее, как и процессы составления сборников гимнов, так и фактическое обучение пению в XIX веке до сих пор остаются малодокументированными в Китае и России, в связи с чем мы вынуждены обращаться к исследованиям и документальным отчетам западных миссионеров, полно отразившим суть процессов того времени.

Не забывая учитывать политический климат эпохи, важно упомянуть, что в XIX веке императорский двор Китая рассматривал христианское учение как нечто, представляющее угрозу для имперской власти и национальной идеи. Тем не менее миссионеры все же продолжали пытаться продвигать христианскую доктрину в массы. Ограниченная (вплоть до второй половины XIX века) прибрежными районами континентального Китая и Юго-Восточной Азии – от отдаленной Малакки, Батавии (современная Джакарта), Бангкока до прибрежного Макао, Гонконга, Сямыня, Нинбо и Шанхая, – деятельность протестантских миссий все же продолжалась. Но поскольку правящая элита Китая не разрешала миссионерам проповедовать непосредственно на территории Китая, европейские пастыри сосредоточились на планировании миссионерской работы, изучении языка, переводе Священного Писания и песенных гимнов на китайский, а также написании христианских трактатов и гимнов на китайском языке.

Начало XIX века отмечено деятельностью Роберта Моррисона (马礼逊, 1782–1834), протестантского миссионера, проживавшего в Китае и оказавшего действенное влияние на продвижение гимнографии. Он прибыл в Кантон (广州) в 1807 году по назначению Лондонского миссионерского общества, где основательно был погружен в китайскую культуру и язык. Моррисону удалось научиться не только говорить на кантонском и мандаринском языках, но также овладеть навыком иероглифики. Из-за официального запрета на христианство, введенного императором Юнчжэном (雍正, 1678–1735) в 1724 году, первоначальные миссионерские усилия Моррисона были ограничены небольшим кругом «его приближенного общества, состоящего из одного или двух слуг и двух учителей» [113, с. 53]. Но, пребывая в столь тяжелых условиях, Моррисон смог убедить своих китайских коллег присоединиться к нему в молитве, изучении Библии и пении гимнов. Впоследствии Р. Моррисон перевел Библию на китайский и написал ряд христианских трактатов на китайском языке, осуществив перевод «Книги общей молитвы» [127, с. 35]. Наиболее примечательно для нас то, что Моррисон, так же, как и его предшественники, приложил много усилий к переводу гимнов, позднее опубликовав книгу китайских песенных гимнов под названием «Священные оды для развития ума» («养心神诗») в 1818 году. Это был первый сборник гимнов, напечатанный полностью на китайском языке. Труд состоял из двадцати семи листов, где содержалось тридцать переводов псалмов и гимнов, обычно используемых при общей молитве в Англиканской Церкви. Здесь были и переводы метрических псалмов из шотландского псалтыря Исаака, а также гимны авторства Уоттса, Олни Уильяма Каупера и Джона Ньютона.¹²

¹² «Священные оды...» являются самым ранним сборником гимнов, который можно найти на данный момент. Отчет о его публикации находится в Лондоне – «Китайское хранилище 16' № 8 (август 1847)», раздел «Замечания по трактатам на китайском языке, со списком книг, написанных членами миссий XIX века». Перепечатан в Токио, 1965 г.

Впоследствии Р. Моррисон и его помощник Лян Фа (梁发, 1789–1855), который стал первым китайским евангелистом, в соавторстве опубликовали сборник «Молитвы и гимны» (1833). Данная работа включала в себя английские гимны, переведенные на китайский язык, а также песенные молитвы, предположительно составленные Ляном на основе знаний, полученных во время утренней службы в Англиканской церкви. По словам коллеги Моррисона – Уильяма Милна (1785–1822) – вся работа Моррисона была «...назидательна и полезна для христианского воспитания. А сборники гимнов, которые могут распеваться людьми и дома в кругу семьи, – это лучшее средство для ознакомления с христианством» [129, с. 22]. От себя мы хотим добавить, что помимо ознакомления с христианской доктриной, такие гимны однозначно влияли и на отношение населения Китая к коллективному пению, как к одному из вариантов проведения культурного досуга. Массовое внедрение гимнотворчества на территории страны сказалось так же и на количестве авторов, которые в это же время работали над написанием гимнов: несколько ранних баптистских миссионеров – Т. П. Кроуфорд, Р. Х. Грейвс, а также представители католической и протестантской миссии Р. Лечлер, У. Янг, У. Мартин, Д. Маккарти и др. Примечательно то, что каждый из вышеперечисленных миссионеров разработал по 1–2 сборника гимнов и псалмов [127, с. 170–183].

После 1840 года количество публикаций сборников гимнов достигло нескольких тысяч, а количество авторов значительно увеличилось. Такие перемены были связаны, в первую очередь, с тем, что последующие годы XIX века характеризуются итоговым рывком христианства в отношении популяризации своих ценностей на территории Китая, где в отличие от предыдущих, мирных попыток распространить Евангелие, на этот раз миротворческие миссии буквально «приходят вместе с войной», заставившей страну надолго потерять свою творческую и интеллектуальную сепаративность.

В ходе отмены религиозного запрета на распространение христианства в 1840 году миссионерское течение стало развиваться быстрыми темпами, а музыка Китая получала все более прозападный облик [124, с. 153]. К 1842 году образовательная деятельность миссионеров выходит на новый уровень: ими создаются различные музыкальные тренинги, уроки пения и игры на фортепиано в Гонконге, разрабатывается восьмилетняя учебная программа (с внедрением музыкальных уроков) при англо-китайском колледже христиан-методистов в Шанхае.

Середина XIX века приносит новый событийный виток, который также скажется на истории китайской музыкальной культуры. Так, в 1842 году Хун Сюцюань (洪秀全, 1813–1864), китайский интеллигент из провинции Гуандун, под влиянием христианской веры создает собрание, именуемое историей Китая как «Тайпинское Царство Небесное» («太平天国»). Вдохновленный проповедями вышеупомянутого проповедника Ляна Фа, Сюцюань начал работать над адаптацией Священного писания для последующего его прочтения своими последователями.

Хочется отметить, что сам по себе жизненный уклад тайпинов поначалу был максимально приближен к образу жизни христианских общин Европы, в следствии чего актуальным для них также оставалось и распевание христианских гимнов. Одним из наиболее распространенных песнопений в их среде стал псалом «Old 100th» (приложение 2, пример 1), авторство которого приписывается композитору Луи Буржуа (ок. 1500–ок. 1560). Текст этого христианского псалма был адаптирован для общества тайпинов, но его суть, основанная на хвале Святой Троице, не была искажена.

В исследовании Ся Чунтао «Религия Небесного Царства» описывается свидетельство, опубликованное британским миссионером Д. Тейлором, где говорится о том, что тайпины «...хорошо интонировали и пели гимны под аккомпанемент китайских народных музыкальных инструментов» [171, с. 98]. Да, это не было чем-то выдающимся, но мы можем смотреть на данный

факт, как на одну из первых осмысленных попыток объединить народное песенное искусство Китая с западным.

Дальнейшие события складывались таким образом, что Тайпинское царство не могло более удерживать свои изначальные позиции. После 14-летней войны с потерей более 100 миллионов человек населения, в 1864 году данное течение было устранено [64, с. 184].

Поражение тайпинов повлекло за собой определенный спад влияния миссионеров, вместе с чем и распространение христианской гимнографии перестало выходить за пределы областей, где функционировали христианские церкви. Но одновременно с тем вся структура христианства на территории Китая начала обретать определенный систематизм: публикация гимнов стала более осмысленной и целенаправленной. И если в первой половине XIX века гимны отличались наибольшей простотой (до 1958 года христианские гимны и хоровые курсы, преподаваемые в церковных школах, в основном базировались на сопоставлении китайской поэзии «Ши» (诗) с западными мелодиями гимнов), то во второй половине XIX века миссионеры пришли к выводу, что прежний вектор развития необходимо менять. Так, теперь вместе со сборниками гимнов и нот шло базовое введение в элементарную теорию музыки; среди основных понятий о нотах, метре и интервалах там можно было найти информацию по построению мажорных и минорных гамм, а также методы артикуляции и вокализации. В 1858 году в свет выходит протестантский сборник «Песнь святой горы», («圣山谐歌») опубликованный в Нинбо (провинция Чжэцзян) под редакцией миссионера Э. Инсли. Это один из первых сборников, в котором мы можем увидеть подробные пояснения непосредственно к работе над пониманием нотной грамоты и вокализацией. Заключительный абзац сборника оформлен в виде назидательного наставления и гласит следующее: «...Тот, кто постигнет правила, данные в этой книге, безусловно, будет улучшать свои навыки шаг за шагом. Его голос будет становится все совершеннее и красивее, во имя

того, чтобы люди, живущие на Земле, уже сегодня смогли подготовиться к будущему на Небесах, где поются радостные хвалы».

Что характерно, в данный период начинают появляться различные педагогические методики, способные облегчить процесс изучения западных мелодий и гармонии. Конечно, дабы население Китая легче понимало нотный текст, гимны транскрибировались в традиционную китайскую нотацию гонгчепу (工尺谱)¹³, либо в цзяньпу (简谱)¹⁴ – нумерованную нотную запись, но прогресс влиял на то, что написание гимнов постепенно облекалось в традиционную европейскую форму. Вместе с тем, сложность дальнейшей популяризации гимнов заключалась в том, что основная их масса была написана на классическом письменном языке, известном как «Вэньянь» (文言文) [124, с. 170]. И не смотря на знание миссионеров о том, что лишь небольшой процент китайского населения сможет уяснить суть, переданную посредством данного вида письма, многие из ранних переводчиков считали Вэньянь «...достойным того, чтобы хранить великолепные жемчужины религиозного вдохновения на нем» [127, с. 84]. Другими словами, приняв вэньянь вместо более доступного разговорного языка байхуа (白话文) миссионеры пошли на определенный риск, который заключался в потере большей части потенциальных прихожан среди простых слоев населения [184, с. 211].

Как и следовало ожидать, усилия миссионеров по оформлению своих трудов в изящный вид во имя признания своих работ в среде культурной элиты Китая оказались бесплодны. Учитывая то, что подавляющее большинство образованных классов либо пассивно, либо активно отвергали христианство, труды миссионеров не вызывали у аристократического слоя ничего, кроме антагонизма. Кроме того, старания авторов гимнов по переводу на элегантный стиль вэньянь часто приводили к неудовлетворительным результатам из-за огромных различий в

¹³ Традиционный метод нотации с использованием иероглифов.

¹⁴ Система нумерации нот.

лингвистических и поэтических традициях. Понимая данные трудности, теперь миссионеры сосредоточились на том, чтобы адаптировать плоды своей работы среди большего числа жителей страны, а также популяризовать гимны и в среде малочисленных народных групп Китая.

В своем исследовании «Иностранные миссии в Китае» (1907) известный гимнолог Д. Джулиан утверждает, что «...империя богата на диалекты, в которых варьируются звучание тонов и звуков в словах, в связи с чем для каждой вариации диалекта должен быть написан собственный сборник» [122, с. 89]. Поэтому сборники на местных диалектах начинают публиковаться один за одним. С 1850 по 1870 год по всей стране выходит более 30 типов сборников гимнов, из которых более половины были написаны на местных диалектах – гимны были опубликованы в виде текстов песен. В данной связи одним из первых отличился шотландский евангелист У. К. Бернс (1815–1868), который переводил и писал оригинальные гимны на китайском языке, «...способные быть полезными в преподавании христианской доктрины» [114, с. 74].

У.К. Бернс изначально был против написания гимнов на разговорном китайском. После того, как в 1847 году пресвитерианская церковь Англии отправила его в Китай, У. К. Бернс создал сборник из 68 гимнов в стиле взньянь и издал его в Сямыне в 1851 году [127, с. 254]. Позже, работая в южной части Китая, он все же переводит на местные диалекты гимны, которые были изданы в виде листовок. Так, в 1861 году на свет появляются сборники Бернса на диалектах Чэнду-Чунцин (成都话) и чаошаньском диалекте (潮州话), а позднее (в 1862 году) в свет выходят гимны на сямыньском диалекте (厦门话) [127, с. 254].

Но Бернс был не одним, кто трудился в данной отрасли, созданием гимнов на диалектах занимались: лондонский миссионер У. Янг, авторству которого принадлежат 13 гимнов на сямыньском диалекте [127, с. 254], пресвитерианец Б. МакКарти, издавший «Хвалебные гимны» на диалекте

«Нинбо» (宁波话) [132, с. 57], К. Матер и Г. Блоджет, выпустившие гимны на мандаринском языке (官话). В 1877 Г. Блоджет в соавторстве с миссионером американского совета по иностранным миссиям Ч. Гудричем издает сборник гимнов на мандаринском языке [111, с. 167–173], где содержалось 315 гимнов «Ода Господу» (诌主诗歌), 19 доксологий и 19 песнопений – данная работа была высоко оценена в среде остальных миссионеров.

Таким образом, к концу XIX века мы можем увидеть сосуществование различных гимнов в разных языковых стилях: вэньянь, разговорном, научном и легком, не говоря уже о смешанном, который существенно повысил интерес простых граждан Китая к вокальной музыке. Такая богатая литературная база повлекла за собой и развитие образования. По данным, приводимым исследователем Д. Бейсом, к 1870-м годам на территории Китая уже существовало 350 религиозных школ, уроки музыки проводились в большинстве из них, а курсы вокала постепенно становились повсеместной практикой данных образовательных учреждений [110, с. 215]. Роль этих школ велика, так как именно благодаря ним большое количество китайских композиторов (в т.ч. Ма Сыцун, Сянь Синхай, Чжоу Шуань и др.), пишущих в хоровых жанрах, смогло получить первые понятия о музыкальном знании, впоследствии развивая свой талант до вершин высокого композиторского искусства.

Да, у миссионеров возникали определенные сложности при передаче знаний: в основном они были связаны с разностью культур и музыкальных систем. Перевод гимнов, например, требовал не только точного текстового пересказа, но также полного соответствия между количеством слогов переведенного стиха и метром мелодии. Для китайского населения особые трудности представляло исполнение западных мелодий в соответствии с западными стандартами, так как отсутствующие в пентатонной гамме IV и V ступени, а также различные интервалы и полутона, создавали сложности при

исполнении, заставляя пересмотреть отношение китайских учеников к вокальному искусству.

Британский миссионер У. Сутилл предполагал, что проблема исполнения западных гимнов китайским населением лежит в черте особенностей диатонической гаммы [131, с. 224]. Миссионер полагал, что решение данного затруднения – это отказ от использования IV и VII ступеней при создании гимнов [131, с. 226]. Позже, опираясь на данные замечания, миссионер методистской епископальной миссии Ч. Чампнесс рекомендовал использовать в образовательных целях американские мелодии «Кентукки», «Айова» и др. аналогичные (построенные на пентатонной гамме), также утверждая их, как подходящие для церковного пения [115, с. 560–561].

Баптистский миссионер Т. Ричард, работающий в Китае в конце XIX века, внес определенные корректировки в процесс образования населения Китая. Суть данных поправок состояла в адаптации христианских гимнов для китайского населения посредством использования китайских религиозных мелодий в церковных службах. Т. Ричард адаптировал некоторые арии китайских песен, конфуцианских и буддийских песнопений для использования в христианском богослужении. Арии не содержали полутонов и были легки для понимания китайской паствой. Исходя из этого мы можем заключить, что путем проб и ошибок миссионеры все же внедряли определенные понятия о музыкальной системе Европы в Китае, упрощая путь к пониманию европейской музыки различными адаптациями и компромиссами. Такая сложная работа над созданием в Китае образовательной системы в сфере вокальной музыки привела к тому, что к 1896 году подготовка студенток женской школы в Чжэцзяне позволяла девочкам исполнять сложные отрывки из оратории Г. Генделя «Мессия» и оратории И. Гайдна «Сотворение мира». Вышеприведенные данные свидетельствуют о все растущей популярности хоровой музыки на территории страны в конце XIX века [115, с. 561].

Тяжелейшие по своей силе потрясения, связанные с внутренними и международными конфликтами, явились прецедентом институциональных трансформаций в стране. Начиная с 1861 года и продолжаясь по 1890 год, Китай переживает процессы, общеизвестно обозначенные как «Движение самоусиления», а также последующие «Сто дней реформ» (1898), призванные развить армию и различные отрасли промышленности в соответствии с европейскими стандартами [190, с. 61]. Производилось осуществление импорта иностранных технологий для улучшения экономических условий в Китае, что повлекло за собой создание первых образовательных учреждений западного образца. В этот период появляются зачатки песенной культуры новой эры – в школах западного типа поются новые хоровые и вокальные миниатюры, заимствованные из западного и японского репертуара (но с китайским текстом), а христианские школы обогащают музыкальную жизнь Китая новой музыкой.

Сеть дальнейших реформ и преобразований, произошедших в начале XX века, приведет Китай к сепарации музыкальной культуры от христианской гимнографии, с последующим созданием оригинальной китайской хоровой музыки. Заявления реформаторов начала XX века получают большой отклик в среде молодых музыкантов и композиторов Китая, что приведет к погружению в экспериментальную область сочинения новых музыкальных произведений для хора [190, с. 67].

Неоднозначность и сложность XIX века выделила деятельность миссионеров в качестве центральной части музыкальной жизни страны того времени. Но удивительно в этом то, как китайская культура смогла сохранить свой аутентичный облик и вместе с тем адаптироваться к изменениям, привнесенным христианскими миссиями. Акцентуацией своего внимания на деятельности миссионеров в XIX веке мы хотели показать обоюдность процесса узнавания европейской и китайской цивилизаций, в ходе чего Китай смог ослабить идеи моноцентричности и признать ценность достижений другой культуры [112, с. 32]. Исходя из вышеописанного, мы

закключаем, что данный период знакомства и ученичества китайской цивилизации с ценностями европейской культуры скажется на дальнейшем облике китайской хоровой песни, ее индивидуальности и особенностях.

Вместе с тем, проведенный анализ позволяет утверждать, что XIX столетие стало переломным этапом в формировании китайской хоровой школы. К сожалению, процесс знакомства с азами хорового искусства развивался в условиях глубокого социокультурного кризиса, вызванного серией военных поражений и насильственным открытием страны западному влиянию. Однако, деятельность христианских миссионеров по популяризации западных гимнов на территории страны, изначально воспринимаемая как угроза традиционным ценностям, стала главным проводником в хоровое искусство.

Особую значимость приобрела систематическая работа миссионеров по переводу и адаптации гимнов на местные диалекты, созданию сети образовательных учреждений, разработке методик преподавания вокала. Критически важным аспектом этого процесса стала постепенная трансформация западных хоровых форм под воздействием китайской музыкальной традиции.

Практическая работа миссионеров по написанию гимнов выявила необходимость упрощения и адаптации мелодий к пентатонному звукоряду, а также учета особенностей китайского произношения. Такие «вынужденные» на первых порах изменения постепенно сформировали особый пласт музыкальной культуры, в котором принципы европейской хоровой школы органично соединились с местными исполнительскими традициями. Этот сложный синтез заложил основы для формирования уникального стиля китайской хоровой музыки, получившего самостоятельное развитие в творчестве национальных композиторов XX века.

1.2. Эволюция хорового искусства в Китае в XX – первой четверти XXI века¹⁵

Хоровое искусство Китая, формирующееся посредством различных событий через привлечение миссионеров и реформирование основ музыкального образования в Китае, начинает свой активный рост в XX веке. В предисловии к своему «Учебнику музыки» (1904), великий хоровой композитор Китая Цзэн Чжиминь отметил начало XX века как «...период осознанного знакомства с музыкальной культурой Европы, влияние которой в последствии сказывается на возникновении музыки, отличной от традиционной» [170, с. 209]. Вместе с тем, музыковед Ван Юхэ связал трансформации в китайской музыке на данном этапе с «...деятельностью местных ученых, которые были заинтересованы в отмене имперской системы образования и привлечении сторонних сил для усиления собственной державы» [143, с. 19]. Так, взаимодействие реформаторских устремлений цинского правительства и активной культурной экспансии Запада создало уникальные условия для модернизации музыкальной культуры Китая. Результатом этого сложного процесса стало, в частности, зарождение массовой хоровой песни как нового жанра.

Освещая историческую ситуацию начала XX века, нужно отметить, что транснациональные столкновения вкупе с давлением местных деятелей вынудили правительство династии Цин провести реформы «Новой политики» (新政) в апреле 1901 года (сходные с инициативами периода «Ста дней»). Данные трансформации включали ряд изменений, приведших к созданию учебных заведений нового типа, с введением обязательных уроков пения в школах [170, с. 414]. Откликаясь на запросы времени, общественный деятель Кан Ювэй (1858–1927) заявил о необходимости заимствования опыта

¹⁵ Материалы данного параграфа были апробированы в рамках XIII Международной научной конференции «Музыкальная летопись» и частично опубликованы в научной статье в журнале «Дом Бурганов. Пространство культуры», рекомендованном ВАК РФ [80] и сборнике статей по результатам научного мероприятия [83].

и знаний в сфере образования у европейских стран (преимущественно у Германии и Франции), в связи с чем большое количество студентов из Китая начинают уезжать за рубеж. Ученик Кана Ювэя, китайский философ и историк Лян Цичао, дополнил утверждения своего учителя заявлением о создании музыкальных курсов и развитии музыкального образования в школах; по его мнению, «...именно музыка была способна воспитать в детях ростки национального самосознания» [142, с. 18–21]. Лян Цичао утверждал, что в рамках расширения новой кампании по модернизации системы образования в стране китайские дети должны узнавать о чести, морали и добродетелях посредством групповых занятий музыкой.

Заявления реформаторов получили большой отклик в среде музыкантов Китая (получающих образование в т.ч. и в Японии). Молодые композиторы искренне верили, что посредством своей деятельности смогут вернуть родине былое могущество. Желая восстановить и усилить национальное единство, они начинают активно погружаться в экспериментальную область сочинения новых музыкальных произведений по европейскому и японскому типу, где школьные песни (сюэтанг юэгэ, 学堂乐歌) стали первым музыкальным жанром, созданным в ответ на новые музыкальные тенденции.

На наш взгляд, именно создание китайских школьных песен стало своеобразной «развилкой» в сепарации хорового академического исполнительства Китая от христианской традиции хорового пения. Наибольшее влияние в данной связи оказали сочинения японских композиторов, у которых китайские деятели от хорового искусства заимствовали первый нотный материал. Профессор Цянь Ренкан в своем исчерпывающем труде «Источники школьных песен» продемонстрировал, что «...европеизированные японские школьные песни изначально составляли один из основных коренных источников мелодий» [195, с. 34]. И это неудивительно, учитывая решающую роль, которую Япония сыграла в реформировании образования в Китае.

Когда сторонники движения школьной песни («сюэтан юэгэ») в Китае впервые начали сочинять и аранжировать песни, они ориентировались на японские образцы. Япония, немногим ранее проведшая комплекс реформ «Мейдзи Исин» (1868–1889) и последовавшая по пути США и Европы, выступила важным посредником, показавшим кратчайший путь к вестернизации Китая из-за своей географической близости к нему, а также из-за наличия западных переводных источников [195, с. 80].

Двойственность отношения китайского правительства к принудительному сосуществованию с Западом и колониальной Японией не остановила культурных деятелей Китая в желании поучиться новому. Понимая политическую и этическую пользу песенного жанра, правительство Китая начинает находить особую ценность в школьных песнях. В 1905 году правительство Цин проводит новую реформу образования «Сюэ Тан Инь Юэ» («Движение школьных песен»), которая поставила музыку в ряд предметов, включенных в учебные планы новых школ [142, с. 18–21].

Отмена старой имперской практики преподавания стала одним из крупнейших социальных изменений, произошедших в ходе модернизации Китая. И если говорить в общем, то в прошлом получить музыкальное образование на территории Китая представлялось возможным лишь определенному контингенту и зачастую лишь через привлечение миссионеров, но к 1905 году музыкальные знания стали доступны практически каждому, вне зависимости от финансового положения.

Необходимость в новом музыкальном репертуаре привлекла множество энтузиастов, в среде которых были первые китайские композиторы, аранжировщики, издатели и педагоги. Именно они возглавили движение по созданию школьных песен.

Шэнь Синьгун (1870–1947), Цзэн Чжиминь (1879–1929) и Ли Шутун (1880–1942) представляют собой трех выдающихся деятелей, которые сыграли решающую роль в распространении хоровой музыки в Китае и популяризации на территории страны первых хоровых композиций. Пройдя

обучение за границей, они стали великим поколением композиторов и учителей пения, которые занялись созданием «новой музыки» в Китае. Все трое получили раннее конфуцианское воспитание и современное образование, ориентированное на Запад, но, повсеместно с тем, всех их отличала особая любовь к Родине и сопереживание ее интересам.

Шэнь Синьгун – композитор и педагог, общепризнанный отец «школьных песен» в Китае, уже до поездки в Японию обладал образованием и ученой степенью в области гуманитарных наук. Шэнь был невероятно трудолюбив, что позволило ему, не имевшему специального музыкального образования, создать в 1902 в Токио «Общество для изучения музыки» («音乐讲习会»). Несмотря на свое короткое существование (два месяца), «...данное общество позволило многим студентам из Китая преуспеть в достижении своих целей по изучению западной теории музыки и сочинению школьных песен» [90, с. 123]. Хочется добавить, что сам Шэнь в этом же году начал работу над обработкой японских песен. Преобразовав японскую школьную композицию «Игра рук», он добавил оригинальный китайский текст, создав самую раннюю китайскую хоровую песню «Человек должен иметь высокие цели» [195, с. 52]. И хотя это были лишь первые попытки создания настоящей хоровой музыки, данное произведение символизирует переход китайского хорового исполнительства от периода зарождения к периоду становления.

В 1903 году Шэнь Синьгун возвращается в Китай. Вдохновленный реформистскими идеями Кана Ювэя и Ляна Цичао, а также глубоко впечатленный развитием песенной культуры в Японии, в феврале того же года он начинает преподавание музыки в начальной школе «Наньян» в Шанхае, мотивируя тем самым активное развитие жанра «Школьная песня» [195, с. 98].

Повсеместно возрастает популярность школьных песен и активный рост значимости уроков музыки, вызвавших острую необходимость в новых песенных сборниках. В ходе этого процесса Шэнь Синьгун вновь сыграл

ключевую роль. Наряду с композитором Цзэнь Чжиминем он опубликовал сборник «Школьные песни» («学校唱歌集») в 1904 году, где Цзэн Чжиминь опередил Шэнь Синьгуна лишь на месяц, выпустив сборник «Песенная коллекция» («教育唱歌集») в апреле 1904 (приложение 3, таблица 1). Но все же, при рассмотрении трудов Шэнь Синьгуна, мы можем сказать, что он явился самым влиятельным и плодовитым композитором на данном этапе. В течении трех десятилетий (с 1904 по 1937) он создал более 180 школьных песен и опубликовал 14 томов песенных сборников, которые неоднократно переиздавались [195, с. 20].

Шэнь Синьгун считал пение важным инструментом национального возрождения Китая, что во многом позволило школьным песням выйти за рамки образовательных и воспитательных задач современных учебных организаций и стать широко распространенным социальным явлением. Песни пелись не только в школах, но также перешли в армейскую среду, став инструментом новой идеологической подготовки. Шэнь Синьгун способствовал увеличению интереса к хоровой музыке среди граждан страны за счет активного участия в создании музыкальных обществ, летних школ и краткосрочных учебных курсов для потенциальных учителей музыки. В 1904 году он организовывает занятия пения для членов «Шанхайского учебного общества» («沪学会»), к которому принадлежал композитор Ли Шутун. Лекции, которые проводил Шэнь, по факту стали началом обучения Ли Шутуна западной музыке. Благодаря своим способностям Ли смог уяснить суть метода Шэнь Синьгуна, так же интерпретируя европейские и китайские мелодии на новый лад.

Обращаясь к изучению деятельности Ли Шутуна более детально, нужно сказать, что он, как и другие композиторы-первопроходцы, являлся по-настоящему уникальным автором, который одним из первых обеспокоился отсутствием национального тематизма в хоровых произведениях. Будучи не только музыкантом, но и педагогом, литератором,

живописцем, искусным каллиграфом, он преуспел в познании китайского стиля письма, драматургии и поэзии. Ли часто высказывал свою обеспокоенность по поводу тотального подражания западным стилям, считая, что такой разворот китайской культуры способен повлечь за собой полный отказ от собственных художественных традиций. В 1904 году Ли создает хоровое сочинение «Песня о Родине», в которой мелодия для традиционной бамбуковой флейты была аранжирована по канонам западной композиции [73]. Это был первый случай, когда китайский автор создал школьную песню на основе этнического музыкального материала. Песня приобрела чрезвычайную популярность в народе, принесла известность и самому Ли Шутуну [195, с. 127].

Пренебрежение к традиционным формам искусства и различным стилям поэтического письма, которое Ли видел в среде композиторов-соотечественников, подтолкнуло его к решению выпустить в июне 1905 года свой собственный сборник песен под соответствующим названием «Национальные песни» («国学唱歌集») [151]. Данная публикация Ли Шутуна представляла собой новый виток в развитии хорового пения с привязанностью к традиционным формам музыкального искусства Китая; здесь Ли обращается к сборникам песен «Шицзин» и «Чуцы», отбирая тексты для своих песен из классического репертуара. Композитор заимствовал стихи поэтов Ли Бо (李白, 701–762 н.э.), Ли Шаньина (李商隐, 813–858 н.э.) и Синь Цицзи (辛弃疾, 1140–1207 г. н.э.), перекладывая их на мелодии, выбранные из оперы «Куньцуй». Помимо этого, вопреки общей тенденции подбирать тексты к патриотическим маршевым песням, Ли Шутун выбирал мелодии, которые отдаленно напоминали ритуальную музыку. Однако интерес Ли Шутуна к китайским формам искусства не означал, что он был равнодушен к западной музыке. Произведения, включенные в «Национальные песни», содержали и мелодии американского композитора У. Бредбери (в т.ч.

мелодию из гимна «Иисус любит меня», 1862), произведения Сары Харт и др.

Такой богатый опыт в области освоения западных технологий сочинения и компилирования его с национальным материалом приведет к тому, что впоследствии Ли Шутун напишет первый, абсолютно оригинальный китайский хор «Весенняя прогулка» (1913), построенный на технике полифонического письма [151]. Обращение Ли к западному музыкальному языку породит массовый интерес к многоголосию. Среди хоров автора мы можем найти смешанный четырехголосный хор «Великий Китай» (приложение 2, пример 10), трехголосный хор «Человек и природа», двухголосный хор «Урожайный год» и др. – все это говорит о богатом кругозоре и тонком понимании музыки данным композитором [195, с. 116]. Да, он, как и его соратники, заимствовал нотный материал из европейских мелодий, но итоговой целью Ли Шутуна было желание показать народную песню в новом свете, чем он и запомнился последующим поколениям.

По нашему мнению, Ли был тем сочинителем, которому удалось достичь искусной компиляции европейских произведений с народным мелосом. В отличие от современников, песни Ли Шутуна часто писались с фортепианным сопровождением, он неоднократно призывал музыкантов к использованию контрапункта и оркестровки. Композитор Цзэн Чжиминь (1879–1929) придерживался того же курса, став, по сути, первым композитором, который выступил за использование европейской нотации. Его работы «Пение и методы преподавания» (唱歌及教授法, 1903), «Основные этапы преподавания музыки» (教授音乐初步, 1904) и др. стали хорошим подспорьем в достижении качественного исполнения хоровых произведений [118, с. 192].

Так, период первого десятилетия завершается своеобразным разделением хоровой музыки. С одной стороны – это заимствование японских и европейских нотных материалов, с другой – внедрение национальных мелодий с целью популяризации собственной национальной

музыки. Благодаря деятельности вышеупомянутых композиторов написание хоровых произведений приобретает черты системности, а школьная песня становится фундаментом для внедрения более сложных форм вокальной музыки. С точки зрения истории, школьная песня послужила базисом для глубокого освоения европейской академической традиции, на основе которого китайские композиторы создали неповторимое хоровое искусство Китая. Большое количество сборников песен, опубликованных с 1904 по 1910 годы, говорит о массовости и растущей популярности хоровой песни в данный период [170, с. 311].

К 1911 году Китай сталкивается с новым испытанием в виде множества бунтов и восстаний, приведших к свержению многовековой монархии¹⁶. Новая провозглашенная Китайская республика требовала от музыки новых идей и новых свершений. Так, хоровая песня обретает массовый характер, становясь органичной частью шествий и парадов. Не успев оправиться от последствий революции, китайский народ сталкивается с новым экономическим и политическим потрясением, вызванным Первой мировой войной (1914–1918). В ходе Парижской мирной конференции было объявлено об окончательном невозврате Китаю захваченной Японией провинции Шаньдунь. Данная потеря вызвала разочарование новым правительством в среде населения, в связи с чем 4 мая 1919 года была проведена серия демонстраций и забастовок в Пекине. Это событие повлекло за собой и культурные сдвиги: начинается борьба за новую культуру, обозначенная как движение «Наука и демократия» [204, с. 227]. Развивается творческая деятельность, а в круг хоровых композиторов входят новые имена Сяо Юмэя, Чжао Юаньжэня и др.

Благодаря деятельности педагога, музыковеда и дирижера Сяо Юмэя (1884–1940) музыкальное образование в этот период достигает новых вершин. Пребывая в Японии с 1901 по 1910 год и окончив «Высшую школу

¹⁶ Синьхайская революция (辛亥革命, 1911–1912 гг.), осуществленная под предводительством Сунь Ятсена (孙逸仙, 1905–1925 гг.) – партия Гоминьдан.

театра и музыки» в Лейпциге в 1919 году, Сяо Юмэй публикует ряд статей о западной музыкальной культуре. Излагая вопросы о музыке, он знакомит просвещенную китайскую публику с базовыми понятиями о тоне, интервалах, мелодии и ритме, детально освещает вопросы контрапункта, музыкальной формы и модуляции. Дабы обогатить научный инструментарий китайских музыкантов, Сяо высказывался и о новых для Китая дисциплинах: музыкальной психологии, акустике, сравнительном музыковедении и др. [172, с. 47–55]. То, что Сяо изучал музыкальное искусство за границей столь длительный период его труды. Переписывая традиционный китайский репертуар и переводя отрывки из «куньцуй» в западную нотацию, он неоднократно выступал за окончательное ее введение. Влияние западной культуры сказалось и на стиле письма Сяо Юмэя: зачастую в своих произведениях он использовал аккорды и музыкальные приемы, встречающиеся в музыке И. Баха, Й. Гайдна, Ф. Шуберта. В отличие от большинства пионеров он мало интересовался жанром массовых песен, отдавая предпочтение стилю немецких классиков.

Следует заметить, что в период с 1922 по 1927 годы Сяо являлся деканом консерватории музыки Пекинского университета (1922–1927), а затем директором первой национальной консерватории в Шанхае (с 1927 по 1940), благодаря которой впоследствии мир получил таких композиторов как Хэ Лутин, Сянь Синьхай, Ли Хуаньчжи, Цзян Динсянь и др. Сяо Юмэй также преподавал в женском педагогическом колледже «Бэйпин», для которого впоследствии сочинил знаменитый женский хор «Прощание с моей Альма-матер» (1924) в лучших традициях венской классики, позже дополнив его оркестровой партией. Среди наиболее известных работ Сяо Юмэя – двухголосный хор «Встреча зимы» и трехголосные хоры «Вечерняя встреча», «Песня в кипарисовом лесу» и др. Эти музыкальные произведения выступили примером для последующих авторов, позволив значительно продвинуть китайский хор в область более сложных композиторских техник [206].

Надо сказать, что помимо попыток китайских музыкантов продвинуть хор на более высокий уровень 1920-е годы характеризуются ростом популярности «красных песен» – хунгэ. С образованием Коммунистической партии Китая в 1921 году революционная тематика становится основой для «красных песен», в ходе чего старые композиции обновляются, наполняясь новым содержанием. Многие из песен посвящались рабочим и солдатам: «Песня крестьянского союза», «Первомайская песня памяти» и др. С началом национальной революции (1925–1928) «Песня национальной революции» («Армейская песня Северной экспедиционной армии») стала одним из самых популярных произведений того времени. Написанная политическим инструктором Военной академии «Вампоа» и начальником отдела пропаганды Политического отдела Национально-революционной армии Квон Мин Намом, песня увидела свет 1 июля 1926 года и содержательно отражала неприятие китайским народом империализма. «Армейская песня» массово исполнялась как военными любительскими хорами, так и гражданским населением [204, с. 94].

Несмотря на то, что первый этап гражданской войны между правительством Гоминьдана и Коммунистической партией Китая прошел без окончательной победы какой-либо из сторон, сама революционная искра не была погашена, а песни данной тематики стали одним из любимых жанров народа. В отличие от спада протестных настроений в городах, сельские красные базы развивались быстрыми темпами. Песенное творчество этого периода создавалось солдатами рабоче-крестьянской Красной Армии и в основном отражали борьбу солдат и народа в районах красных баз: «Посылаю мальчика быть красным солдатом», «Боевая песня для обороны районов красных баз», «Иду на передовую» и др. [204, с. 94].

В дальнейшем, когда 5-е антинаступление китайской Красной армии потерпело поражение, солдаты были вынуждены отправиться в 25000-мильный «Долгий марш», после которого армия все же смогла прибыть в Шэньси и объединиться для дальнейшей борьбы. Мы заостряем свое

внимание на данном событии, так как оно стало знаковым для китайской нации и китайского хорового искусства. Хоровая песня «Долгий марш», сочиненная генералом Сяо Хуа, воплотила в себе нестигаемый дух Красной Армии, проявленный во время одноименного перехода. На создание этого произведения автора вдохновили величественные стихотворения председателя Мао Цзэдуна, написанные в тот же период («Три шестнадцатизначных приказа», «Семь ритмов – Долгий марш», «Няньнуцзяо – Куньлунь» и «Цинпинле – гору Люпань»).

Впоследствии данные стихи были положены на музыку, став классическими песнями, восхваляющими Долгий марш Красной армии [204, с. 95]. Большинство «красных песен» того времени, с их яркими мелодиями и маршевыми ритмами, служили выражением оптимистичного настроения людей, убежденных в победе «Долгого марша» китайской Красной армии. По мере того, как военно-политическое влияние китайских коммунистов укреплялось по всей стране, движение «красных песен» и популярность хорового исполнительства возрастали. Пробуждение и мобилизация народа, победа над военачальниками и реакционерами, укрепление рядов Красной Армии стали основными темами китайских «красных песен» в это непростое время.

Позже, 18 марта 1926 года, часть композиторов вновь заявляет о себе. Антиимпериалистическая демонстрация потрясла Пекин массовыми задержаниями и убийствами, что явственно отразилось в хоре «Лунная ночь» Сяо Юмэя и произведениях Чжао Юаньжэня (1892–1982). Говоря о Чжао, надо заметить, что данный композитор был отмечен не только как автор хоров, но и как знаток фонетики и китайской лингвистики. Его самой влиятельной работой в музыкальном кругу Китая стал «Сборник современной поэзии», опубликованный в 1928 году. «Сборник...» содержал 14 песен, написанных Чжао в 1920-х годах, среди которых хоровая баллада «Морская рифма» (для сопрано, смешанного хора и фортепиано на текст Сюй Чжимо) стала одной из самых известных [117, с. 19]. Здесь присутствуют сольные партии и фортепианный аккомпанемент, также явно

видится подражание композиторской технике Ф. Шуберта. Однако главной заслугой Чжао является мастерское включение национального тематизма в материал произведения. Прежде всего, это проявляется в манере вокализации, где угадываются характерные черты китайской народной музыки (использование пентатоники, скользящих гласных и микротоновых нюансов интонирования, не характерных для европейской вокальной традиции).

Чжао соперничал стране в связи с событиями 18 марта, что ярко показано в его хоре «Увы, 18 марта». Буквально за 10 дней автор создает четырехчастный смешанный хор, в котором прослеживается влияние христианской церковной музыки с добавлением этнического музыкального материала. Произведение стало особо популярным и прочно вошло в репертуар многих концертов с момента его публикации [204, с. 95–96]. Успех работ Чжао заключался в преодолении общепринятых ограничений и широком применении западных композиторских техник, в т.ч. гармонии и контрапункта. В то же время его новаторские работы подняли планку качества произведений для хора и вывели китайское хоровое искусство на новый уровень к 1930-м годам.

Дальнейшая ситуация в сфере хоровой музыки напрямую связана с чередой политических катаклизмов: «Инцидент 18 сентября» и события японо-китайской войны (1937–1945). В хоровых произведениях этого периода слышатся патриотические призывы к спасению Родины от японских захватчиков, сохранению государственности. Это время можно считать началом появления в Китае масштабных хоровых произведений.

Когда Япония, желающая колонизировать Китай, инициировала захват трех Китайских провинций, правительство Гоминьдана ответило полным отсутствием поддержки своего народа. Данный факт заставил коммунистическую партию Китая, проводящую свою деятельность в стране с 1921 года, отреагировать созданием общенационального движения за спасение Родины [170, с. 221]. Музыкальная культура всеми силами

поддержала политику коммунистической партии, в ходе чего в начале 1930-х годов стараниями молодых композиторов организуются общенациональные певческие движение «антияпонского и национального спасения» по всей стране. Можно предположить, что при отсутствии данного конфликта китайские музыканты, вероятно, продолжали бы сосредотачиваться на отношениях между китайской и западной музыкой, лирических или художественных песнях, изображающих природные пейзажи и выражающих различные человеческие чувства. Тем не менее направление развития китайского хорового исполнительства было трансформировано войной, а композиторы остро откликнулись на призыв времени.

Своей хоровой песней «Сопrotивление врагу» (1931) Хуан Цзы мотивирует поток антияпонских произведений, работой над которыми также займется Чжао Юаньжэнь, Сяо Юмэй, Чжо Шуань, Чэнь Хун и др. В это время Китайская коммунистическая партия получает прямое сообщение от японского правительства о требовании запретить песни, которые могли бы содержать даже намеки на «сопротивление Японии». Но, в надежде на победу в гражданской войне, китайские авторы не оставляют желания писать песни, способные поддержать страну [204, с. 97]. В 1932 году Хуан Цзы сочиняет второй антияпонский хор «Флаг развевается» у Хуан Цзы), а в 1932 году им создается монументальное сочинение – первая китайская оратория «Вечная печаль» (по мотивам поэмы «Вечная печаль» известного поэта эпохи Тан – Бо Цзюйи (772–846), уравнившаяся по популярности с «Морской рифмой» Ч. Юаньжэня. Несмотря на либретто, которое содержало в себе события давно минувших дней, исполняемые фрагменты оратории широко отразили переживания народа в эти трудные годы и выступили необходимой поддержкой людей. Обладая идеальным сочетанием западной композиторской техники с традиционными китайскими мелодиями и

текстом, «Вечная печаль» было закончено лишь в 1972 году композитором Линь Шэнканом и поэтом Вэй Ханчэжаном¹⁷ [194, с. 14–15].

В комментариях к своим антияпонским хорам Хуан Цзы говорил: «Сейчас я пишу песни против врагов, с надеждой на то, что у меня будет возможность написать песни, прославляющие нашу победу в Антияпонской войне» [194, с. 14]. С большим сожалением нужно отметить, что Хуан Цзы так и не смог воплотить свое желание прославить победу; песня «Горячая кровь» (написанная в разгар противостояния Японии) станет последним его творением, в 1938 году композитора не станет.

Однако Хуан Цзы запомнился как великий композитор, который смог сделать многое для страны. Итогом наследия музыканта стало блестящее освоение техники хорового исполнения *a cappella*. Его произведение «Мулиан спасает свою мать», написанное для мужского хора *a cappella*, позволило и другим авторам (Чун Шэнь, Хэ Шидэ и др.) попробовать себя в данной отрасли и развить ее.

Данный этап характеризуется постепенным отказом от прямого следования европейским канонам и поиском собственного уникального музыкального стиля. Разразившаяся японо-китайская война (1937–1945) приводит хоровую культуру Китая к новому уровню развития и сосредоточению на создании подлинно национальных шедевров [143]. В 1933 году, в преддверии войны антияпонские генералы Фэн Юйсян (1882–1948) и Цзи Хунчан (1895–1934) собирают Союз «северокитайской антияпонской армии». Взмолнованный этой новостью, Чжао Юаньжэнь пишет трехчастный хор «Северные земли восхваляют северных солдат» [200, с. 5]. Вторя ему, создают свои произведения Чэнь Хун («Боевая песня» и «Иди на фронт»), Ша Мэй («Тридцать миллионов отверженных», «Бой на

¹⁷ Имена Линь Шэнкан и Вэй Ханчэжан транслитерированы в соответствии с версией, принятой в труде Е.В. Смагиной, Ван Цяня. Художественная концепция оратории «Песня вечного сожаления»: к вопросу о синтезе слова и музыки» ([URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-kontseptsiya-oratorii-pesnya-vechnogo-sozhaleniya-k-voprosu-o-sinteze-slova-i-muzyki](https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-kontseptsiya-oratorii-pesnya-vechnogo-sozhaleniya-k-voprosu-o-sinteze-slova-i-muzyki)).

северо-востоке Китая», «Марш молодежи» и др.), Ма Сыцун (кантата «Родина»), Сянь Синхай («Боевая песня»). В это же время рождается знаменитый хор к к/ф «Сыновья и дочери во время шторма» – «Марш добровольцев» (1935) Не Эра, который являлся государственным гимном Китайской Народной Республики вплоть до 1978 года. Композитор Ся Чжицю (1912–1993) также отличился в это время: воодушевленный антияпонской статьей поэта Гуан Вэйрана (1913–2002) в ноябре 1937 года, Ся пишет смешанный хор «Финал победы», ставший одним из самых сильных хоров в первые дни антияпонской войны. В том же году он сочиняет трехчастный хор «Песни войны» и произведение «800 героев», которая сделала его знаменитым.

По оценке известного музыковеда Лу Цзи, в период антияпонской кампании было написано от 3 000 до 4 000 военных композиций, ставших важной частью «красных песен» Китая [139, с. 9]. Помимо известных патриотов от хоровой музыки, таких как Ли Цзи, Рэн Гуан, Хэ Лутин, Чжоу Вэйци, Сянь Синхай, Не Эр, написанием «красных» (антияпонских) песен все так же занимались энтузиасты из народа и военные деятели. Так появились песни «Марш добровольцев» на слова Чжоу Ганьмина и музыку Сунь Шэня, «На реке Сунгари» Чжан Ханьхуэя, «Баллада о Великой стене» Пао Маононга и Лю Сюэяня, «На Тайхане», «Партизанская песня» и др.

Большой популярностью пользовались песни отдельных войсковых частей, так, «Марш Восьмой маршрутной армии» авторства Чжэн Лучэна на слова Гун Му, позже адаптированный в «Военную песню Народно-освободительной армии Китая» (1951), стал одной из наиболее влиятельных композиций того времени (приложение 4, пример 1). Примечательно то, что 25 июля 1988 года Центральный военный комитет Коммунистической партии утвердил песню в качестве военного гимна Народно-освободительной армии Китая. А в июне 2019 года композиция была выбрана Министерством пропаганды в качестве одной из «100 отличных песен для празднования 70-

летия основания Китайской Народной Республики».¹⁸ Так, массовая любовь к сочинительству и исполнению революционных песен помогла народу уверовать в непобедимость Народной армии. «Красные» песни, созданные во время Народно-освободительной войны, стали мощным оружием для объединения народа в его борьбе с врагом.

Финальная битва с захватническими войсками Японии дает старт созданию массы масштабных произведений, среди которых особенно яркими стали песни композитора и теоретика Хэ Лутина («Весеннее озеро Сиху» для смешанного хора, хоры *a'capella* – «Песня рабочих», «Артиллерийская песня», «Война за Родину», хор «Новая жизнь» и «Вступление в новый век»). А кантаты композитора Сянь Синхая: «Желтая река» («Река Хуанхэ»), «Производственная кантата», кантаты «18 сентября» и «Принесенные в жертву союзники» стали вершиной творчества военного времени [51, с. 5]. Четыре масштабных хоровых произведения, с одной стороны, реалистичные по содержанию и имеющие одинаковый способ выражения, но каждое со своей особенностью, стали флагом китайской хоровой классики первой половины XX века.

Написанная на тексты из знаменитой антияпонской поэмы «Цветы мая» Гуан Вэйрана, кантата «Река Хуанхэ» выделяется из числа великих произведений Сянь Синхая. Именно она стала символом свободы и победы сил сопротивления. Исследователь Го Моруо отмечает, что «...эта кантата стала самым успешным новым типом хоровых композиций, созданных во время войны». Все восемь частей, из которых состоит кантата, органично сочетают в себе повествовательность и лиризм, самобытный и национальный колорит, запоминающиеся мелодии и напевы. Благодаря умелому использованию полифонической техники произведение приобретает мощное драматургическое развитие и динамику, передающие многогранность народного сопротивления.

¹⁸ Литературно-художественная газета «100 прекрасных песен» в честь 70-летия основания Китайской Народной Республики».

Отдельной строкой хочется добавить факт немаловажной роли русских педагогов, которые оказали существенное влияние на становление китайской хоровой музыки. Их воздействие проявилось в творчестве ключевых композиторов. В частности, Сянь Синхай, завершивший работу над знаменитой кантатой «Река Хуанхэ» в СССР, испытал на себе глубокое воздействие советской композиторской школы. Другим примером является Хэ Лутин, который перенял принципы исполнительского мастерства во время обучения у выдающегося русского пианиста Б.С. Захарова. Кроме того, русские музыканты создали в Северо-Восточном Китае сеть музыкальных школ, тем самым заложив основу системного образования и познакомив китайских учащихся с советской методикой преподавания. Все это сказалось на создании превосходного хорового репертуара, давшего толчок слиянию китайского и западного искусства. Так, выдающийся пролетарский революционер Китая Цюй Цюбай ездил в Советский Союз, чтобы перевести советскую версию «Интернационала», ставшего предшественником пролетарской революционной музыки в Китае. В свою очередь, композитор Не Эр, вдохновляясь советским музыкальным опытом, стал знаменосцем пролетарского искусства [15].

Вышеописанные факты свидетельствуют об обширности международных связей хоровой музыки Китая, впоследствии сыгравших глобальную роль в существующем в настоящее время облике китайской хоровой музыки.

К середине XX века китайское хоровое исполнительство прошло большой тернистый и достигло принципиально нового уровня развития. В этот период начинают появляться хоровые произведения в духе реализма, но, вместе с тем, главным жанром хоровой песни все так же остается патриотическая хоровая песня. 1949 год знаменуется образованием Китайской Народной Республики, что приводит к ряду положительных реформ в сфере культурной политики: создается Министерство культуры

КНР, а в больших городах открываются институты и консерватории, хоровое искусство максимально популяризируется [204].

После создания КНР в 1949 году революционные хоровые композиции начинают использоваться для продвижения политической кампании коммунистической партии и социалистической идеологии. Рабочие заводов, крестьяне, офицеры, солдаты и студенты поощрялись к сочинению собственных песен [162, с. 43]. На фоне экономического и культурного подъема наблюдалось увеличение количества хоровых коллективов. Знаменательным событием в данной связи становится проведение в августе 1956 года в Пекине «Первой национальной недели музыки», которая утвердила главенствующую роль хора среди других искусств и подчеркнула его влияние [207, с. 97].

21 февраля 1956 года общими усилиями Министерства культуры Китайской Народной Республики и Ассоциации китайских музыкантов издается совместное уведомление для культурных бюро всех провинций, автономных районов и муниципалитетов, непосредственно подчиненных центральному правительству, а также для местных музыкальных ассоциаций о необходимости проведения «Первой национальной недели музыки» с проектом плана организации мероприятия. По случаю события министерством было созвано более 30 представителей из 23 провинций и городов для проведения подготовительной встречи к «Неделе музыки», на которой обсуждались конкретные вопросы, такие как выбор коллективов и репертуара. Огромная поддержка в подготовке к празднику музыки исходила от Первого подготовительного комитета «Национальной недели музыки» состоявшего из 45 активистов (включая композиторов и творческих деятелей Лю Чжимина, Чэнь И, Лу Цзи, Ма Сыцуна, Хэ Лутина и Чжоу Вэйци, а также генерального секретаря Мэн Бо, заместителя генерального секретаря Ван Юйтана и др.) [207, с. 97–98].

Благодаря серьезной подготовке в августе того же года «Национальная неделя музыки» состоялась. Это мероприятие стало беспрецедентным

событием, длившимся 24 дня. Для нас, как исследователей хоровой музыки Китая, важность представляет факт наличия в мероприятии огромного количества новообразованных хоровых коллективов: в представлении приняли участие более 4 000 человек из 30 подразделений и групп со всей страны, в том числе около 100 представителей десятков этнических меньшинств. В течение недели состоялось 29 концертов, на которых было представлено 91 выступление, а хоровые песни и вокальные сюиты заняли центральное место.

Среди произведений, исполненных на сцене «Недели музыки», были как недавно написанные музыкальные произведения, полюбившиеся широкой публике, так и народные песни, которые передаются по сей день и считаются классикой: «Ода Родине» Лю Ширена, «Хор долгого марша» Ши Ле Мэна, «Счастливый Ичжуан» Чжэн Лучэна, классическая опера «Два черных брака» и др.

По завершении 24-дневной «Недели музыки» состоялась беседа с руководителями партии, где председатель Мао Цзэдун высказал свои взгляды и произнес важную речь о «взаимоотношениях между Востоком и Западом» и «взаимоотношениях между прошлым и настоящим» в музыке [207, с. 98].

После проведенного мероприятия музыка стала прямым инструментом для передачи революционных и социалистических идей, а посему и хоровые композиторы стали больше сосредотачиваться в своих произведениях на делах партии и жизни простого народа. Наиболее известная песня данного периода – «Восток красный», посвященная лидеру КПК Мао Цзэду. Ее авторство долгое время приписывалось фермеру Ли Юйяню, который, предположительно, написал произведение в 1942 году. При сочинении песни Ли Юйюань использовал мелодию народной песни Шэньси «Езда на белом коне» (альтернативное название «Песня иммигранта»), состоящую из более чем десятка строф. Предшественником песни «Езда на белом коне» являлась народная песня из северо-западной Цзинь – «Кунжутное масло». После

основания Нового Китая она была адаптирована рядом сочинителей для исполнения хоровыми коллективами, а распространенная ныне версия была написана композитором Ли Хуаньчжи. Позже, из-за споров об авторстве текста, в обществе разошлось убеждение о том, что это народная песня из северной Шэньси (без указания автора). «Восток красный» представляет собой один из классических гимнов о председателе Мао, впервые приобретший популярность в районе революционной базы Яньань в 1942 году. Позже, во время культурной революции, песня стала де-факто национальным гимном [204, с. 201].

В начале 1957 года журнал «Поэзия» выпускает «Стихи председателя Мао», что произвело своеобразный фурор в среде музыкантов: Ли Хуаньчжи адаптировал стихи Мао Цзэдуна в смешанный хор «Долгий марш», основанный на одноименном восьмистрочном стихотворении Мао Цзэдуна с семью иероглифами в каждой строке. Чжу Цзяньэр также создал хоровую кантату «Долгий марш» на основе пяти стихотворений председателя, а композитор Шэнь Явэй сочинил хоровую песню «Народно-освободительная армия оккупировала Нанкин». Эти произведения оставили след в истории народа, их не забывают и сегодня, исполняя на фестивалях и концертах, посвященных времени рождения КПК.

Последующая культурная и политическая жизнь страны полностью подчиняется переменам, связанным с «культурной революцией»¹⁹ 1966-1976 гг. Хоры активно выступают с программами образцовых произведений, повествующих о временах революции, а положенные на музыку «Стихи Мао Цзэдуна» становятся наиболее популярной музыкой этого периода [55]. Глашатаем перемен, открывшим период Культурной революции, стал музыкальный фильм режиссера Ван Пина «Восток красный». Посвященный 15-й годовщине дня создания КНР, музыкальный фильм стал компиляцией

¹⁹ Культурная революция – социально-политическое движение, происходившее с 1966 – 1976 гг. с целью очищения китайского общества от остатков капиталистических элементов.

событий, повествующих о днях революции и победе коммунизма над националистами. Эпическая постановка на основе песен и танцев привлекла к участию более 3 000 рабочих, студентов и крестьян и была представлена публике 2 октября 1965 года. [125, с. 102].

Анализируя период «Культурной революции», мы заметили, что большая часть хоровых произведений этого времени строилась в виде запевно-припевной формы, наиболее известные среди таких песен: «Моя Родина» авторства Лю Чи, «Мы идем дорогой» Ли Цзефу, «Пролетарии всех стран, соединяйтесь», «Председатель Мао ходит по Родине», «Я и моя Родина», «Красные цветы на горе», «Комитет Мао приезжает в уезд Саньван» и др. Песни отличались позитивным и воодушевляющим настроением, а в условиях развивающегося социалистического движения музыка оставалась важным элементом жизни простых людей.

В ретроспективе Культурной революции самым впечатляющим событием стало создание восьми образцовых опер: «Красный фонарь», «Взятие Тигровой горы», «Гавань», «Рейд полка белых тигров», «Красный отряд женщин», «Седая девушка» и «Симфонический Шацзябан». Эти 8 опер были выбраны партийными деятелями во главе с женой Мао Цзэдуна, Цзян Цин, в качестве альтернативы нежелательным видам литературы и искусства. Основной характеристикой 8 образцовых опер стало наличие главного персонажа – героя, с которого люди могли бы брать пример [143, с. 71]. Эти образцовые оперы описывали события Гражданской и антияпонской войны, освободительной войны и войны против агрессии США.

Помимо этого, их содержание включало классовую борьбу, восхваление героев революции, сопротивление империализму и восхваление политики председателя Мао Цзэдуна. Среди восьми опер большей привлекательностью отличается опера «Симфонический Шацзябань». Созданная в 1965 году, эта работа первоначально называлась «Симфонический хор Шацзябань» и включала в себя не только партии соло, но и женский хор, мужской хор и смешанный хор. К сожалению, эта опера не

смогла завоевать должного успеха среди публики, растворившись в среде множества произведений, посвященных революции и делам партии.

С 1970–1980 гг. у композиторов появляется желание обогатить музыкально-эстетические вкусы слушателей, уделив особое внимание красоте мелодии, а тенденция написания маршевых, воодушевляющих композиций отступает. Наиболее значимыми произведениями периода выступают хоры *a'capella* авторства Цюй Сисянь, которые были созданы на основе народных напевов Хэбэй и Хэчжэ. Будучи известным создателем хоровых произведений в Китае, Цюй Сисянь написала большое количество превосходных хоров, которые не только отражают высокий уровень мастерства композитора, но и представляют богатую художественную эстетику. В хоровых произведениях Сисянь красота мелодии является важным аспектом эстетической коннотации, а тексты произведений отражают стилистические особенности хоровой музыки разных эпох. Авторству Цюй Сисянь принадлежит ряд оригинальных и адаптированных хоровых произведений, включая хоры *a'capella*: «Пастораль», «Слушай, как твоя мать рассказывает историю прошлого», «В том далеком месте», а также произведения для хора с сопровождением: «Назови меня по имени», «Река Вусули», «Пролетарии всех стран соединяйтесь», «Летающие лепестки» и др. [22].

Наиболее оригинальным хоровым произведением с точки зрения красоты формы видится композиция «Новый длинный марш, новая битва», написанное Цюй Сисянь в октябре 1978 года. Сочинение на стихи Цао Юя характеризуется свежестью звучания и богатой тембровой палитрой. Вместо традиционного разделения на отдельные части, Цюй Сисянь применяет новаторский подход к фактуре и тембровой драматургии смешанного хора, создавая целостное и запоминающееся полотно [104]. Новаторским подходом Цюй Сисянь наделила и композицию «Назови меня по имени» на слова Хуан Цзуньина. Это хоровое произведение, написанное на тему тоски по Родине и посвященное глубокой любви путешественников к своей стране, что

отражает глубокие идеи о патриотизме и силе любви. Эфемерное звучание женского хора и наличие длительных пауз в процессе пения вводит слушателя в состояние размышлений, обращает его вглубь себя, что отличает хоры Сисянь от произведений предыдущих лет.

Творчество Цюй Сисянь оказало значительное влияние на хоровую музыку последующего «периода открытости» (с 1976 года по настоящее время), побудив авторов обращаться к новаторским техникам композиторского письма. Сам по себе «Период открытости» связан, прежде всего, с налаживанием международных контактов между музыкантами разных стран, вхождением в хоровое искусство Китая новых веяний. В этот период в стране создается культурное течение «Новая волна» (新潮), которое охватило различные области искусства и характеризовалось желанием творческой части населения Китая обрести свой индивидуальный почерк [24, с.19]. В Пекин массово приезжают иностранные профессора и композиторы: Чжоу Вэньчжун, Юн Исан, Александр Гер и др., влияющие на культурный климат страны.

Новая музыкальная реальность и появление таких композиторов-новаторов как Цюй Сисянь направляет хоровое движение в русло модернизации, а в поле хорового общества появляются композиторы «Новой волны»: Чэнь И, Го Вэньцин, Цюй Сяо-сон, Чжоу Луон, Чэнь Сяюнь, Чэнь Циган, Брайт Шэн и др. Стилистические предпочтения композиторов в музыке варьировались: Брайт Шэн и Чжоу Лон написали несколько хоровых произведений, но они составляют лишь небольшую часть их общего творчества. Композитор Чэнь И разительно отличается от вышеперечисленных авторов. Ее перу принадлежит масса хоровых произведений а'cappella и хоров с инструментальным сопровождением («Три поэмы династии Сун» для смешанного хора, кантата «Танские поэмы», «Весенние грезы» и др.) [23, с.27].

Надо заметить, что композиторы «Новой волны» разделяли концепцию совмещения традиционной китайской музыкальной культуры с элементами

западной академической традиции, что, как следствие, вело к постепенной утрате уникальных черт китайской хоровой музыки. Но благодаря посильной помощи правительства КНР в союзе с Министерством культуры КНР, Китайской музыкальной ассоциацией, Министерством по общеполитическим вопросам и культуре, Пекинским муниципальным бюро культуры, хоровое творчество развивается. Организуется ряд масштабных Пекинских хоровых фестивалей, а к 1986 году создается китайская хоровая ассоциация.

С самого начала своего создания члены хоровой ассоциации направили все силы на организацию широкомасштабных массовых хоровых мероприятий, содействуя развитию передовой культуры, организации гастролей и обмену опытом между отечественными и зарубежными хоровыми коллективами. Деятельность ассоциации развернулась в сторону организации региональных, национальных и международных хоровых фестивалей, хоровых конкурсов и учебных курсов, что вызвало положительные отзывы в среде населения [182].

В этом же году при поддержке правительства КНР создается «Национальная премия за заслуги в хоровом искусстве», которая мотивирует композиторов на создание масштабных хоровых произведений. За два последние десятилетия XX века создается немало ярких хоровых работ: «Циньская песня» Ли Хуаньчжи, хоровая поэма «Дневник леса» Чжан Дунчжи (на текст Юй Чжи), хор а'cappella Чжу Цзяньэра «Страна зеленых вод» (текст Чэн Кэси), национальный симфонический хор Цзинь Сяна «Пять стихотворений из Книги песен», «Хоровая сюита» Тянь Фэна и др. [39].

Так, конец XX века явился расцветом хорового творчества Китая во всех его проявлениях. Благодаря столь сложному пути, который прошло китайское хоровое искусство в XIX и XX веках, в новый век оно вступило обогащенным; в нем прослеживается тенденция к разнообразию тем, а в сочинениях различных авторов видится индивидуализм и субъективный подход к написанию музыкальных произведений.

Такая сложная работа, проведенная авторами хоровых произведений и культурными деятелями в XX веке, заложила прочный фундамент для расцвета и динамичного развития современного китайского хорового искусства. В наши дни в хоровых коллективах поют маленькие дети и пожилые люди, с большой любовью и энтузиазмом заучивая новые произведения. Площадки, на которых организуются хоровые концерты, неисчислимы. Радует и то, что по всей стране проводятся хоровые фестивали для всех возрастов, а массовые певческие мероприятия стали прекрасным культурным ландшафтом для привлечения большего количества слушателей. В последние годы многие хоры достигли высочайшего уровня исполнительского мастерства и завоевали множество наград на международных конкурсах. Данный факт свидетельствует о непрерывном развитии и жизнеспособности национальной хоровой культуры Китая.

Итак, историческая ретроспектива, представленная в первой главе, убедительно демонстрирует внутреннюю логику и поэтапность формирования китайского хорового исполнительства. Его истоки укоренены в архаических пластах песенно-ритуальной культуры эпохи Чжоу и более ранних периодов, где музыка осмыслялась в русле конфуцианской этико-педагогической парадигмы как знание сакрального порядка. Теоретические представления, от хроматического звукоряда «люй-люй» (династия Сун, 960–1279) и трактатной традиции, задали устойчивые модели ладового мышления, тем самым определив специфику интонационного словаря, тембровой и сонорной образности народного пения. Эта философско-нормативная оптика придала будущей хоровой практике ценностное измерение и подготовила почву для ее последующей академической кристаллизации.

Ключевым фактором поворотного характера стало вступление Китая в контакт с западной музыкальной традицией в XIX веке. Миссионерская деятельность по популяризации духовных гимнов, переводная духовная поэзия и внедрение педагогических методик открыли дорогу

гармоническому мышлению и устойчивым формам многоголосия. В конце XIX – начале XX века (до 1911) эти импульсы нашли применение благодаря адаптации отдельных элементов зарубежного образовательного опыта. В частности, японские школьные песни стали эффективным посредником усвоения нотной грамоты, ансамблевых навыков и элементарной гармонии, закрепившим устойчивую практику коллективного пения на территории страны. На этой основе стала формироваться академически ориентированная хоровая школа, начавшая осваивать жанры кантаты, оратории, сюиты и хоровой поэмы в 1930-х годах.

В середине XX века обозначился переход от копирования к активному творческому синтезу. Китайские композиторы Шэнь Синьгун, Ли Шутун, Сяо Юмэй, Хэ Лутин, Сянь Синхай, Чжао Юаньжэнь, Ма Сыцун, Чжу Цзяньэр, Цюй Сисянь, Чэнь И и др. создали уникальный сплав национального хорового письма, в котором европейская полифоническая техника и гармоническое мышление переплетаются с мелодическими оборотами народного мелоса, ладовыми особенностями и образной сферой китайской поэтики. Этот синтез расширил тематический горизонт (от патриотической риторики до пейзажной и любовной лирики), разнообразил звуковой облик и утвердил многоголосие как норму хорового творчества.

В первой четверти XXI века продолжает наблюдаться дальнейшая эволюция хорового искусства Китая. Усиливается жанровая и стилевая пластичность, активнее используются современные технологии звукоизвлечения, но при этом сохраняется принципиальная связность с этосом традиции – доминанта смыслов, унаследованная от конфуцианского понимания музыки как средства воспитания и упорядочивания человеческого сообщества.

Исторический путь китайского хорового искусства описывает стадиальную траекторию от ритуально-философских оснований древности к формированию национальной хоровой школы в XIX веке, далее к созданию академической хоровой культуры первой половины XX столетия, затем к

зрелому синтезу европейских композиторских техник и китайской интонационной памяти во второй половине XX века и, наконец, к современному этапу начала XXI века, характеризующемуся сочетанием инновационных поисков с сохранением традиционной ценностной доминанты. Такая логика развития позволяет говорить не о прямолинейной европеизации, а о культурно-творческом присвоении, в результате которого китайское хоровое исполнительство обрело собственную художественную идентичность, способную одновременно артикулировать национальные ценности и говорить на универсальном языке современного музыкального искусства.

ГЛАВА II. ПРИЕМЫ ХОРОВОГО ПИСЬМА В СОЧИНЕНИЯХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

2.1. Стилистика композиторского творчества для хора на основе народного мелоса: баллады и хоровые миниатюры

Одним из важнейших направлений развития китайской хоровой музыки XX века стало обращение к национальному песенному наследию, которое оказалось источником тематического материала и основанием для формирования новой стилистики хорового письма. В условиях интенсивного культурного диалога и заимствования европейских жанровых форм народный мелос обеспечивает преемственность с традицией и одновременно служит инструментом художественной трансформации. Стилизация фольклорного материала в хоровых сочинениях позволяет сохранить аутентичный звуковой облик китайской музыки и, вместе с тем, обеспечивает его адаптацию к современным музыкальным реалиям.

В русле названных тенденций хоровые баллады и миниатюры оказываются наиболее репрезентативными для демонстрации механизмов данного синтеза. Указанные жанры, с одной стороны, наследуют музыкальный язык и поэтику народных песен, а с другой, предоставляют широкие возможности для стилистических экспериментов (вариационная разработка интонационного строя, гармонизация народных мелодий, освоение приемов полифонического письма и обновление фактуры) [9]. Здесь наиболее наглядно проявляется своеобразие китайского пути, направленного к хоровому искусству, основанному на синтезе национальной интонационной природы и освоении универсальных приемов композиции.

Анализ стилистики произведений для хора на основе народного мелоса позволяет выявить закономерности формирования китайской национальной школы хорового письма в XX веке. Выявленные тенденции заключаются в

поиске баланса между аутентичностью традиционного материала и новыми формами художественного выражения. Данный процесс стал одной из основ становления современного музыкального искусства Китая, способного одновременно сохранять культурные корни и активно участвовать в мировом культурном обмене.

Прежде всего необходимо обозначить, что первоначальные попытки китайских композиторов XX века в освоении новых хоровых форм столкнулись с фундаментальным вызовом, заключавшемся в кардинальном различии европейского и китайского музыкального мышления. Однако, пройдя этапы копирования и подражания, китайские музыканты совершили качественный скачок, органично включив основы европейского музыкознания в свою культуру [195, с. 46].

Анализ китайской хоровой музыки XX века демонстрирует ее принципиальный отрыв от традиционных форм музыки. Получившие западное образование композиторы создали принципиально иную реальность, освоив целый пласт ранее не существовавших в национальной культуре жанров – камерной музыки, песен в сопровождении фортепиано, а также масштабных ораторий и кантат. Усвоение европейских композиционных форм (сонатной, рондо) и структурных принципов развития тематизма способствовало становлению новой категории китайской музыки, органично соединившей национальную звуковую поэтику с европейскими техниками хорового письма.

Рассуждая о первых опытах в освоении новой хоровой музыки, исследователь Цянь Ренкан выделяет Цзэн Чжиминя, Шень Синьгуна и Ли Шутуна в качестве основных представителей, которые разработали три способа создания первых хоровых песен для школьников:

- 1) наложение существующих китайских текстов на иностранные мелодии;
- 2) написание текстов к иностранным мелодиям;
- 3) сочинение оригинальных слов и мелодий [195, с. 47].

Среди причин освоения новых способов сочинительства китайский исследователь Лянь Маочунь выделяет: «влияние образовательных реформ и появления церковных школ в Китае» [161, с. 10]. Таким образом, имеющие под собой определенную цель – просветительскую, первые школьные песни не отличались изящностью музыкальных форм и стилей, а техника копирования была довольно примитивной, с отсутствием фортепианного сопровождения.

Вместе с тем, нужно отметить, что разность культур и диаметрально противоположные друг другу подходы в теории композиции столкнули китайских композиторов буквально в неизвестность, а само реформирование образования повлияло не только на появление жанра массовой песни, но и на переход композиторов к пятистрочной нотации (как наиболее прогрессивной) взамен традиционной цифровой.

В этих сложных условиях пионеры хоровой музыки, не побоявшиеся экспериментировать, обратились к апробированной методике. Подобно миссионерам XIX века они подбирали готовые мелодии и сочиняли к ним новые тексты. Именно таким образом в 1902 году рождается композиция Шэнь Синьгуна (1870–1947) «Человек должен иметь высокие цели». Мелодия, заимствованная из японской школьной песни «Игра рук», стала первой китайской школьной песней, созданной китайским музыкантом. Исследование творчества Шэнь Синьгуна показывает, что он в немалой степени находился под влиянием японского композитора Идзавы Сюдзи²⁰, в связи с чем его первые композиции были фактически основаны на серии японских песен (приложение 2, пример 2).

К сожалению, Шэнь Синьгун не обладал обширными знаниями в области музыкального искусства, но тем не менее, будучи, по сути своей, музыкантом-любителем, он не побоялся интегрировать новые знания в музыкальную среду Китая [199, с. 84], что и отразилось на его произведениях

²⁰ Имя композитора транслитерировано как Ицзава Сюдзи в соответствии с версией, принятой в труде Л.О. Акопяна «Музыка последнего столетия» (Музыкальная Лаборатория Л. Акопяна, URL: <https://hakobian-mlc.sias.ru>; дата обращения – 26.08.25).

(приложение 2, пример 3). И хотя мы не можем причислить его первые композиции к серьезной хоровой музыке (т.к. здесь нет практически ничего общего с привычными для нас песнями, записанными пятистрочной нотацией).

Здесь же нужно подчеркнуть, что большая часть из 180 произведений Шэнь Синьгуна была создана путем заимствования известных песен или народных мелодий из Японии и других стран Запада. Именно таким путем родилась национальная школьная песня Шэнь «Восемнадцать провинций» (1906). Мелодия этой песни взята из японской школьной песни «Японский флот», сочиненной Овадой Татэки и Коямой Сакуносукэ, и впервые была опубликована в «Новой антологии песен» в 1901 году (приложение 2, пример 4).

По сравнению с оригинальной японской версией, версия Шэнь отличается измененным (коррекция подразумевает исправление в сравнении с образцом, но авторы же изменяли ритм под китайский язык, а не под японский образец) ритмом, что было вызвано необходимостью соответствия мелодии китайской поэтической форме. Таким образом, в тактах 1, 6 и 14 Шэнь меняет положение четвертной ноты, дабы привести в соответствие ритм и текст. В 10-м такте происходит упрощение пунктирного ритма и появляется четвертная нота с точкой; таким образом композитор уместает семь слогов поэтической строки в размер две четверти (приложение 2, пример 5). Подобные музыкальные приемы также часто встречаются в японских школьных песнях, переведенных с уже существующих европейских и американских песен. Такие трансформации ритма часто использовались для того, чтобы подогнать иностранные мелодии, изначально написанные для других языков, к традиционным языковым особенностям.

На наш взгляд, композиция «Восемнадцать провинций» повлекла за собой дальнейшее создание патриотических хоровых произведений, что, в свою очередь, стало следствием усвоения китайскими композиторами японской концепции о воспитательной и консолидирующей роли музыки в

жизни государства. Композиция Овады Татэки и Коямо Сакуносукэ «Японский флот» построена на символизме, где каждая строка (по четыре строки в каждой строфе) посвящена одному или нескольким японским военным кораблям, которые были названы в честь японских достопримечательных мест. В песне демонстрируется мощь военно-морского флота страны и обрисовывается образ военной Японии. Китайская версия «Восемнадцать провинций» Шэнь Синьгуна, в свою очередь, хоть и не может в точности повторить литературную схему, но успешно следует тому же коду восхваления государства, воплощая его в музыкальной форме. Здесь военные корабли превращаются в провинции, а гора Фудзи – в реку Янцзы; таким образом общая цель прославления родины, реализованная через музыкальное и поэтическое изображение пейзажей, остается неизменной. Благодаря Шэнь Синьгуну ряд государственных символов (река Янцзы, Желтая река, горы Куньлунь и Великая стена) превратились в часть общенационального культурного наследия и начали воспеваться в китайских школьных песнях.

Немногим позже китайские школьные песни повсеместно начинают записываться по западному образцу, исполняясь в унисон. Огромную роль в этом сыграл композитор Цзэн Чжиминь, который никогда не рассматривал цифровую запись нотного текста в качестве самостоятельной альтернативы [195, с. 58]. Работая над произведением, Цзэн следовал японскому примеру, объединяя цифровую запись нот с классической нотацией, что отражено в его хоровой песне «Хайчжан» (приложение 2, пример 6). Очевидно, такая запись делалась Чжиминем в образовательных целях: ученики, понимающие цифровую запись, одновременно с тем привыкали к пятистрочной нотации. Несмотря на непритязательность одноголосной мелодии, написанной в Es-dur, попытка освоения новой системы записи произведений, на наш взгляд, являет собой успешный образ новой модели китайской музыки.

Но первое хоровое произведение, с которого китайская хоровая музыка действительно вступает в фазу развития, появляется благодаря трудам композитора Ли Шутуна. Отдаленно напоминающий стиль лютеранских

гимнов, трехчастный хор «Весенняя прогулка» (1913) полностью отличается отсутствием цифровой нотации и выглядит как более продвинутый пример копирования западных песенных образцов (приложение 2, пример 7). Простая, лиричная мелодия в Es-dur, опирающаяся на пасторальные интонации и развертывающаяся на фоне гармоний, восходящих к баховским хоралам, создает обобщенный, «европеизированный» образ природы. Воссозданная сцена «весенней прогулки» оказывается не прочувствованной изнутри, а словно увиденной на западной картине, идеализированной и лишенной конкретных национальных черт [76].

С точки зрения гармонии и фразировки, Ли Шутун был гораздо более искусным интерпретатором, нежели его соратники; об этом говорит умелое использование стилистики западных композиторов в своих первых произведениях. Тщательно изучая мелодии перед написанием текста, Ли добивался такого звучания, чтобы скопированные западные мелодии воспринимались так, будто они изначально были написаны под китайские тексты [195, с. 89]. Это, опять же, хорошо прослеживается в «Весенней прогулке», которая практически идентична в мелодии, гармонизации и тональности хору «Новогодняя елка» из цикла Ф. Мендельсона «Шесть хоров» [24, с. 27] (приложение 2, пример 8).

Посвятив анализу первых хоровых произведений китайских композиторов не один исследовательский том, музыковед и композитор Цянь Ренкан утверждал, что большое количество материала для первых опусов было также взято из народных песен США, Великобритании, Германии, Испании и других европейских стран [195, с. 11].

Действительно, авторами Китая повсеместно внедрялись мелодии из лютеранских гимнов, западных опер, симфоний, скрипичных и фортепианных концертов европейских композиторов. Наибольшей популярностью пользовались оперы «Норма» Винченцо Беллини, Симфония № 9 А. Дворжака, «Волшебный стрелок» Карла Вебера, Симфония № 6 «Патетическая» П. И. Чайковского», скрипичный концерт (соч. 61) и

Симфония № 9 Л. ван Бетховена, а также симфоническая поэма Яна Сибелиуса «Финляндия» и т.д.).

Именно таким примером служит композиция Ли Шутуна «Мольба о выживании» (приложение 2, пример 9), которая полностью скопирована со второй темы первой части скрипичного концерта Л. Бетховена. Аналогично «Мольбе о выживании» мелодия песни «Великий Китай» была взята композитором из оперы В. Беллини «Норма».

Так, анализируя ранние песни Ли Шутуна, не лишним будет упомянуть композицию «Прощание» (1915), которая была написана композитором на мотив американской песни «Мечты о доме матери» Д. П. Ордвея [196, с. 38] (приложение 2, пример 11). Созданная в 1851 году американским автором, песня была популяризована в Японии, где японский лирик Инуко Коуки использовал мелодию Д.П.Ордвея²¹ для адаптации к своему произведению «Странствующая печаль». Ли Шутун, обучавшийся в Японии и проводящий большое количество времени в тоске по родине, внес несколько изменений в оригинальное произведение, создав для известной мелодии совершенно новое текстовое содержание. В 1927 году ученик Ли Шутуна, Фэн Цыкай²², лично переписал и проиллюстрировал текст песни, включив ее в сборник «Пятьдесят знаменитых китайских песен», а в 1958 году композиция была добавлена в сборник песен Ли Шутуна [196, с. 39] (приложение 2, пример 12).

В версии Ли Шутуна музыка и текст прекрасно сочетаются. Лирическое стихотворение, положенное на музыку, написано путем чередования длинных и коротких фраз, язык лаконичен, проникновенен и глубок. Сама песня имеет единую трехчастную структуру, каждая часть состоит из двух фраз. Первая и третья части идентичны, динамика *mf* задает

²¹ Джон Понд Ордвей (1824–1880) – американский композитор, музыкальный издатель и общественный деятель. Создатель труппы «Ordway's Aeolians».

²² Имя транслитерировано как Фэн Цыкай в соответствии с версией, принятой в современной российской искусствоведческой традиции (Развитие живописи в Пекине в начале XX века, А.И. Донченко, URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-zhivopisi-v-pekine-v-nachale-xx-veka>).

произведению спокойный тон, помогая проиллюстрировать вечерние сцены длинного павильона, старой дороги, тишины и холода. Первая фраза второго раздела резко контрастирует с предыдущей, и настроение становится взволнованным. Мелодия второй части развивает интонационный материал второй фразы первой части в несколько измененной манере, уместно выражая грусть прощания с другом.

Эти похожие или даже повторяющиеся фразы не производят впечатления громоздкости или бессвязности песни, а, наоборот, усиливают целостность и единство произведения, придавая ему особое ощущение красоты. «За длинным павильоном, у древней дороги синяя трава. Строки «Вечерний ветерок волнует иву звуками флейты, а солнце садится за горы...» задают лирико-созерцательный настрой. В музыкальной ткани фортепианная партия имитирует тихое, отдаленное звучание флейты, что тонко передает щемящее чувство грусти, вызванное расставанием. Возвышенная поэзия текста и выразительность музыки, сливаясь воедино, рождают глубокий эмоциональный отклик у слушателя. Первое и последнее предложение перекликаются с чувствами поэта: взгляд сквозь слезы.

За свою жизнь Ли Шутун сочинил более 70 песен. Большинство из них написаны для того, чтобы выразить эмоции через пейзаж. Но, как и Шэнь Синьгун, Ли Шутун находился под глубоким влиянием не только японской музыкальной лирики, но и западной церковной музыки. Его руке принадлежит хор «Воплощение», который композитор написал вскоре после смерти своей матери. Мелодия песни взята из христианского гимна «Ближе к тебе, мой Господь» американского композитора Лоуэлла Мейсона²³. Таким же образом были созданы трехчастный хор «Человек и природа» (на основе мелодии гимна «Еще одни шесть дней труда окончены»), четырехчастный

²³ Гимны Лоуэлла Мейсона – одного из основателей протестантского гимнотворчества, широко распространялись миссионерскими школами в Восточной Азии, потому как отличались простотой мелодии и гармонии. Данные характеристики сделали их репрезентативным материалом для первоначального освоения принципов европейского хорового письма китайскими композиторами на рубеже XIX–XX веков.

хор «Утреннее солнце» и «Отшельник» – все они возникли на основе гимнов [196, с. 37].

В 1918 году Ли Шутун достиг зенита своей карьеры. Обратившись в буддизм, он не оставил музыкальное творчество, создав еще несколько хоров на основе заимствования западных мелодий («Сегодня и завтра», «Созерцание разума»), однако их влияние на китайскую хоровую музыку оказалось не столь сильным, как у «Весенней прогулки», которая была создана до прихода композитора в религию. Тем не менее, их нельзя игнорировать, потому как они представляют художественную и историческую ценность.

После 1919 года, по мере того как хоровое искусство приобретало все более значимое место в духовной жизни общества, а подготовка китайских композиторов заметно возрастала, копирование перестало удовлетворять потребности художественной практики. В этот момент обозначается переход к этапу адаптации народных песен, а именно к «...творческому переосмыслению фольклорного материала в новых жанровых и стилевых условиях» [137, с. 7].

Следует заметить, что смена копирования западных образцов на адаптацию народного песенного материала знаменовала собой глубокий сдвиг в художественном сознании китайских композиторов. В начале века ведущей задачей было усвоение и воспроизведение чуждой, но авторитетной европейской традиции, а к середине столетия китайские музыканты обратились к собственным национальным истокам. Данный поворот стал отражением роста уровня и становления новой эстетической парадигмы, в которой народная песня предстала как носитель духовных ценностей и культурной идентичности [154, с. 30–31].

От простейших попыток копирования авторы переходят к поиску новаторских решений в области создания хоровых произведений и, как итог, к внедрению народных музыкальных и поэтических текстов в творчество композиторов. Как нельзя лучше эти сдвиги демонстрируют произведения

двух ярких мастеров – первооткрывателя Чжао Юаньжэня и продолжательницы национальных традиций Цюй Сисянь, чье творчество позволяет проследить движение китайской хоровой музыки от первых шагов к утверждению собственной художественной системы.

Работы в области написания хоровой музыки у каждого из двух композиторов отличаются новаторским стилем и любовью к народным мелодиям. Рассмотрение их музыкальных произведений как нельзя лучше позволяет увидеть позитивную динамику развития хоровой музыки Китая.

Редкий универсал и «мудрец ренессансного стиля», Чжао пошел дальше своих предшественников, перейдя от копирования текстов к написанию оригинальных сочинений. Будучи знатоком европейской музыкальной традиции, Чжао Юаньжэнь в совершенстве освоил западные принципы композиции и одним из первых в Китае начал применять их на практике. Благодаря стараниям Чжао Юаньжэня в области исследования и реорганизации традиционной китайской музыки впоследствии мир увидел баллады и песни, которые транслировали лучшие стороны национальной музыки.

Анализируя произведения данного композитора, мы можем отметить, что музыкальный язык Чжао был подобен лирической манере австрийских романтиков: этот факт подтверждал и Сяо Юмэй, называя Чжао Юаньжэня «китайским Шубертом» [143, с. 23]. Позже музыковеды У Янь и Дай Сюн раскритиковали точку зрения Сяо Юмэя, утверждая, что, «...хотя в произведениях Чжао и есть следы подражания немецким и австрийским классикам, с точки зрения техники нельзя не отметить высокую степень насыщенности его произведений элементами китайской народной музыки» [177, с. 65–70]. Надо сказать, что обращение Чжао к музыке австрийских композиторов исходит скорее из исследовательских целей, нежели из желания просто скопировать язык австрийских романтиков. В отличие от пионеров школьной музыки Чжао находился в более выгодном положении. У него был подготовлен плацдарм для реализации собственных

художественных намерений, которые композитор смог выразить более успешным, чем его предшественники, образом.

Желая отделить китайское хоровое искусство от западного, Чжао Юаньжэнь написал значительное количество произведений, в которых обратился к народным стихам нового стиля, созданным поэтами Ху Ши, Лю Баньнуном и Лю Дабаем. В этом художественном поиске, отражающем стремление композитора уловить характерные ритмические и интонационные особенности живой речи и народного образного мышления, сформировалось то уникальное взаимодействие слова и музыки, которое стало для Чжао Юаньжэня предпосылкой перехода от простого освоения европейского музыкального языка к формированию индивидуального композиторского стиля, укорененного в национальной традиции [116, с. 204].

Остановив внимание на «Балладе о продаже сукна» (1922), можно отметить, что наряду с универсальными характеристиками эстетики немецких и австрийских художественных песен в произведении проявляются особенности китайского стиля. В частности, ритмическая организация с повторяющимися ударениями и фразировка, приближенная к разговорной интонации, отражают характерные черты китайской народной музыки. Кроме того, использование пентатонной гаммы, характерной для многих региональных песенных традиций, формирует специфическую мелодику, в которой проявляется простота, ясность и выразительность традиционного мелоса. Сочетание таких средств позволило Чжао Юаньжэню органично включить элементы традиционной музыки в академический хоровой стиль, а также усилить выразительность и эмоциональную окраску произведения.

Переходя к анализу «Баллады...», важно отметить, что здесь мелодия не содержит больших октавных скачков (диапазон от до первой октавы до фа второй октавы). В песне нет сложных (орнаментальных) ритмических рисунков, равно как и гармонический аккомпанемент довольно-таки простой.

Стиль произведений, аналогичных «Балладе о продаже сукна» воплощает дух «Движения Четвертого мая», где видится смелое стремление

китайской молодежи того времени к индивидуальности и самовыражению. Посыл Чжао «обращаться к народному мелосу» дал начало серии произведений, в которых ярко прослеживается национальный колорит. Скорее всего «Баллада о продаже сукна» являлась «пробным шаром» Чжао в области написания произведений данного типа (приложение 2, пример 13).

Но самой амбициозной попыткой композитора на поприще внедрения традиционных мелодий в хоровую музыку несомненно стала хоровая баллада «Морская рифма». Написанная в 1927 году на слова поэта Сюя Чжимо, «Морская рифма» так же, как и «Баллада о продаже сукна», несет в себе идею протеста и стремление к освобождению от оков имперской власти [116]. Сюжет баллады повествует о девушке, танцующей на берегу бушующего моря. Своеобразный протест, заключающийся в танце девушки вблизи бушующей стихии, предоставляет слушателю возможность погрузиться в чувства главной героини: сильной, смелой девушки, которая жаждет свободы и презирает все обыденное.

Двойственная природа «Морской рифмы» раскрывает ее универсальность. Проявлением этого служит осознанное использование композитором в мелодике и гармонии приемов, характерных для китайского традиционного мелоса (использование пентатоники, орнаментики и глиссандирующих интонаций); с другой, использование разнообразных западных приемов хорового письма служит своеобразным фундаментом для стилизованного синтеза национального мелоса и крупной хоровой формы.

Непосредственно анализируя текст баллады, нам удалось установить, что его природа схожа с лирическими произведениями Ф. Шуберта, в частности с хоровой балладой «Лесной царь». Тот факт, что Чжао, будучи пианистом с опытом обучения в США, был хорошо знаком с композиторским инструментарием Ф. Шуберта, представляется вполне закономерным. Баллада «Морская рифма» структурно наследует принцип пятичастного построения «Лесного царя», проявляющийся в следующей драматургической последовательности:

1. Пролог: диалог рассказчика и героини. Партии хора-рассказчика и сопрано создают основу музыкального повествования;

2. Завязка конфликта: отрицание. Переключка голосов передает момент отвержения героиней советов рассказчика.

3. Кульминация: «Танец у моря». Напряжение достигает пика в сцене танца. Игнорирование предостережений хора обретает визуальную, пластическую форму.

4. Развитие: блуждание в стихии. Драма нарастает через мотив хаотичного движения героини на фоне разыгравшейся стихии.

5. Развязка: поглощение волной. Фортепианная интерлюдия перед финалом обобщает музыкальный материал предыдущих эпизодов и служит звуковым воплощением катастрофы.

Говоря об исполнительском составе, задействованном в балладе Чжао, следует отметить два основных пласта: солирующее сопрано и смешанный хор. Фортепианный аккомпанемент выполняет изобразительную функцию и рисует звуковой образ морской стихии в произведении. Роль хора весьма значительна, – он выступает в качестве повествователя.

Чжао Юаньжэнь умело меняет тональный фон произведения в зависимости от потребностей сюжета. Основная тональность баллады – d-moll, но мы можем увидеть присутствие и других тональностей: A-dur, F-dur, D-dur. Удивительно в «Морской рифме» то, как умело Чжао изображает своевольный характер девушки посредством внедрения в партию солистки синкопированных ритмов (приложение 2, пример 14). А фортепианная интерлюдия в конце первого раздела художественно отображает изменчивость настроения главной героини (приложение 2, пример 15).

Во втором разделе демонстрируются увещания поэта к девушке. Чжао искусно передает драматический диалог и нарастающее напряжение между поэтом и девушкой посредством резких интервальных скачков в партии сопрано (приложение 2, пример 16). Этот прием разрушает плавность мелодии, звучит как эмоциональный всплеск, переводящий внимание на

конфликт между миром разумных предостережений (поэт) и стихийным порывом к свободе (девушка).

Упрямство и своеволие главной героини, игнорирующей просьбы рассказчика Юаньжэнь показывает сменой метра на 6/8 (приложение 2, пример 17). А богатый спектр средств музыкальной выразительности подводит слушателей к кульминации баллады и новый раздел начинается со вступления мужского хора, где яростная морская стихия будто бы вырывается на свободу (приложение 2, пример 18).

Следующая за этим фортепианная интерлюдия (приложение 2, пример 19) представляет собой фактурно-динамический контрапункт: волнообразные арпеджио, ниспадающие от *fortissimo* к *piano*, создают эффект «звукового угасания», символизирующий углубление драматического переживания. Драматургия сочинения выстроена по принципу конфликтного лирико-драматического развития, где роль сквозного действия выполняет не столько сюжет, сколько процесс непрерывной трансформации музыкального содержания. Чжао Юаньжэнь использует принцип монотематизма и вариантного развития исходного материала для обеспечения целостности эмоционального поля произведения.

Можно сделать вывод, что «Морская рифма» открыла новую эру в хоровой музыке Китая. После ее издания в сборнике «Новой поэзии» в 1928 году композиторы стали массово обращаться к национальным темам, не боясь адаптировать их под запросы нового времени.

Одним из таких последователей стала композитор Цюй Сисянь (1919–2008), которая всю свою жизнь активно исследовала народную музыку Китая, внося неоспоримый вклад в ее инновацию и развитие. За свою жизнь она сочинила большое количество хоровых произведений, среди которых ее адаптации народных хоров стали классикой, исполняющейся уже не одно десятилетие. В рамках работы мы сосредоточили свое внимание на адаптации «Уссульской лодочной песни» в аранжировке Цюй Сисянь для

хора *a'capella*, которая является достойным примером высокого уровня мастерства китайских композиторов середины XX века.

Цюй Сисянь – известная женщина-композитор в Китае, творческий период деятельности которой пришелся почти на пол века (с 1940-х по 1990-е года). Хоровые произведения, которые она адаптировала и сочиняла, постоянно корректировались и отражали изменения общей социальной среды, а ее понимание хоровой композиции всегда шло в ногу со временем. Пережив разные вехи истории Китая, период между основанием Нового Китая и «Культурной революцией» стал средним этапом творческой карьеры Цюй Сисянь. В этот период она получила солидную подготовку в области композиции, успев создать ряд превосходных хоровых произведений.

В период основания КНР Цюй Сисянь обратилась к творческому синтезу традиционных элементов этнической культуры и народной музыки. Хоровая миниатюра «Пастораль» стала одним из самых презентабельных произведений, написанных ею на этом этапе. Хоры Сисянь, как и работы ее предшественника Чжао Юаньжэня, насыщены народными мотивами и в то же время отражают тенденции своего времени.

В 1954 году Цюй Сисянь адаптировал монгольскую песню для хора *a'capella*, и по сей день она широко исполняется в стране и за рубежом. В предисловии к сборнику «Избранные произведения Цюй Сисянь» музыковед Шэнь Явэй сказал следующее: «Вы не услышите печали в ее композициях, напротив, они полны огненного энтузиазма и гордости. Мелодии, которые пишет Цюй Сисянь обладают свежестью, завершенной структурой, а гармония в ее хорах проста и ясна» [208, с.1]. Наверняка нельзя сказать более кратко и точно о творческом облике Цюй, потому как ее произведениям действительно присущи простота, лаконичность и свежий взгляд на композицию.

Говоря о значимости хоровой миниатюры «Пастораль», мы должны сказать, что существуют исследования, посвященные предыстории миниатюры. Так, в 1984 году Цюй Сисянь написала статью о предыстории

хора «Пастораль» [191, с. 12–14], в которой подробно объясняет, почему для хоровой адаптации была выбрана монгольская протяжная мелодия. В статье «Гармоничное пение в китайском хоровом пении...» [213, с. 222–225] Юэ Сяюнь анализирует композиционные приемы и стилистические особенности хоровых произведений 1950-х годов на примере «Пасторали». В 2012 году Фей И пишет статью «Исследование адаптаций народных песен Цюй Сисянь», где подробно исследует композиторскую технику Цюй на примере «Пасторали» [179, с. 110–119]. Такой сильный интерес к этой хоровой миниатюре со стороны исследователей связан, прежде всего, с новаторским подходом Цюй Сисянь к хоровому искусству, в котором отчетливо видится желание композитора интегрировать народный мелос в хоровую музыку.

Композиция «Пастораль» написана Цюй Сисянь в Ges-dur и имеет трехчастную форму. Структура произведения следующая: вступление (1–8 такты); раздел А (9–24 такты), раздел В (с 25 по 40 такт); раздел А1 (41–56 такты); кода (57– 66 такт).

Вступительная часть открывается изложением основной мелодии, (оригинальной народной темы) в альтовой партии. Затем (спустя четыре такта) басовая партия проводит ее же в имитации, создавая эффект эха в нижнем регистре. Мелодия представляет собой квадратную фразу 4+4: женский низкий голос напевает тему, а баритон имитирует альтовую партию четырьмя тактами позже. Альтовая партия держится на цепном дыхании, создавая фон для партии баритона.

Вступление в целом звучит эфемерно и легко, и картина бескрайних лугов медленно разворачивается перед слушателями (приложение 2, пример 20). Средства выразительности, формирующие пасторальный образ, сочетают западноевропейские и китайские традиции. К первым относятся композиторская техника (имитационная форма вступления, квадратная структура фразы, тональность Ges-dur). Ко вторым – элементы, восходящие к национальной музыкальной традиции: подлинная народная мелодия и тонкая

звукоизобразительность, соответствующая эстетике китайской пейзажной живописи (статичный, «дышащий» звуковой фон, формируемый посредством цепного дыхания; прозрачная фактура и плавные мелодические линии, создающие эффект текучести, созерцательной гармонии и единства с природой).

Раздел А состоит из двух предложений (a+b). Основная тема звучит в партии сопрано, а партии альты и тенора гармонически поддерживают линию сопрано (приложение 2, пример 21).

Раздел В организован в полифонической фактуре, динамика остается в диапазоне *mf*, изменений в тональности не наблюдается. Но присутствует заметное различие между разделами А и В: по сравнению с разделом А раздел В отличается камерностью и лирической сосредоточенностью, за счет чего и является контрастным разделу А. Весь раздел В имеет более богатую музыкальную фактуру как по вертикали, так и по горизонтали, в отличие от раздела А. Здесь используется имитационная полифоническая техника письма: тенор исполняет основную тему в альтовом регистре, буквально вслед за ним следует сопрано, повторяющее ту же мелодию в более высоком регистре (приложение 2, пример 22).

Во фразе b1 раздела В пауза в партии сопрано прекрасно подчеркивает успокаивающий, чистый тембр альты. Связь между четырьмя голосами в разделе усиливается при сохранении независимости каждой партии (приложение 2, пример 23).

Третий раздел А1 (41–56 такты) является вариацией на тему раздела А и представляет собой кульминацию всего произведения. В 41–48 тактах аналогично части А удаляется партия баритона и остается трехчастный хор в динамике *pp*. Альт и тенор используются в качестве гармонического сопровождения, за счет чего партия сопрано звучит ярче, создавая воодушевляющее и позитивное настроение (приложение 2, пример 24).

В коде произведения Цюй Сисянь окончательно кристаллизуются особенности синтеза культурных начал, в котором ведущая роль

принадлежит китайской художественной парадигме. Это проявляется в осознанном отказе от плотной аккордовой фактуры и контрапунктической сложности западной хоровой традиции. Вместо этого композитор концентрируется на создании темброво-колористического эффекта за счет использования приемов, восходящих к традициям (гетерофонная фактура, основанная на вариационном развитии единой мелодии, кварто-квинтовые «пустые» гармонии, ассоциирующиеся со звучанием традиционных инструментов и тембральная игра, в которой каждая партия максимально выявляет свой колорит). Совокупность этих средств создает эффект китайской «поэзии в картинках» – камерного, созерцательного и изысканно-декоративного полотна, где каждый голос обретает значение солирующего «мазка кисти».

Итак, эволюция стилистики китайского хорового творчества XX века демонстрирует сложный диалектический путь становления национальной композиторской школы. Этот процесс был отмечен внутренней творческой полемикой и последовательной сменой художественных стратегий – от внешнего заимствования к творческой апроприации, блестяще реализованными в творчестве Чжао Юаньжэня и Цюй Сисянь.

Деятельность этих композиторов показала, что подлинная национальная идентичность рождается не через отрицание чужого опыта, а через его осмысленное претворение. Используя европейский композиторский инструментарий, Чжао Юаньжэнь и Цюй Сисянь сумели применить его в китайском музыкальном контексте, где приемы западной школы обрели роль ретранслятора традиционной образности и мироощущения.

Благодаря этому синтезу китайская хоровая музыка заявила о себе как о самобытном явлении в мировом культурном пространстве, а ко второй половине XX века в ней сложилась уникальная поэтика хорового письма, ключевыми признаками которой стали: опора на подлинную народную мелодию как на носитель культурного кода и интонационной идентичности; доминирование темброво-красочного начала над контрапунктической

сложностью и гармонической напряженностью, а также активное использование кварто-квинтовых «пустых» созвучий и пентатоники, создающих эффект особой гармонии, произрастающей из китайского ладового мышления.

Резюмируя вышесказанное, важно отметить, что стилистика композиторского творчества для хора на основе народного мелоса демонстрирует последовательный путь самоопределения, позволивший китайской хоровой музыке войти в мировое культурное пространство в качестве самобытного и полноправного участника диалога.

2.2. Жанры композиторского творчества: оратории, кантаты, экспериментальные хоровые сочинения

С начала XX века китайские композиторы повсеместно начали актуализировать западные музыкальные жанры. Постепенное освоение все более сложных композиторских техник приводит к возникновению у китайских музыкантов интереса к крупномасштабным формам. Военные годы (1937–1945) знаменуют собой переломный момент для китайской хоровой музыки, эволюционирующей от школьной песни («сюэтанг юэгэ») к сложным ораториальным полотнам [177, с. 60]. В это время происходит отход от прямых заимствований к выработке оригинального композиторского языка, насыщенного актуальной проблематикой. На смену камерной лирике, пейзажной описательности и бытовому содержанию приходит драматургия монументального плана, отражающая трагизм и героизм военного времени.

Интеллектуализация творчества шла параллельно с системным развитием музыкального образования. Возвращение композиторов из-за рубежа способствовало развитию композиторского инструментария и, как следствие, возникновению интереса к освоению кантатно-ораториального жанра [143, с. 91].

Надо заметить, что в связи с трудностью перевода западных источников на китайский язык множество музыкальных терминов в 1930-х годах подвергалось неправильной трактовке. Эту же участь постигла и два смежных жанра: кантату и ораторию. В первой половине XX века у китайцев не было точного понимания, как трактовать кантатный жанр. Ван Гуанци в своих статьях и трудах называл кантаты «церковной музыкой», Сянь Синхай определял кантаты как «большой хор». Но со временем, когда все больше китайских композиторов погружались в область сочинения крупных хоровых форм, в китайском музыкознании начала вырисовываться картина понимания того, что есть «кантата», а что есть «оратория» [143, с. 93].

Сложность перевода неоднократно приводила китайских музыкантов и композиторов к тому, что жанр оратории так же переводился некорректно: «божественная драма», «священная драма», «религиозная драма» и т.д. [156, с. 25]. Иногда китайские композиторы использовали оригинальный текст названия: так, Сяо Юмэй называет оратории «Oratorium», опираясь на немецкие музыковедческие источники.

Несомненно, важно уточнить, что по факту оратория и кантата принадлежат к одному и тому же жанру крупномасштабных вокально-инструментальных произведений. Но сновное различие между ораторией и кантатой заключается в том, что оратория обладает большим объемом, а структура и сюжетный ряд разработаны и организованы более подробно. Обычно оратория состоит из десятков частей. Время исполнения часто превышает 100 минут. Доля повествовательных арий значительна, а сюжет отличается развитой драматургией и масштабностью.

Кантата меньше по длине, структура и сюжетный ряд организованы не так основательно, как в оратории. Обычно кантата состоит из нескольких частей (или разделов). Время исполнения часто составляет около 30 минут, а арий значительно меньше, чем в оратории, тем не менее абстрактные и поэтические характеристики в кантате имеют большое значение [96, с.10].

Анализируя многочисленные кантаты и оратории китайских композиторов, мы остановили свой выбор на двух выдающихся хоровых сюитах первой половины XX века: оратории Хуана Цзы «Вечная печаль» и кантате Сянь Синхая «Желтая река» («Река Хуанхэ»). Именно эти масштабные произведения оказали большую степень влияния на последующее развитие хоровой музыки Китая, и именно они стали оплотом нации в трудные годы военных конфликтов и революционных событий²⁴.

Предыстория кантатно-ораториальной эпохи в китайском хоре начинается в 1932 году, когда композитор Хуан Цзы (1904–1938) впервые попытался использовать жанр европейской оратории для создания масштабной вокальной сюиты «Вечная печаль». Эта работа является самым ранним из всех крупных хоровых произведений, написанная китайским композитором в содружестве с поэтом-лириком Вэй Хэнчжанем (1906–1993). Изначально Хуан Цзы планировал сочинить 10 песен в 10 частях, но по итогу было завершено только 7 из них [143, с. 95].

Надо сказать, что к написанию хоровой сюиты «Вечная печаль» Хуан Цзы был подготовлен основательно: его рост в качестве музыканта начался в подготовительной школе «Цинхуа», где при содействии христианской церкви часто проходили музыкальные вечера. Впоследствии продолжив обучение за рубежом, он возвратился на родину будучи бакалавром музыковедения. При поддержке Сяо Юмэя, являющегося основателем Шанхайской консерватории, Хуан Цзы начинает преподавать музыковедческие дисциплины (сольфеджио, историю музыки, композицию, гармонию, инструментовку, контрапункт). Повсеместно с тем композитор возвращает идеи продвижения музыкальной культуры Китая, занимается изучением этнических мелодий, баллад и поэм. Уважая опыт западных музыкантов и не умаляя важности их композиторского опыта, Хуан все же считал, что

²⁴ Для анализа хоровых произведений в работе использовались фундаментальные источники, служащие опорой в области музыковедческого и исполнительского анализа [см.: 25, 34, 72, 94].

первостепенной задачей китайских композиторов является сохранение культуры и обычаев китайского народа: «Нам необходимо создавать и развивать собственную музыку, которая не будет скопирована с зарубежных произведений. Она должна быть создана теми, кто всей душой любит свою страну и разделяет ее участь» [195, с. 16].

Он всеми силами старался создать концепцию «о новой китайской музыке», которая смогла бы повысить уровень хоровых школ страны. Строго придерживаясь собственных представлений о том, как должна выглядеть новая музыкальная реальность, композитор переходит к работе над синтезированием традиционного творчества с новейшими западными жанрово-стилевыми тенденциями [195, с. 16–17]. Таким образом в свет выходит монументальное по своему содержанию произведение – первая китайская оратория для хора, солистов и оркестра «Вечная печаль» по мотивам одноименной поэмы Бо Цзюйи (772–846) (адаптация поэта-лирика Вэй Хэньчжэня).

Сюжетная линия поэмы глубоко укореняется в суть оратории, посредством выразительных средств Хуан Цзы постарался доподлинно воплотить идейный замысел трагической истории любви между девятым императором династии Тан Сюань-цзуном (685–762) и его любимой наложницей Ян Гуфэй (719–756). Так, все действие поэмы, состоящей из трех частей, происходит в период правления императора Сюань-цзуна, в 736 году. Повествование начинается с встречи императора с женой сына Ли Мао. Увидев девушку небесной красоты Сюань-цзун теряет покой, и невзирая на мораль присваивает ей титул жены императора. Политические дела более не волнуют правителя, все его мысли отныне занимает Ян Гуфэй. Присвоив брату наложницы Яну Гочжуну титул дворцового управителя, император пытается завладеть вниманием дорогой его сердцу Ян.

В поэме персонаж брата Ян Гуфэй раскрывается как чрезвычайно отрицательный. Не считавшийся с правилами дворца Ян Гочжун вызывает гнев военных и подвергает опасности репутацию императора. Сюань-цзун

вынужден бежать в город Сычуань, в надежде спастись от гнева повстанцев, в следствии чего Ян Гуфэй стала жертвой дворцовых распрей и была предана смерти [143, с. 98]. Так признание и любовь императора обратились для Ян Гуфэй жестокой насмешкой судьбы. Интересно то, что поэт Бо Цзюйи всячески старался описать великую наложницу с негативной стороны, но народ решил иначе. Ян Гуфэй стала героем своего времени, который вызывал у людей сочувствие.

Заключительное действие поэмы происходит по возвращению императора в Чанъань, где муки совести и тоска по возлюбленной начинают одолевать императора. Легенда гласит, что император так сильно скучал по Ян Гуфэй, что после того, как возвратился в безопасное место, был вынужден обратиться за помощью к даосскому монаху чтобы тот отыскал возлюбленную императора в мире мертвых. Ян Гуфэй ответила на просьбы монаха и призналась в вечной любви к императору, сообщая и о том, что жаждет будущего воссоединения с ним [143, с. 98–99]. По всей видимости Бо Цзюйи не хотел заканчивать свое произведение в столь трагичном ключе, а потому повествование переносится в мир мечтаний. Такой поворот сюжета дает надежду на то, что даже столь печальная история может иметь счастливый конец, пусть и не в реальном мире, но хотя бы в мире иллюзий.

Надо сказать, что поэма эпохи Тан была выбрана Хуан Цзы не с целью демонстрации любовных отношений императора и его наложницы. Аналогично Бо Цзюйи, который поднимает вопросы социального неравенства (роскошь дворца в противовес бедности простого населения), посредством написания оратории Хуан Цзы выражает несогласие с непоследовательной политикой Гоминьдана [194, с. 16]. Два эпизода мужского хора в третьей и пятой частях оратории выполняют функцию открытого обращения к правительству, демонстрировавшему безразличие к обостряющимся социальным противоречиям.

Оратория была задумана как 10-частное произведение, но Хуан Цзы окончил 7 из них: 1, 2, 3, 5, 6, 8 и 10. Произведение не было закончено по

двум основным причинам (помимо ранней смерти Хуан Цзы в 1938 году), одна из них заключается в том, что семи частей было достаточно для учебного материала на целый семестр, к тому же преподавательские и административные обязанности занимали большую часть времени композитора [194, с. 17]. Тем не менее сочинение имеет законченную смысловую структуру. К тому же три части, которые не были окончены композитором, не предполагали наличия хора и не влияли на восприятие оратории как полноценного произведения. Поскольку Хуан Цзы собирался демонстрировать ораторию в среде своих учеников, он намеренно использовал в ней различные композиционные приемы западной музыки.

Первая часть «Звуки небесной мелодии уносятся вдаль» написана для смешанного хора в трехчастной форме. Хор передает настроение праздника во дворце, с которого начинается оратория. В оркестровой партии звучит серия стаккато (1-й период), повторяющаяся в различных частях второго периода, что образно отображает танец изящных фрейлин. Композиционная структура второй части «Во дворце вечной молодости» представляет собой усложненный вариант трехчастной формы, а вступление начинается с оркестровой партии. Здесь Хуан Цзы стремится отобразить тему любви, которая вот-вот вспыхнет между императором и Ян Гуфэй: текст второй части включает в себя название оперы династии Цин и текст опер того же времени. Часть начинается со вступления трехголосного женского хора, который звучит в динамике **pp** и иллюстрирует картину ночной тишины. Дуэт сопрано и баритона (император и Ян Гуфэй) выполняет функцию лирического контрапункта, раскрывающего тему клятвы в вечной любви.

Третья часть – драматургическая кульминация, где воинственная энергия достигает апогея. Трехчастная форма здесь подчинена драматургической задаче нарастания напряжения: теноровое соло в динамике **trp** символизирует тревожное приближение войска к столице, а вступление четырехголосного мужского хора переводит образ в плоскость коллективного действия. Внедрение элементов полифонии в этом разделе

выполняет семантическую функцию, т.к. оно придает звучанию масштабность и создает впечатление многоголосного единства, ассоциируемого с народной общностью. При этом мелодика, опирающаяся на интонационные обороты китайского традиционного пения, обеспечивает стилевую идентичность произведения и его глубокую связь с традиционной культурой.

В части 4 (в оригинале V) – «Бессилие императора против армии», задействован четырехголосный мужской хор, который выступает в роли воинствующих повстанцев. Кульминацией оратории становится пятая часть («Император был бессилен...»), в которой четырехголосный мужской хор передает неконтролируемый гнев повстанцев, требующих казни Ян Гуфэй. Накал достигает предела благодаря максимально широкому динамическому диапазону (от *ppp* до *fff*), воплощающему интенсивность народного гнева. Данный музыкальный символ метафорически перекликается с антияпонским патриотическим подъемом 1930-х годов, и являет собой художественное воплощение народной решимости в борьбе с агрессией.

В шестой части «Гибель Ян Гуфэй» рассказывается о смерти императорской наложницы. Солирующая партия исполняется сопрано, а мелодия наполнена трагизмом, который оповещает о конце любовной истории возлюбленных.

Восьмая часть «Сказочная гора» является жемчужиной всей оратории и отличается от остальных наиболее изысканным текстом и не менее оригинальным музыкальным оформлением. Мелодия и текст этого раздела отсылают нас к образцам музыкальной драмы династии Юань и балладам династии Тан. Помимо этого, если в остальных частях Хуан активно задействует западную ладовую систему (мажор/минор), то в восьмой мы можем заметить использование китайской модальной системы [70, 71]. Здесь же Хуан решается на смелый эксперимент, который заключается в использовании западного полифонического приема – имитации, для демонстрации старинной китайской мелодии «Цин пин дяо» (основанной на

пентатонной гамме). Хуан твердо верил, что традиционная китайская культура должна стать основой для новой китайской музыки, и как нельзя лучше показал это сочетанием западной композиторской техники с традиционными китайскими музыкальными элементами (приложение 2, пример 25).

Вся часть состоит из тридцати восьми тактов и разделена на два больших раздела с коротким вступлением и кодой. Мелодия, музыкальная текстура и тональная структура меняются от раздела А к разделу В в соответствии с текстом песни.

В заключительной, десятой части повествование фокусируется на монологе Сюань-цзуна, проникнутом скорбными воспоминаниями о наложнице Ян Гуфэй. Несмотря на сюжетную завершенность, в 1972 году произведение обрело неожиданное продолжение, когда композиторы Линь Шэнкан и Вэй Ханьчжан осуществили реконструкцию и дописали разделы, оставшиеся незавершенными Хуан Цзы.

Оратория Хуан Цзы «Вечная печаль» стала первым масштабным вокальным произведением в Китае, премьера которого состоялась на концерте в честь пятой годовщины Национального института музыки. Партию Ян Гуфэй исполняла сопрано Сунь Чжидэ, императора – баритон Си Игуй, а хор – Национальный хор колледжа Юнхуа. В произведении сочетались новаторская свежесть звучания и острая сатира на политику Гоминьдана [193, с. 19]. Своеобразный национальный стиль произведения, уникальные красочные гармонии и разнообразные полифонические приемы тесно связаны с содержанием. Сочинение имеет высокую художественную ценность и до сих пор является в КНР наиболее исполняемым произведением в концертах всех видов.

Благодаря поиску новых методов сочинительства начинается новый этап в китайском музыкальном образовании. Во время войны Хуан подготовил ряд композиторов и музыкантов, включая Хэ Лутина, Чэнь

Тяньхэ, Лю Сюэяня и Цзян Динсяня, которые впоследствии заложили основы современного музыкального образования в Китае.

Хуан Цзы придерживался конфуцианских взглядов на образование: «Все новое должно вырасти из традиций» [194, с. 14], и оратория «Вечная печаль» хорошо иллюстрирует принципы данной философии на практике. Иные же композиторы, такие как Сянь Синхай, также использовали народные песни как плодородную почву, на которой может вырасти китайская музыка. Как и в случае с ораторией Хуана Цзы, создание кантаты Сянь пришлось на век глубинных перемен. Посредством сочинения такого монументального произведения как «Желтая река» Сянь Синхай выступил в качестве символа Коммунистической партии. Отрицая политику Гоминьдана и желая воодушевить народ на победу в войне с японскими захватчиками, он приложил много усилий на поднятие боевого духа народа и прославление дел Коммунистической партии.

По сравнению с другими композиторами и музыкантами эпохи 1930-х годов, Сянь Синхай не имел возможности получить хорошее образование. Он родился в бедной семье, в связи с чем ему с самого раннего возраста пришлось бороться за получение формального музыкального образования [211, с. 7]. Несмотря на тяжелые жизненные обстоятельства, ему удалось поступить в Шанхайскую национальную консерваторию, однако в 1929 году композитор был исключен за организацию студенческих выступлений [211, с. 7]. Впоследствии Сянь Синхай принимает решение продолжить образование во Франции, становясь первым китайским студентом, принятым в класс композиции Парижской консерватории (1930). Вспоминая это время Сянь Синхай не раз говорил: «...я учился на заочном отделении, одновременно подрабатывая музыкантом, официантом и даже косметологом в маникюрных салонах... Из этого трудного положения мне помогли выбраться Сергей Прокофьев и дочь русского писателя Тургенева. Я поступил в высший класс по композиции и дирижированию в Национальную

консерваторию музыки. Мой профессор Дукас относился ко мне с большим пониманием, поддерживая, опекая и наставляя меня» [211, с. 8–9].

Окончив обучение в 1935 году, Сянь Синхай возвращается на родину и становится членом «Шанхайской ассоциации авторов песен». Он создает большое количество песен на националистические темы. Именно в Шанхае Сянь знакомится с поэтом-лириком Гуаном Вэйраном и начинает сотрудничать с ним. Позже, в 1938 году, уже будучи в Яньане контролируемом коммунистами, Сянь Синхай начинает свой самый плодотворный композиторский период.

В ноябре 1938 года, когда Ухань был захвачен японцами, антияпонская группа под руководством поэта Гуан Вэйрана покидала Хукоу в уезде Ичуань (они также направлялись в Яньань). По пути им пришлось пересечь реку «Хуанхэ», где их взорам предстали захватывающие дух ущелья и потоки бушующей реки. Гуан стал наблюдателем сцены, в которой лодочники, работающие на реке, боролись со свирепыми ветрами и волнами, при этом напевая протяжные и звучные песнопения. В этот момент Гуан Вэйран подумал о всем китайском народе, который был захвачен иностранными врагами, но храбро сопротивлялся этому [145, с. 6].

Вдохновленный картиной, увиденной на реке Хуанхэ, Гуан пишет поэму, позже ставшую текстом для кантаты «Желтая река». Позже, показав тексты товарищам, Сянь Синхай моментально отзывается на них и предлагает написать музыку к поэме. Таким образом рождается монументальная кантата «Желтая река» («Река Хуанхэ»).

Произведение презентуется как эпическая кантата, описывающая освободительное движение китайского народа [50, с. 66]. Кантата состоит из восьми частей, каждая из которых обладает самостоятельностью: Прелюдия; 1. «Песнь лодочника»; 2. «Дань уважения реке Хуанхэ»; 3. «Вода на реке Хуанхэ поднимается»; 4. «Баллада о Желтой реке»; 5. «Антифон у берега реки»; 6. «Плач по Желтой реке»; 7. «Защитим реку Хуанхэ»; «Рев желтой

реки». Каждая часть является элементом целой коллекции картин, представляющих Желтую реку как символ героической китайской нации.

В кантату входит большое количество народных песенных материалов, а текст характеризуется как очень простой и понятный. Здесь Сянь использует поэтическую декламацию с фоновой музыкой в каждой части. Этот метод позволяет увязать части между собой и в то же время сформировать резкий контраст по содержанию, характеру пения и музыкальному образу между частями. Сянь решил черпать вдохновение в народных идиомах из разных регионов. В результате получилась кантата, наполненная мелодичными и запоминающимися народными мотивами без сложного полифонического письма и модуляций.

На данный момент существуют всего четыре версии этой композиции. Первой является та, которую Сянь сочинил в Яньане, она написана для традиционных китайских и самодельных инструментов. После отъезда Сянь в Россию версия была переработана самим композитором для гораздо большего состава. Две оставшиеся версии отредактированы учениками Сянь Ли Хуаньчжи и Янь Лянь-кунем. Сегодня большинство хоров, исполняющих кантату «Желтая река» придерживаются редакции Янь [145, с. 17]. Инструментарий в этой версии представляет собой стандартный оркестр западноевропейской традиции, что делает эту версию приемлемой для большинства хоров современности.

Кантата отправляет слушателя в путешествие, которое начинается на берегах Желтой реки. Первая часть написана в D-dur от лица лодочников (смешанный хор). Они борются с опасными течениями реки, что метафорично отражает борьбу китайской нации [145, с. 18]. Здесь Сянь использует мотив, который задает тон всей части.

Вторая часть написана в C-dur для баритона-соло и является одой Желтой реке. Текст иллюстрирует красоту, величие и силу реки, воспевая ее как колыбель китайской нации и источник силы. Последующая третья часть представляет собой поэтическое повествование в дуэте с пипой (китайский

щипковый струнный инструмент) в сопровождении оркестра. Здесь поэт вспоминает богатую историю нации.

Четвертая часть изначально была написана для женского хора, поющего в унисон (впоследствии было внесено изменение, и часть стала исполняться смешанным хором) [145, с. 19]. Здесь же повествуется о сильной обиде и гневе, которые люди испытывают к японским захватчикам. Часть написана в трехчастной форме: первый раздел начинается с волнообразной и спокойной мелодии, описывающей прекрасные пейзажи Желтой реки и мирную жизнь простых людей. Мелодия иллюстрирует воспоминания из довоенной жизни народа. Второй раздел несет тяжелый эмоциональный посыл. Слова «насилие, поджигать и убивать» отмечены динамикой форте, тем самым Сянь подчеркивает ненависть к японским захватчикам, ставшим виновниками катастрофы. Третий раздел звучит как повторение первого, с некоторыми изменениями. Здесь высказывается мысль о том, что все хорошее, доброе было уничтожено врагом, но Желтая река течет и день и ночь сменяют друг друга, как и прежде. Интенсивный художественный эффект всей части достигается за счет контрастирующих разделов.

Пятая часть написана для тенорового дуэта. Здесь рассказывается о беседе двух людей, которые были вынуждены покинуть свои дома из-за войны. Встретившись на берегу Желтой реки, они рассказывают друг другу о своих переживаниях. По итогу разговора мужчины решаются на противостояние врагу. Часть создана в форме баллады на основе народных песен Северной Шаньси. Здесь используются народные интонации для изображения характеров двух жителей деревни. Затем два голоса объединяются, образуя дуэт. В конце части мелодия повторяется, а ритм ускоряется, что отражает решимость мужчин и их уверенность в будущей победе. Такое построение формы показывает, как композитор через развитие фольклорного материала раскрывает идею духовной мобилизации и патриотического подъема.

Шестая часть отдана соло–сопрано и отличается наибольшим трагизмом. Соло написано в трехчастной форме в тональности A-dur. Здесь повествуется о судьбе деревенской женщины, мужа и детей которой убили японские солдаты, а после надругались над ней. Поздней ночью, обращаясь к Желтой реке, героиня изливает в долгом плаче всю свою боль, ненависть и скорбь.

Седьмая часть написана для смешанного хора и показывает неудержимую мощь китайской армии. За основу части взята народная песня провинции Хэйбэй «Развертывание войск», которая исполняется в динамике *f*. В данной части Сянь использует четырехголосный канон для передачи образов членов сопротивления, выходящих из своих укрытий, чтобы бороться за свободу нации. Интенсивный и мощный эффект звучания достигается за счет использования повторов, постепенного развития и варьирования ритма.

Последняя часть написана в F-dur и является кульминацией всей кантаты. Здесь каждая из партий смешанного хора вступает одна вслед за другой. Слышатся звуки военных барабанов и трубного призыва. Динамика усиливается, ритм ускоряется, а фраза «Клич сопротивления трудящимся всего мира!» повторяется 5 раз, причем, каждый раз быстрее и громче, чем в предыдущий раз. Волны реки бушуют и китайский народ поднимается как разъяренная река. Правки, которые Сянь Синхай вносил в данную часть будучи уже в России, потребовали шесть валторн, двенадцать труб и двенадцать тромбонов [145, с. 21].

Кантата «Желтая река» («Река Хуанхэ») стала первой многочастной оркестрово-хоровой композицией, которая сегодня является выражением символа нации – «реки Хуанхэ».

Благодаря своим сочинениям, Сянь Синхай приобрел репутацию народного композитора. Его произведения отличаются ясностью передачи образов и не лишены оригинальности. Став родоначальником кантатного жанра, Сянь Синхай заложил начало для появления большого количества

произведений в данном жанре. И хотя аналогичные произведения иных композиторов также имели определенное влияние, все же их художественный уровень не смог сравняться с «Рекой Хуанхэ». Кантата «Желтая река» стала реализацией стремления Сянь Синхая к созданию музыки с китайскими этническими характеристиками.

С момента появления в Китае хорового искусства европейского типа велись споры о том, идти ли китайским композиторам по западному пути или же выбрать самобытный путь, основанный на традиционной музыкальной эстетике. После появления бессмертных произведений Хуан Цзы и Сянь Синхая вопрос был решен – китайскому хоровому искусству суждено идти своим уникальным путем, сочетающим глубину традиций с творческим заимствованием западных достижений.

Здесь же следует сказать, что в последние десятилетия XXI века в хоровой музыке Китая наблюдается динамичное развитие, которое заключается не только в совершенствовании композиторского письма, но и в эволюции вокально-хоровых техник, которые приносят в хоровую песню новые звучания и выразительные возможности. В пределах данной главы изучение основ исполнительского мастерства в хоровой музыке Китая представляет важную область исследования, требующую более глубокого анализа.

Опираясь на исследование Ян Ли Фэя, мы можем сказать, что особенности традиционной китайской вокальной музыки включают в себя гибкие и разнообразные приемы мелодического оформления, тонкую рифмовку, изящный и элегантный стиль исполнения и выразительные элементы [215]. Анализ вокально-хоровых техник служит основой для исследования современного состояния и ключевых тенденций развития хорового искусства Китая, с особым вниманием к диалектике традиционного наследия и современных элементов хоровой музыки страны.

Погружаясь в исследование методов вокальной работы в хоре, мы обозначаем три ведущих направления, из которых произрастают

существующие вокально-хоровые техники: традиционное искусство китайской музыкальной драмы; этническая (народная) манера пения и академическое хоровое пение²⁵. Всего же на данный момент в китайском хоровом исполнительстве существуют следующие категории вокального стиля, основанных на методах и характеристиках пения: академическое хоровое пение, миньгэ и эстрадное пение.

Последовательно описывая истоки хорового исполнительского мастерства, мы отмечаем, что китайская традиционная вокальная культура богата многообразием жанров и насчитывает более 360 видов традиционной музыкальной драмы, которые созданы различными народностями в разных регионах Китая [74, с. 51–52]. Для нее характерны синтетичность формы (единство музыки, поэзии, танца и жеста), использование устойчивых интонационных оборотов, декламации, символизм сценического действия и условность сценографии [89].

Китайская драма характеризуется строгим разделением амплуа и наличием канонической системы базовых навыков актерского мастерства («四功五法»), включающей чтение и декламацию, хореографию, боевые и акробатические элементы [10]. Данная система является фундаментом для всех жанров традиционного музыкально-драматического искусства Китая.

В вокальном плане для китайского музыкально-драматического представления характерно использование разнообразных певческих техник, включая пение натуральным голосом (本嗓, бэньсан), пение в высоком регистре с специфическим тембровым окрашиванием (假嗓, цзясан) и их комбинацию.

Особое внимание в традиции китайской музыкальной драмы уделяется фонетической чистоте и резонансной технике, основанной на точном положении органов артикуляции (губ, языка, зубов и гортани) в соответствии с нормами пекинского диалекта и правилами сценического произношения (韵

²⁵ Об этом подробнее см.: [41, 48, 68, 69, 75, 96].

白, юньбай). Все эти элементы представляют собой строго систематизированный и внутренне согласованный художественный канон [174, с. 87].

Народные вокальные техники развивались обособленно и за тысячелетия развития различные формы фольклорных песен, принадлежащих разным этническим меньшинствам, постепенно эволюционировали. Примечательно, что для народных песен характерно построение мелодии в рамках пентатонной гаммы, а также наличие орнаментации в нотном материале, которая также обуславливается присутствием штрихов глиссандо, портаменто и мордентов. Ей присущ витиеватый, будто бы кружащийся на одном месте музыкальный мотив, который не выходит за рамки естественного диапазона голоса вокалиста²⁶. Колоссальный базис народного музыкального материала был унаследован с сохранением местных и национальных языковых стилей, за счет чего и сформировалась вокализация с китайскими национальными особенностями.

Касаясь академической манеры пения нужно отметить, что сегодня она занимает прочное место в системе музыкального образования. Единый стандарт хорового звучания формируется во всех консерваториях и музыкальных вузах страны. Популярность академического хорового пения во многом объясняется его гибкостью и универсальностью. Оно позволяет сочетать естественное звукоизвлечение с использованием головного регистра, облегчая ведение мелодии в высоком диапазоне. Среди основных характеристик академической манеры пения – внимание к артикуляции и дикции, соответствие тембра эмоциональному содержанию текста, высокая степень фразировочной выразительности (с опорой на грамматические и риторические паузы), разнообразие штрихов и свободное использование портаменто²⁷. Совокупность указанных приемов предоставляет

²⁶ Об этом подробнее см.: [95, 100, 109];

²⁷ См.: [5, 6, 14, 15, 27, 30, 31, 32, 33, 35, 43].

исполнителям широкий спектр художественных возможностей и во многом объясняет устойчивый интерес к академическому хоровому пению в Китае.

Логическим результатом этого интереса стало появление в 1980-х годах уникальной методики, синтезировавшей принципы европейской академической школы с традиционной китайской манерой звукоизвлечения [107, с. 196-198]. Данное направление, официально утвержденное в 1983 году как «китайское национальное пение» (中国民族唱法), обогатило палитру как сольного, так и хорового исполнительства, создав органичный сплав двух традиций.

Сформировавшийся стиль «китайского национального пения» обладает яркой самобытностью и отличается от общепринятых мировых стандартов. Важнейшим фактором, обусловившим это отличие, стала необходимость адаптации академической вокальной техники под особенности фонетической системы китайского языка (путунхуа), основанной на фонетической транскрипции «пиньинь». Здесь важно добавить, что доминирующим языком вокального исполнительства в Китае является путунхуа (стандартный севернокитайский язык), фонетика которого характеризуется исключительной сложностью для носителей европейских языков. Современное стандартное произношение путунхуа включает в себя четыре смыслоразличительных тона («сишэн», 四声), где изменение высотного контура слога кардинально меняет значение слова. В связи с этим в китайской вокальной практике чистота дикции и точность интонирования тонов наделяются особым смыслом, выходящим за рамки чисто художественной выразительности и играющих роль ключевых элементов семантической ясности [186, с. 32].

Общеизвестно что каждый китайский слог состоит из сочетания начального согласного звука и гласного звука, либо из одного гласного. Китайское слово, в свою очередь, состоит из трех частей: начала, середины и конца. Чтобы правильно произносить слова, певцам необходимо ясно и правильно произносить начало слова (начальный согласный звук), развивать

середину слова (простой или сложный гласный звук) и правильно подбирать окончание в конце слова. Ясное и правильное произношение начала слова позволяет сделать дальнейшее произношение слова четким и поможет создать звук сосредоточенной яркости и высокой упругости. Когда положение начального согласного звука и движение рта правильны, вокалисту необходимо мгновенно открыть рот и использовать резонатор, соответствующий звуку слова, одномоментно соединяя середину слова с резонирующей полостью. Певцы европейской классической школы балансируют между красотой тембра и выбором резонатора [14, с. 63-66], однако пение китайских художественных песен требует тщательного произношения, особенно когда певцы поют в национальном стиле. Отсутствие навыков артикуляции может привести к тому, что публика не сможет понять суть исполняемого материала, что в свою очередь негативно скажется на качестве песенного материала.

Структурируя вышесказанные положения о вокальных стилях, мы переходим к обсуждению современных норм хорового исполнительского мастерства²⁸. В данной связи нельзя не сказать об основе любой вокально-хоровой техники – дыхании. С опорой на исследование итальянского вокального педагога Ф. Ламперти среди наиболее значимых аспектов звукоизвлечения можно выделить диафрагмальное дыхание, являющееся наиболее эффективным при исполнении хоровых произведений любой сложности [49, с. 17]. Данный метод дыхания позволяет певцу производить звук с меньшим усилием, управляя потоком выдыхаемого воздуха и контролируя его силу. Важно учесть, что при использовании диафрагмального дыхания следует учитывать не только места для вздохов в начале песни, но и в процессе ее исполнения. Начало песни требует особого контроля дыхания, с плавным вдохом, при котором диафрагма остается опущенной, а грудная клетка постепенно наполняется воздухом без резких

²⁸ Об этом подробнее см.: [136, 138, 146, 155, 160, 166, 175, 185, 188, 203, 215, 216, 217];

движений. Певцу необходимо полностью заполнять легкие воздухом, дабы музыкальная фраза оставалась неразрывной²⁹.

Данная техника имеет много общего с китайской техникой дыхания «Дан тянь чжи ци», что означает «дыхание через нижний тань-тянь». Нижний тань-тянь – это точка энергии, расположенная примерно на середине живота. В данной технике певец использует диафрагмальное дыхание, направляя поток воздуха через нижний тань-тянь, что позволяет контролировать поток воздуха и лучше распределять дыхание для поддержки звука [174, с. 94]. Примечательно, что эта же техника также используется в китайских практиках даосизма и цигун, где дыхание и точки энергии играют важную роль в укреплении здоровья и улучшении физической формы. В китайской вокальной музыке «Дан тянь чжи ци» считается основой для создания мягкого, певучего звука, который легко держать на протяжении длительных музыкальных фраз.

Здесь же важно подчеркнуть, что для достижения наилучшего результата в исполнении необходимо соблюдать правильное распределение запаса воздуха таким образом, чтобы дыхание не было как недостаточным, так и не избыточным, так как жесткое дыхание может затруднить вокальное исполнение. При этом выдох должен быть полноценным, чтобы певец мог вдохнуть вовремя. Зачастую само дыхание следует за музыкальной фразой, однако нередко китайские хористы используют специальные вокальные техники дыхания внутри фразы, такие как, «скрытый вдох» (偷气) и «стремительный вдох» (抢气). Техника «скрытого вдоха» предполагает дыхание, не сопровождающееся звуком во время произнесения слов. Это очень короткий, легкий и быстрый «глоток воздуха», который производится внутри длинной музыкальной фразы при быстром темпе. Певец вдыхает через нос и рот одновременно, при этом ротовая полость должна быть открыта достаточно широко, чтобы звук дыхания не был слышен.

²⁹ см.: [40, 42, 47, 56, 64, 66].

«Стремительный вдох» также являет собой определенную вокальную технику пополнения запаса воздуха, но с сопровождением звука дыхания. Она применяется в музыке с яркой эмоциональной окраской и быстрым темпом. В данном случае вдох также происходит быстро, но количество вдыхаемого воздуха больше, нежели чем в случае «воровства дыхания», особенно перед началом фразы. При этом рот не должен быть открыт слишком широко, потому как звук дыхания, в этом случае, невозможно заглушить [174, с. 129].

Отдельно стоит добавить, что красота и мощь тембра зависят не только от правильной атаки звука, но и от резонаторов голосового аппарата. В данной связи мы должны обратить особое внимание на то, что существует два основных вида резонаторов в пении: головной и грудной, позволяющие достичь большей громкости и яркости в исполнении при их правильном использовании [77]. Зачастую в европейских хоровых и вокальных произведениях используется комбинация сразу двух резонаторов, кроме того, сопрано и теноры чаще используют головной резонатор, а меццо-сопрано и баритоны – грудной [99]. В сравнении с академической манерой пения, техника резонаторов в китайском искусстве пения более сложна и зависит от индивидуального стиля пения. Сама по себе китайская вокальная традиция не использует грудной резонатор, что, конечно, сказывается на звуковом диапазоне в сторону его уменьшения. Тем не менее, китайский национальный стиль пения смог органично заимствовать использование грудного резонатора из арсенала европейской академической вокальной школы, что значительно обогатило звучание китайских хоровых произведений.

Обобщая вышесказанное, важно подчеркнуть, что помимо дикции, дыхания и работы с резонаторами отличительной чертой современной китайской хоровой музыки является активное использование мелизмов, восходящих к практике сольного «цветочного пения» (花腔). Данная традиция, характерная для многих региональных певческих школ,

предполагает насыщение мелодии украшениями (форшлагги, морденты, портаменто и другими) для усиления ее эмоциональной выразительности и виртуозности.

Сегодня европейская музыкальная традиция насчитывает большое количество типов мелизмов, среди которых трели, глиссандо, портаменто, форшлаг, аччакатура и морденты занимают примерно одинаковое место в среде используемых. Однако в китайской вокальной музыке форшлагги, морденты и портаменто являются основными [174, с. 19]. Использование мелизмов в китайской вокальной музыке не только обогащает мелодию, но и помогает передать эмоциональную глубину текста. Кроме того, мелизмы в китайской музыке могут выполнять импровизационную функцию, позволяя исполнителю свободно выражать свои эмоции и чувства в музыке, а также создавать своеобразную музыкальную интонацию, которая является важным элементом культурного кода.

На данный момент существует большое количество хоровых произведений, демонстрирующих универсализм китайских современных вокально-хоровых техник, наиболее яркий пример применения которых мы находим в «Кангдингской песне любви» (первоначальное название «Бегущая лошадь скользит по горе») в исполнении солистки-сопрано и смешанного хора. Принадлежащая авторству У Вэньцзи, композиция впоследствии была обработана Цзян Динсянем и впервые исполнена вокалистом У Чжэньцзянем в 1947 году.

В конце 1990-х годов песня была включена ЮНЕСКО в список десяти самых влиятельных народных песен мира и определена в качестве материала для обучения вокалу во многих странах мира. Адаптированная для хора *a' capella* песня строится на основе пентатонной гаммы. В ней отчетливо слышится применение штриха глиссандо, который создает ощущение полета и резкого нисходящего движения мелодии. За счет использования данного штриха также достигается особый эффект драматизма и интенсивности во всей композиции.

Использование глиссандо и пентатоники здесь следует рассматривать как сознательную реконструкцию фольклорной манеры звукообразования, адаптированную к возможностям смешанного хора. Включение сольной партии, насыщенной элементами «цветочного пения», выполняет в композиции функцию семантического акцента, маркирующего прямую отсылку к аутентичной традиции. Хоровые же партии, поддерживая и развивая эту линию, создают сложный тембровый контекст, в котором традиционные вокальные приемы приобретают новое качество за счет точной ансамблевой координации и тембровой слитности.

Мы также можем отметить, что среди современных вокально-хоровых техник в особенности выделяется использование щелчков языком, свиста, вздохов, хлопков и фальцета. Они могут служить дополнительным украшением в произведении и придавать ему наибольшую выразительность. Например, щелчки и свистки могут использоваться для создания особого эффекта в сочинении «Сто птиц поклоняются Фениксу» (1973) Ван Цзяньчжуна; «Ярмарка при храме» (1955) Цзян Цзусина и т.п. Вздохи и хлопки могут помочь выразить эмоциональные точки в произведении, а фальцет помогает расширить возможности вокальной техники исполнителя и выделить особенно важные, смысловые моменты в произведении. Однако, следует учитывать, что использование этих техник должно быть соотнесено с характером музыкального материала не быть чрезмерным, дабы не утратить эффект.

Кроме того, необходимо помнить, что эти техники требуют дополнительной работы и тренировки со стороны исполнителя, хористы должны быть готовы к изучению и практике таких приемов, чтобы использовать их эффективно в хоровом исполнении. Что касается пения в высоком регистре, то здесь важно помнить о технических нюансах и особенностях голоса хориста. Для того чтобы эффект был максимальным, необходима правильная дикция, контроль дыхания, правильная артикуляция и работа с голосовыми связками. При использовании этих техник в хоровом

исполнении также необходимо учитывать ограничения голосовых возможностей каждого члена хора и подбирать для каждого из них соответствующие партии, которые не будут создавать напряжения и не повредят голосовым связкам [1, с. 20]. Примером органичного сочетания данных техник в хоровом исполнении может послужить песня а'cappella «Новая песня для ловли птиц» в исполнении солистов «Хайнаньского педагогического университета» (приложение 4, пример 3). В данном произведении использованы щелчки, свистки, вздохи и хлопки, которые эффективно дополняют голоса исполнителей и создают многослойное звучание.

Известная народная песня народа Ли из Китая описывает традиционный способ ловли птиц. Используемые в хоровой аранжировке, вокально-хоровые приемы добавляют в звучание произведения дополнительные интонации, обогащают его эмоциональную экспрессию и служат имитацией чириканья воробьев. Кроме того, в исполнении «Хайнаньского педагогического университета» был использован традиционный язык народа Ли, что еще больше подчеркивает культурную значимость этого произведения.

Необходимо отметить, что данный набор звукоизобразительных элементов архетипичен и укоренен в устной традиции народа Ли. Однако в современной хоровой аранжировке эти средства выразительности приобретают новое качество, функционируя как часть актуального музыкального языка.

Новаторский характер подобных художественных решений проявляется, в частности, в их сближении с композиторскими поисками европейских авторов XX века. Использование звукоизобразительных эффектов в китайской хоровой музыке перекликается с эстетикой О. Мессиаана, активно применявшего имитацию птичьего пения, а также с экспериментами Э. Денисова, композитора, для которого вокал служил

источником тембровых и формообразующих задач (в «Пении птиц» композитор использует записи магнитофонной ленты).

Однако принципиальное отличие заключается в культурно-семантическом основании используемых приемов. У О. Мессиана птичьи песни входят в сложную религиозно-символическую систему его творчества. В свою очередь у Э. Денисова голос и расширенные вокальные штрихи становятся материалом тембровых и творческих экспериментов. Что касается традиционной китайской практики, то здесь звукоподражание, даже будучи адаптированным для академического хорового исполнения, сохраняет непосредственную семантическую связь с конкретным бытовым и ритуальным контекстом (обычай, трудовые действия, имитация природных звуков).

Современность и новаторство подобных китайских аранжировок заключается во включении звукоизобразительных элементов в партитуру для академического хора, где они, становясь объектом сложной композиционной работы, выходят за рамки фольклорной имитации и приобретают статус структурообразующего элемента музыкальной драматургии.

Примечательно, что рассмотренные примеры обнаруживают гармоничное включение элементов народной хореографии в структуру музыкального произведения, указывая на связь с традицией янгэ, для которой синкретизм вокального и танцевального начал служит системообразующим принципом. Янгэ (秧歌) – это форма массового театрализованного действия, в котором музыкально-хореографические элементы неразрывно связаны с народной обрядностью и календарными праздниками [108, с. 10]. Важно отметить, что янгэ является формой танцевального искусства, находящего широкое распространение в различных регионах Китая. Как и народная музыка (миньгэ), янгэ делится на южное и северо-восточное, а его основные характеристики и особенности могут значительно варьироваться в зависимости от местных традиций и культурных особенностей региона [98, с. 103].

С опорой на диссертационное исследование Ян Сяо Сюй мы можем сказать, что «...янгэ, как феномен, неразрывно связан с инструментальным и песенным фольклором Китая, хореографическим и драматическим искусствами» [108, с. 2]. Такой симбиоз обусловлен, прежде всего, изначальной синкретичностью многих фольклорных жанров китайской культуры. Для нас особую важность представляет тот факт, что янгэ интегрировано в вокальные номера народных хоров современности. Во время представления участники действия исполняют вокальные композиции, сопровождая их хореографией и ритмичными движениями. Это создает единство между музыкой и танцем, а также подчеркивает гармоничное взаимодействие двух видов искусств.

Народные вокальные композиции, исполняемые в ходе янгэ, наиболее полно отражают суть крестьянской жизни, проливают свет на радости и печали народа, одновременно с тем являясь средством культурной передачи знаний и традиций. Слова песен часто уходят корнями в далекое прошлое, и так же, как и танец, сохраняют историческое наследие и ценности китайской народной культуры. Смешение двух видов искусств позволяет произвести реконструкцию жизни собирателей риса, рабочих, крестьян, охотников и т.д. Повсеместно с тем, обращение к традиционной национальной практике смешения двух направлений позволяет укрепить чувство принадлежности к культуре страны, делая выступления приближенными к первоисточнику.

Таким образом, современные вокально-хоровые техники представляют собой уникальную комбинацию традиционных и современных подходов к исполнению. Сегодня они обогатились собственными нюансами в области мелизматики и орнаментации, контроля дыхания, специфических аспектов голосообразования, дикции и певческой артикуляции, что на данный момент делает китайскую хоровую музыку уникальной, своеобразной и богатой. Мы также отмечаем, что китайские методы вокальной работы в хоре повсеместно используются в качестве средства для передачи культурных ценностей и традиций. Многие современные хоры исполняют народные песни с

использованием современных подходов, за счет чего композиции, созданные на основе традиционных мелодий и тем, звучат свежо и по-новому. Здесь же важно подчеркнуть важность синтеза народной музыки и танца, способствующего сохранению традиционных ценностей и национальной идентичности. Объединение этих двух искусств позволяет сохранять историю, обычаи и образ жизни китайского народа посредством реконструкции ярких и выразительных вокально-танцевальных номеров прошлого. Мы утверждаем, что такой подход китайских хористов к работе над произведениями позволяет сохранять и продолжать народные традиции и передавать их следующим поколениям в обновленном и обогащенном и интересном виде.

Анализ приемов хорового письма в сочинениях китайских композиторов XX века выявил устойчивое противопоставление нового композиторского поля и ранее доминировавших музыкальных практик – придворной, религиозной и народной традиций.

Подготовка китайских студентов, полученная в Европе и Японии, привела к актуализации на территории Китая принципиально новых жанров, ранее нехарактерных для китайской музыкальной практики: баллад и хоровых миниатюр на основе народного мелоса, произведений *a' cappella*, камерных хоровых сочинений, а также крупных форм, кантат и ораторий. Внедрение европейских композиционных принципов (сонатной формы, формы рондо, вариационных техник и т.д.) открыло принципиально новые возможности для тематической разработки, циклической организации и драматургического построения хоровых произведений, приведя к значительному обогащению палитры выразительных средств и принципов формообразования в китайской хоровой музыке.

Историко-типологический анализ показывает, что ранний период трансформации сопровождался преобладанием адаптационных практик. Впоследствии, в переходный период, наметился явный сдвиг в сторону

целенаправленной методологической работы над формой и фактурой. Ключевую роль в преодолении этапа заимствования сыграла деятельность композиторов-первопроходцев Шэнь Синьгуна, Цзэн Чжиминя, Ли Шутуна, благодаря деятельности которых композиторы Китая переходят к глубинному изучению западных композиторских техник, поиску новаторских решений в области написания хоровых произведений и как итог – к внедрению китайских народных музыкальных и поэтических текстов в свои произведения.

Проанализированные в главе работы Чжао Юаньжэня и Цюй Сисянь демонстрируют стремление к улучшению уровня композиторского мастерства, с постепенным переходом к освоению кантатно-ораториального жанра. Композиции Чжао Юаньжэня сочетают универсальные характеристики эстетики немецких и австрийских художественных песен с особенностями народного стиля, что проявляется в ритмической организации, фразировке, приближенной к разговорной интонации и использовании пентатонной гаммы, формирующей простую, ясную и выразительную мелодику.

Художественная практика Цюй Сисянь радикально переосмысливает западные техники хорового письма (имитационная полифония, фактурное варьирование) и подчиняет их задачам воплощения китайской звуковой картины мира, что выражается в примате тембрового начала над тематическим развитием, в организации формы через вариационное развитие единой мелодии, а также в создании уникального гармонического языка, в котором кварто-квинтовые созвучия выполняют колористическую роль, создавая эффект «китайской поэзии в картинках» – камерного, созерцательного и изысканно-декоративного полотна.

В числе ключевых образцов первой половины XX века были отмечены оратория Хуана Цзы «Вечная печаль» и кантата Сянь Синхая «Желтая река», сочетающие западные композиционные приемы (полифоническое письмо, модуляции, вариационный принцип развития, имитационный контрапункт и

т.п.) и национальные интонационные особенности (пентатонику, использование подлинных народных мелодий, тонкую звукоизобразительность, прозрачную фактуру и плавные мелодические линии). Специфически национальное содержание и музыкальный язык в этих сочинениях проявляется в последовательном воплощении традиционной музыкальной эстетики: в оратории Хуана Цзы имитационный контрапункт раскрывает красоту старинной китайской мелодии «Цин пин дяо» в части «Сказочная гора», а в кантате Сянь Синхая мощь симфонического оркестра и хора направлена на воплощение символа национального духа через опору на подлинные народные мелодии (народная песня провинции Хэйбэй «Развертывание войск», взятая за основу 7 части). Данные сочинения репрезентируют процесс органичного усвоения европейских композиторских техник, которые творчески преобразили традиционную китайскую музыкальную культуру.

Анализ эволюции исполнительской практики подтверждает, что трансформации подверглось не только композиторское письмо, но и сами принципы звукоизвлечения, за счет чего была сформирована новая эстетика хорового звука. В ходе исследования выявлена устойчивая тенденция к синтезу трех основных певческих традиций, лежащих в основе современной китайской хоровой исполнительской школы: традиционного искусства китайской музыкальной драмы, этнической (народной) манеры пения и европейского академического хорового пения. Освоение трех указанных художественных традиций способствовало формированию синтетического комплекса вокально-хоровых техник, обеспечивающих как стилистическую узнаваемость, так и исполнительскую универсальность современных китайских хоров.

ГЛАВА III. ТИПОЛОГИЯ ТЕХНИК СОВРЕМЕННОГО ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКЕ

3.1. Хор как явление современной социокультурной жизни КНР: от миньгэ к патриотическим маршам

Китайское хоровое исполнительство представляет собой самобытное художественное явление, сформировавшееся под воздействием как традиционной, так и современной музыкальной культуры страны. Традиционная музыка, будучи неотъемлемой частью нематериального культурного наследия Китая, заняла прочное место в концертной практике и образовательной системе. Современные народные хоры выполняют миссию по сохранению и популяризации отечественной культуры, за счет объединения в своем репертуаре наследия прошлых поколений и достижений современных композиторов. Благодаря поддержке правительства КНР хоры процветают, консолидируя общество вокруг идеи о светлом настоящем и полном ярких побед будущем.

Сегодня в связи с ускоренными темпами национального возрождения традиционной культуры многие песни из репертуара региональных хоров включены в Список Национального нематериального культурного наследия Китая, а защита и наследование традиционных народных песен в различных регионах осуществляется упорядоченным образом [187]. Исследование было бы не полным без рассмотрения хоров, в репертуар которых входят китайские традиционные песни, т.к. именно они представляют собой базис певческой культуры Китая. Как подчеркнул в своем труде «Об оптимальном пути развития системы преподавания национальной вокальной музыки в колледжах и университетах» Сяо Вэйдун: «Китайские народные песни представляют собой важный аспект культуры Китая, который точно отражает суть и характерные черты музыкальной культуры страны» [173, с. 157]. Ю Ли отмечает, что китайские народные песни – «...это исполнительское

искусство, способствующее налаживанию связей между регионами и помогающее в сохранении исконных традиций народа Китая» [209, с. 39].

Таким образом, дискурс о хоровых коллективах, поющих в традиционной китайской манере, мы начинаем с этимологии самого термина миньгэ, который является центром и основой репертуарного базиса народных хоров. В ходе исследования данного явления мы обращались к справочным работам, энциклопедиям и учебникам, а также специализированным статьям музыковедов и историков Чэнь Инши, Ю Ли, Ли Найкуня, Чен Цзыцина и др. Работы исследователей позволили прийти к выводу о том, что китайская этимология термина «народная песня» складывалась посредством влияния японской народной музыки минь-йю, а также вследствие переводов народных китайских песен на другие языки [150, с. 293]. На китайском языке народные песни чаще всего обозначаются термином миньгэ 民歌 (народные песни), который был использован в настоящем исследовании, но иногда источники определяют народные песни как «гэяю» 歌谣 (баллада), впрочем, гораздо реже [150, с. 293].

Приступая к анализу деятельности народных хоров Китая, нельзя не сказать и о репертуарном плане народных коллективов. Поскольку история народных песен Китая тесно связана с жизнью простого народа, то и большинство песен сосредоточено на насущных проблемах данной прослойки населения. Огромный пласт народных песен посвящен деятельности охотников, пастухов, собирателей риса и т.д., а песни зачастую использовались для того, чтобы сделать труд более мотивированным и эффективным. Песни помогали в обращении к Высшим Силам (ритуальные народные песни), служили способом справиться с трудностями (песни плачи) и помогали выразить радость (церемониальные), в связи с чем смогли стать неотъемлемой частью «живой» традиционной китайской народной музыки. Народные песни, написанные и исполняемые трудящимися людьми древности, – это кристаллизация коллективной мудрости народа, которая повествует о развитии народных обычаев различных этнических групп

Китая. К глубочайшему сожалению, народное пение, неоднократно запрещающееся императорскими указами в династиях Юань, Мин и Цин, не смогло дойти до наших дней в своем первоизданном виде, в связи с чем и реальное воспроизведение древних народных песен на данный момент невозможно. В дошедших до наших дней текстах (некоторые из которых можно найти в древних литературных сочинениях) нет партитур, что усложняет задачу современным исследователям. Поскольку народные песни всегда исполнялись устно, (и даже после того, как нотация стала доступной, крестьяне не использовали ее), мы можем довольствоваться лишь трудами фольклористов XIX–XX вв., которые работали над воссозданием аутентичных народных песен и пытались дать всеобъемлющий и систематический обзор в данной области музыкального знания [197].

Так, исследователи народных песен Китая утверждают, что современная китайская народная песня включает, по крайней мере, два отличительных жанра: (а) новые композиции (хоровые адаптации), в которых композиторами используются композиторские приемы западной полифонической музыки (западная гармония и полифония) в сочетании с традиционными оригинальными народными песнями Китая; (б) аутентичные китайские народные песни, приближенные к первоисточнику [197, с. 25];

Как отмечает М.О. Петрунина: «...содержательный спектр китайских народных песен очень широк. Это песни, сопровождающие трудовой процесс: с песней китайские крестьяне пахали землю, сеяли рис, пропалывали от сорняков поля, собирали урожай, трамбовали землю и забивали сваи. Свои песни были у грузчиков, пастухов, лодочников. Важнейшими темами являлись любовная и социальная. В песнях, сложенных народом, находили непосредственное отражение его основные эстетические принципы и мировоззренческие установки» [67, с. 71].

Сотни видов народных песен, различающихся в зависимости от региона, этнической группы и случая, в котором исполняются композиции, варьируются от песен народности дай на юге Китая до религиозных песен в

исполнении тибетских монахов [156, с. 9]. 56 этнических групп (с преобладающей численностью населения этнической группы хань – 92 %), которые входят в состав государства Китай, обладают своими особенностями и характеристиками, в связи с чем мы можем заключить вывод о том, что народная музыка (миньгэ) является неотъемлемой частью этнической идентичности и возможностью продемонстрировать уникальные особенности каждой народности, проживающей на территории Китая.

Опосредованный анализ популяризации народных песен показал, что точка отсчета в данном процессе прослеживается примерно с III века до н.э., когда ученые-чиновники из Императорского управления музыки (юэфу 乐府) начали собирать популярные, на тот момент, народные песни; спустя два тысячелетия после этого (в период падения династии Цин в начале 1900-х годов) китайская национальная партия Гоминьдан поставила перед собой важную задачу по сохранению национальной идентичности китайского народа [120, с. 49]. Народные песни, в данной связи, стали одним из способов презентовать и сохранить историческое прошлое Китая.

Впоследствии ученые XX века в («Бюро по сбору народных песен») посвящали себя поиску народных композиций, которые смогли бы составить основу музыкальной культуры новой Китайской Республики. В 1930-х годах китайские голоса исполняли воодушевляющие хоровые произведения на митингах, проводимых для мобилизации нации против иностранных захватчиков, а в отдаленных коммунистических базах музыканты перерабатывали народные песни, чтобы пробудить крестьянское население к бедственному положению нации и к своим собственным страданиям. Одним из важных музыкальных направлений, которое было сформировано в данный период, стало движение массового пения народных песен.

Финальным и наиболее значимым событием, посвященным популяризации народной музыки в Китае, стало проведение Яньаньского форума по литературе и искусству в 1942 году [55, с. 119–173], где был обозначен вектор развития музыкального искусства в контексте

распространения коммунистических идеалов. С этого момента в Китай начали прибывать иностранные хоровые коллективы из Советского Союза, Чехословакии («Чешский государственный ансамбль песни и танца»), Польши («Польский государственный хор» и «Польский национальный хор»), Румынии («Румынский ансамбль народной песни и танца») и др. Иностранные труппы песни и танца привлекли внимание китайских художников, вдохновляя их на изучение собственных народных песен.

Сегодня народные хоры в Китае существуют наряду с другими видами хоров, пользуясь сопоставимым количеством популярности и государственной поддержки. На самом деле, нередко можно услышать множество различных видов этнических народных песен на государственных телевизионных каналах, а изучение миньге является обязательной частью учебной программы в большинстве консерваторий [163, с. 8]. Адаптация народных песен для хора стала относительно распространенной формой хорового творчества и исполнения в Китае. Сочетание традиционного оригинального материала народных песен и полифонического хорового искусства помогает не только достигать целей сохранения народных песен и продвижения традиционной культуры, но также делает оригинальные народные песни более обогащенными и художественно выразительными.

Обзор хоров данного типа мы начинаем с Детского хора «Желтой реки Цзунчэн», являющийся первым детским хором народной песни в провинции Шаньси. Данный хоровой коллектив является достойным примером продвижения народной музыки в Китае. Он был основан хоровым артистом-исполнителем Ню Баолинем³⁰ по заказу государственной школы «Цзунчэн» [176].

³⁰ Ню Баолинь (кит. 牛宝林) – китайский певец (тенор), художественный деятель. Актер «Театра песни и танца» провинции Шаньси. Лауреат специальной стипендии Госсовета КНР за выдающиеся заслуги в области искусства. Заместитель председателя «Ассоциации музыкантов» провинции Шаньси, член «Ассоциации международного культурного обмена» провинции Шаньси. Основатель и художественный руководитель первого детского хора народной музыки провинции Шаньси

Ню Баолинъ является художественным руководителем хорового коллектива школы «Цзунчэн», и именно им был набран уникальный преподавательский состав п музыкантов. Большой и дружный коллектив педагогов позволяет потенциальным ученикам следовать за мастерами своего дела по пути развития выдающейся традиционной культуры Китая. В то же время народные песни, подходящие для исполнения молодыми людьми, воссоздаются и редактируются в соответствии с возрастными характеристиками голоса детей. Знания об обычаях и культуре различных мест, ознакомление с репертуаром китайских провинций также адаптируются соответственно юному возрасту хористов, что позволяет ознакомить их с художественной формой народных песен (приложение 1, фотоиллюстрация 2).

Музыкальному воспитанию детей в русле лучших традиций народной музыки уделяется много сил. Об этом говорит и наличие специализированных школ, ориентированных на привитие детям любви к Родине посредством изучения народных песен. Одним из таких учебных заведений является средняя школа округа Жунцзян (провинция Гуйчжоу), расположенная на западе одноименного города. В данной местности проживает этническая народность дун, песенное творчество которой возникло в период Весны и Осени и Воюющих государств (春秋时期, 722 до н. э.) и имеет более чем 2500-летнюю историю. Среди народности дун распространена общеизвестная поговорка: «Рис питает тело, а песня питает сердце», что явно говорит о важной роли музыки в жизни людей данной местности.

В этнической средней школе округа Жунцзян на данный момент обучается более 2400 студентов. Помимо учащихся народности дун в учебном заведении получают образование представители этнических меньшинств Мяо и Шуй. С момента своего основания в 2007 году школа всегда считала своей миссией наследование и продвижение этнической культуры и поиск нового пути по созданию всех условий для улучшения

качества образовательного процесса. Для преподавания песен дун в школе созданы все условия, а учителя пения имеют многолетний опыт работы с этнической музыкой.

Примечательно и то, что каждый семестр учителя музыки выезжают в сельскую местность для сбора материалов по этнической народной культуре. Преподаватели, проводящие исследования по данной теме, отбираются для обучения и обмена с провинциальными, государственными и уездными отделами культуры. В настоящее время в школе завершается проект провинциального уровня «Этническая народная музыка в классе», благодаря которому дети с самого раннего возраста знакомятся с культурой своих предков. Частный случай школы округа Жунцзян говорит о большом внимании образовательных учреждений страны к народной музыкальной культуре (приложение 1, фотоиллюстрация 3).

Конечно, стоит сказать, что школа провинции Жунцзян не исключение: по всей стране проводятся концерты народной музыки среди хоров провинциальных школ, что является своеобразной нормой в китайском образовании. Таким примером служат хоры Национальной средней школы Тяньляо, Национальной средней школы Юаньфу, Национальной средней школы Бао Лай, Национальной начальной школы Лао, Национальной начальной школы Лон Син, Национальной начальной школы Пин Шан, Национальной начальной школы Цзяньшань и др. Дети поют на языках своих народностей с интересом и огромным уважением, посредством своих выступлений прививая любовь к народной музыке у ребят своего возраста.

Но восхваление народной музыки и продолжение традиционной культуры развивается не только среди детей: в первую очередь это миссия взрослого населения, которое с радостью принимает участие в популяризации народной культуры Китая. С этой задачей отлично справляется народный женский хор «Красная роза» Таншаньской

музыкальной ассоциации (провинция Хэбэй) под руководством хорового дирижера и композитора Го Вэньдэ³¹.

Говоря о женском народном хоре «Красная роза» Таншаньской музыкальной ассоциации, мы должны подчеркнуть, что его активная работа по популяризации традиционной культуры приносит свои плоды: хор известен не только в Китае, но и за рубежом. За последние десять хор «Красная роза» под руководством Го Вэньдэ сумел отвоевать десятки золотых медалей, внося колоссальный вклад в распространение народных песен провинции Хэбэй. Исполняя очаровательные народные песни на севере и юге страны, хор стал прекрасным украшением культурного ландшафта города Таншань, а имя дирижера Го Вэньдэ стало общеизвестным.

Руководитель хора Го Вэньдэ – хоровой дирижер и композитор, являющийся членом Китайской ассоциации музыкантов, директором Китайской хоровой ассоциации, членом Международного хорового союза, заместителем председателя Комитета этнической музыки Хэбэйской ассоциации музыкантов. Помимо руководства женским хором «Красная роза» он также руководит молодежным хором Таншаньского радио «Галактика» и молодежным хором Таншаньского Большого театра «Поли», уделяя большое внимание привитию любви к народной песни у молодежи. Его авторству принадлежит большое количество монографий, среди которых: «Хоровые произведения народных песен Хэбэй» и «Хоровое обучение в кампусе».

Как объект нематериального культурного наследия Хэбэй, народные песни были популярны в 1950-х годах, а такие народные песни, как «Вышитый фонарь», «Сбор хлопка» и «Послание любимого», были широко

³¹ Го Вэньдэ (кит. 郭文德) – китайский хоровой дирижер и композитор. Член «Китайской ассоциации музыкантов», директор «Китайской хоровой ассоциации», член «Международной федерации хоровой музыки». Заместитель председателя «Комитета этнической музыки» и «Комитета хорового искусства» «Ассоциации музыкантов» провинции Хэбэй. Художественный руководитель и главный дирижер женского хора «Красная роза», преподаватель «Таншаньского педагогического университета», эксперт по нематериальному культурному наследию (народные песни Цзидун).

распространены и любимы народом. С течением времени и внедрением различных западных культур актуальность народного творчества терялась, народные песни были оттеснены на второй план. Как музыкант, трепетно любящий свою родину, Го Вэньдэ чувствовал большую ответственность за возрождение народной музыки. После многих лет обучения и творческой практики дирижер посвятил себя изучению народного музыкального наследия, связав свою жизнь с великой миссией по актуализации народного пения.

Стараниями Го Вэньдэ в репертуар народного женского хора «Красная роза» вошли аранжировки самого дирижера для хора *a' capella*: «Сбор хлопка» и «Овцы на горе», «Клубника созрела», «Маленькая пасущаяся корова» на основе народных песен Хэбэй, а также детский хор «Цао Фэйдянь, жемчужина Бохайского моря» (на основе элементов народной музыки) и др.

Для популяризации народных песен Го Вэньдэ неоднократно сотрудничал с музыкальным каналом CCTV, записывая специальные программы о народных песнях Хэбэй, выступал со своим хором. Сегодня хоровые произведения Вэньдэ в исполнении женского хора «Красная роза» звучат в Национальном Большом театре и других залах искусств, а также на сценах различных конкурсов в стране и за рубежом, позволяя слушателям обогатить свои знания и узнать культуру родной страны намного глубже (приложение 1, фотоиллюстрация 4).

Китайские народные песни отличаются лиричностью и протяжностью, скорее всего поэтому наиболее популярным видом народных хоров являются женские. Именно к такому типу относится женский хор «Коллектив Сучжоу» (Сучжоу Вунонг) под руководством дирижера Шэнь Суфэй³² (провинция Цзянсу). Хоровой коллектив имеет давнюю историю, которая берет свое

³² Шэнь Суфэй (кит. 沈苏斐) – китайский хоровой дирижер и музыкант. Бывшая солистка ансамбля ансамбля художественной самодеятельности Политического управления ВМС НОАК.

начало с 1996 года. За это время коллектив успел стать постоянным членом хоровой ассоциации и заявить о себе как о продолжателе древних музыкальных традиций. Актуализируя народное искусство Хэбэя, хор «Сучжоу Вунонг» специализируется на исполнении народной музыки Сучжоу, добавляя в свой репертуар китайские и зарубежные композиции. С 1996 года хор завоевывает множество музыкальных наград на конкурсах в провинции Цзянсу и городе Сучжоу: среди них бронзовая медаль и награда «Китайского хорового фестиваля» за оригинальную «Хэбэйскую народную песню» в аранжировке Лю Яньпина. В 2003 году хор завоевал золотой приз на I-м Хоровом фестивале в Сучжоу (приложение 1, фотоиллюстрация 5).

Помимо профессиональных народных хоров китайская хоровая культура славится любительскими народными хорами. Любовь людей к хоровой музыке проявлена в массовых хоровых движениях, которые формируются по всей стране. Именно таким образом в 2005 году был сформирован женский хор Даляньской филармонии под руководством дирижера и преподавателя – доцента Ван Мэй Фэй³³. Изначально сложившийся как спонтанная народная группа в районе Даляня, состоящая в основном из пенсионеров и любителей хора, женский хор Даляня со временем превратился в профессиональный народный хор и завоевал любовь слушателей. Сегодня хор участвует во многих выступлениях и конкурсах в Даляне и по всей стране, став одним из наиболее активных музыкальных коллективов в Китае.

В репертуар женского хора Даляньской филармонии входят аранжировки народных песен, наиболее известными из которых являются композиции Терезы Тэнг³⁴: «Луна в моем сердце», «Девушка с Южно-Китайского моря», «Аромат ночи» и др. Гармоничные и мягкие голоса хора,

³³ Ван Мэй Фэй (кит. 汪美斐) – доцент факультета общественного управления и гуманитарных искусств Даляньского морского университета.

³⁴ Тереза Тэнг (кит. 邓丽君) – китайская поп-певица, активный период творчества которой пришелся на 1967–1995 годы. Работала в жанрах поп, Mandopop, Cantopop, R&B, J-Pop, фолк-музыка.

состоящего из прекрасных вокалистов, обратили на себя внимание не только китайской, но и зарубежной публики. 20 декабря 2010 года в рамках «Международного фестиваля хорового искусства» хор Даляньской филармонии посетил родной город В. Моцарта, Зальцбург. Хор был приглашен в знаменитый Зальцбургский собор на рождественский концерт, что привнесло чарующую магию Востока в этот рождественский праздник (приложение 1, фотоиллюстрация 6).

Пекинский народный хор «Хуафэн» под руководством дирижера Ли Мурана ³⁵ (приложение 1, фотоиллюстрация 7) был создан в феврале 2006 года, по сей день являясь почетным членом Китайской хоровой ассоциации и Пекинской хоровой ассоциации. Коллектив состоит из граждан среднего и пожилого возраста, любящих хоровое пение, и в настоящее время насчитывает около 100 участников. Цель хора «Хуафэн» – учиться и совершенствовать искусство хорового пения, обогащать свою жизнь прекрасными песнями и служить на благо обществу. С момента своего создания пекинский хор «Хуафэн» часто исполнял народные песни для простых граждан, военнослужащих и иностранных друзей, активно участвовал в общественной деятельности, связанной с Олимпийскими играми, охраной окружающей среды и т.д. С помощью экспертов высокого уровня, которые проводят занятия с хором, коллектив «Хуафэн» смог добиться больших успехов в своем художественном мастерстве, освоив исполнение многих хоровых произведений разных жанров и стилей. Пекинский хор «Хуафэн» стал известным любительским хором в районе Пекина, а песни коллектива получили широкое распространение благодаря веб-сайту «Хуафэн», который постоянно развивается.

Примечательно то, что все участники пекинского хора «Хуафэн» страстно любят китайские народные песни и считают своим долгом продвигать китайскую народную культуру посредством хоровой музыки. В

³⁵ Ли Муран (кит. 李默然) – преподаватель кафедры теории, композиции и дирижирования Музыкального колледжа Пекинского педагогического университета.

данном коллективе любителей народной песни присутствует общее стремление к духовному преображению через музыку, а дружественная атмосфера в коллективе помогает его участникам обретать истинную поддержку. Мы, наверняка, не сможем найти более точного определения, для чего существует хоровое искусство, ведь, в действительности, главной его целью является поддержка и любовь.

Феномен миньгэ в современной хоровой практике Китая являет собой уникальный пример смешения глубинных традиций и актуальных художественных интенций. Как показало исследование, народные хоровые коллективы стали важнейшим звеном в сохранении национальной идентичности и своеобразным мостом между многовековой песенной традицией и современными формами музыкального исполнительства.

Примечательно, что исторический путь миньгэ, простирающийся от архаических обрядовых напевов до хоровых обработок, демонстрирует удивительную жизнеспособность народной традиции. Современная практика по популяризации миньгэ направлена на бережное отношение к традиционным напевам при их обработке. Отмеченные коллективы являют собой пример успешного включения традиции в современность. Они бережно сохраняют культурное наследие, сочетая его с новыми средствами выразительности. Опыт приведенных коллективов показывает, что миньгэ – это не застывшая форма, а живое, развивающееся явление, способное отвечать вызовам времени с одновременным сохранением своей культурной самобытности.

Наряду с народными песнями, не менее важное значение в музыкальной жизни страны играют хоровые композиции, посвященные великим делам партии и ее деятелей. Коммунистическая партия Китая всегда придавала большое значение искусству музыки и литературы, рассматривая их как важную опорную точку в построении государства. Красный, как основной цвет столетней истории КПК, логично ассоциируется с литературными и художественными начинаниями, посвященными великим

делам партии. Такая «красная» символика восходит к традиционным китайским представлениям о красном как цвете добродетели, а также к глобальному революционному движению, на почве которого красное знамя стало олицетворять борьбу за справедливость. В Китае XX века красный превратился в цвет жертвенности (кровь павших героев), обновления (восходящее солнце на флаге КНР) и цвет партии, за счет чего и произведения, обращенные к деятельности государства, общепринято называются наследием «красной культуры» – красной литературой и искусством. К этому числу также относятся великие хоровые произведения – «красные песни» (хуньгэ) [198, с. 73].

Переходя к повествованию о роли песен этого типа в жизни Китая, мы обращаемся к истокам «красной культуры», которая была создана благодаря революционным процессам и строительству новой модели коммунистического Китая [183, с. 16]. Руководствуясь теорией марксизма-ленинизма, КПК смогла создать самобытную идеологическую концепцию «красной культуры», отражающую особенности китайского пути развития. В рамках этой концепции КПК использовала культуру в качестве одного из важнейших средств коммуникации с народом. Она целенаправленно формировала символический язык «красной культуры», который воплощался через революционные лозунги, массовые мероприятия и художественные произведения.

Сформировавшаяся на стыке марксистско-ленинской теории и многовекового наследия Китая, «красная культура» являлась продуктом духовного производства, рассчитанным на массового читателя и зрителя. Ее ключевая функция заключалась в создании и трансформации идеологических нарративов для формирования нового типа сознания, соответствующего идеалам социалистической революции.

Значимой частью «красной культуры» стали красные песни, представляющие собой группу музыкальных произведений, направленных на прославление и популяризацию исторических событий, связанных с

революционным прошлым Китая. Красные песни создавались как ретрансляторы идеологических принципов и служили средством формирования коллективной памяти о прошлых событиях и достижениях коммунистической партии Китая и ее деятелей. Тем не менее, нельзя сказать, что «красная песня» – это абстрактный революционный лозунг или политический символ. Зачастую «красные песни» были написаны народными поэтами и музыкантами, которые уделяли большое внимание художественной стороне вопроса, китайским традициям и культуре. Тексты песен могли описывать как героические подвиги коммунистических воинов, так и красоту природы или любовь к родной земле, за счет чего композиции этого типа приобретали неповторимое художественное очарование и несли за собой светлый идейный посыл.

История создания и популяризации песен этого типа проистекает из народного мелоса, что, скорее всего, и определило популярность красных песен среди простого народа [183, с. 15]. Музыковедческий анализ сборников красных песен позволяет утверждать, что при их написании композиторы задействовали народные напевы, которые так сильно повлияли на разнообразный стиль «красных песен». Люди из разных провинций (от провинции Аньхой до провинции Чжэцзян) и народностей могли найти в «красных песнях» то, что близко народной группе определенного региона, благодаря чему произведения этого типа имели широкую аудиторию любителей и ценителей. Другой выдающейся художественной особенностью «красных песен» стала их простота: большинство революционных красных песен имеют выразительную мелодию и незамысловатый маршевый ритм, текст несет четко выраженную мысль, которая наполнена вдохновенными идеологическими лозунгами.

На данный момент в академической среде китайских исследователей существует очень четкая позиция по поводу того, что скрывается под определением «красные песни». Так, известный драматург Янь Су дает им следующее определение: «во-первых, это культурный феномен, ставший

своеобразным ответом нации на призыв революционного времени; во-вторых, это песни, которые отражали главные исторические темы как до, так и после основания страны; в-третьих, это песни, над которыми не властно время, потому как их сила способна вдохновлять и впечатлять нацию сегодня» [178, с. 3]. По словам генерального директора «Китайского общества красных песен» Ляо Сяубина «красные песни» являются «...ярким примером музыкального искусства, которое способно поднять дух нации и отразить главные черты китайской культуры». Ляо Сяубин также считает, что данные «...песни ценны тем, что представляют собой интернациональное собрание сочинений, переданных Китаю из стран всего мира» [183, с. 17]. Исследователь Ли Юньцзе придерживается того же мнения, считая, что «красная песня» – это интернациональное явление, глубоко укоренившееся в культурной почве нации» [153, с. 29]. В своей статье «Идентичность народных песен в культурной перспективе» исследователь Ли Ваньбао трактует «красные песни» как предмет искусства, восхваляющий и прославляющий родину, дополняя свое определение обозначением песен данного типа в качестве образа, транслирующего значимость эпохальных для китайской нации событий прошлого [147, с. 9].

В обсуждении содержания и целей создания «красных песен» исследователи единодушны, признавая данную ветвь хоровой культуры как общественное искусство, преследующее высокую цель – оживление патриотического энтузиазма и укрепление национальной сплоченности. Таким образом, мы можем заключить, что однородные по содержанию и простые в исполнении «красные песни» написаны для прославления политики партии и мудрости ее лидеров.

С музыковедческой точки зрения характеристики хунгэ просты и однозначны; исследователи причисляют «красные песни» к малому стихотворному лирическому жанру – песне, обладающей выразительной мелодией и маршевым ритмом. Конечно, сегодня «красная песня» претерпевает большие изменения как в мелодии, так и в содержании, глубоко

отражающем социальные изменения в Китае. Но неизменно одно – любовь народа к данному жанру, которая мотивирует современных композиторов и издателей продолжать выпуск сборников «красных песен», помогающих и нам отследить градацию становления хоров, поющих данный тип композиций (приложение 3, таблица 2).

Время, в которое были созданы красные песни, также обсуждалось учеными. Так, период создания «красных песен» обозначается исследователями следующими датами: от периода основания Китайской Народной Республики до окончания «культурной революции» 1976 года [189, с. 22]. Конечно, при более глубинном рассмотрении мы можем увидеть, что мнения исследователей тем или иным образом разнятся в выборе дат: некоторые считают период антияпонской и освободительной войны наиболее важным в становлении жанра хуньгэ, поскольку популяризация красных песен пришлась на этап коммунистической революции и захватнической войны [189, с. 22]. Но все же наиболее устойчивым остается мнение о том, что предварительный период перед образованием Китайской Народной Республики стал ключевым в популяризации создания и пения «красных песен».

Надо заметить, что культурная аллегория красных песен имеет очевидные различия в разные периоды. На данный момент исследователям удалось разделить песни, обращенные к революции и делам партии на следующие категории:

- восхваление революционных героев («Пять героев горы Ланьгя», «Юный герой Пань Дунцзы» и др.);
- восхваление великого лидера Председателя Мао и Коммунистической партии Китая;
- осуждение и сопротивление преступным иностранным агрессорам с повсеместными призывами к народу объединиться против иностранной экспансии и унижения;
- восхваление великой родины, военных и рабочих;

– песни, созданные специально для красных фильмов.

Вместе с тем, анализируя историю происхождения «красных песен», можно добавить, что наиболее ранние прототипы работ этого жанра начали появляться в период движения «Четвертого мая» 1919 года. В это время китайская хоровая музыка вступила в новую фазу развития, а над написанием патриотических песен начинали работать композиторы Чжао Юаньжэнь, Ли Цзинхуэй, Сяо Юмэй и др. Помимо этого большую роль в создании базы «красных песен» сыграли иностранные композиции и песни, придуманные людьми из народа.

В период 1920-х годов многие китайские композиторы начали писать музыкальные произведения с текстами, посвященными социальной справедливости, национальной гордости и борьбе за свободу, осознавая важную роль «красных песен». В то же время роль «красного» музыкального искусства превозносилась, песни активно влияли на формирование культурной идентичности Коммунистической партии Китая, оказывая значительное влияние на культуру и искусство страны в целом. В настоящее время многие из композиций тех лет по-прежнему пользуются популярностью, используются в качестве материала для изучения истории и культуры Китая, а также для популяризации национальных традиций и ценностей.

Одной из самых ранних композиций «красного» толка стала французская националистическая песня «Интернационал» Э. Потье, которая была переведена на китайский язык и стала популярной среди китайских рабочих активистов в начале XX века. Позже песня была адаптирована к китайскому контексту, став популярным гимном КПК. С момента создания Коммунистической партии Китая в 1921 году старые композиции пересматривались и обновлялись, чтобы соответствовать новым содержательным требованиям. Многие из этих песен были посвящены рабочим и солдатам («Песня союза крестьян», «Песня памяти» и т.д.) Во время отечественной революционной войны и в первые годы образования

КПК красные песни становились оплотом и поддержкой мудрых решений коммунистической партии. В красных песнях, как нигде более, воспета хвала счастливой и стабильной жизни, которую принесла народу партия (приложение 1, фотоиллюстрация 9).

Среди китайских композиций песня «Четвертое мая», написанная китайским композитором Сяо Юмэем в 1924 году, стала одной из первых исконно китайских «красных песен». Она была написана под влиянием «Движения четвертого мая» – политического и культурного движения, возникшего в Китае в 1919 году в ответ на Версальский мирный договор, по которому удерживаемые Германией территории в провинции Шаньдун были переданы Японии, а не возвращены Китаю [204, с. 93]. Слова песни выражают чувства китайского народа, который был возмущен и разочарован неспособностью правительства противостоять иностранной агрессии и поддержать территориальный суверенитет Китая. Мелодия песни проста и легка для запоминания, что способствовало ее широкой популярности. Для нее характерен устойчивый маршевый ритм, отражающий решимость и стойкость китайского народа перед лицом трудностей. Песня приобрела огромную популярность во время движения «Четвертое мая», став классикой китайской революционной музыки и символом борьбы Китая за независимость и суверенитет.

Далее, в период национальной революции (1925 – 1928), одной из самых известных и популярных композиций становится «Песня посвящение национальной революции» авторства политического инструктора Военной академии «Вампоа» – Квон Минг Нама. «Песня посвящение» была впервые исполнена 1 июля 1926 года и отражала неприятие китайского народа к империализму и военачальникам, она массово исполнялась любительскими хорами и трудовыми коллективами [204, с. 94].

Опираясь на исторические данные, мы можем сказать, что первые годы после образования Коммунистической партии Китая в стране витали революционные настроения, которые отразились и в песенном творчестве.

Революционные лозунги, положенные на музыку, становились одним из важнейших элементов поддержки нации. За песенное творчество брались крестьяне, солдаты, рабочие, а в свет выходили такие песни как: «Посылаю сына стать солдатом Красной армии»; «Иду в бой»; «Красные базы – обороняйтесь» и др.

Позже, когда очередное антинаступление Красной армии потерпело поражение, солдаты отправились в «Долгий марш» величиною 25000 миль. Пройдя путь лишений и преград, красноармейцы смогли достигнуть Шэньси и объединиться для продолжения революционного сопротивления. Это событие стало эпохальным для китайской истории и музыкального мира Китая [210, с. 186–187]. «Долгий марш» вдохновил поэтов и композиторов Китая на написание по истине великих «красных песен» на тему «Долгого марша», в ходе чего сочинялись такие произведения как «Долгий марш Красной Армии» (авторы Хэ Лутин, Ло Дайоу), «Красная армия не боится длинного марша» (авторы Чжу Цзыцин, Не Эр), «Сто тысяч молодых добровольцев уходят» (слова Линь Боцяна, музыка Чжао Цзипина), «Да здравствует долгий марш Красной армии» (слова Лю Чжэньюнь, музыка Чэнь Шэн) и др. Удивительно то, что вышеописанные работы пользуются популярностью и сегодня. Со времен «Долгого марша» они не раз поднимали дух китайской нации, уже сегодня являясь памятниками великого прошлого китайского народа.

С течением времени культура пения красных песен набирала обороты и память о тяжелых днях революционной борьбы не угасала. Именно таким образом в Китае родилась масса произведений, восхваляющих «Долгий марш Красной армии» [153, с. 35]. Принадлежащие авторству директора главного политического управления китайской армии Сяо Хуа (1916–1985) 12 эпических поэм «Красная армия не боится трудностей долгого марша» (позже названная «Долгий марш – Красная Армия не боится трудностей долгого марша») стали основой для вокальной сюиты «Долгий марш» (1965) Чень Гэна, Ши Мао, Тан Хэ и Юй Цю. Сюита была представлена слушателям

1 августа 1965 года под управлением дирижера Тан Цзяна в Народном театре Тяньцзиня. Исполненная коллективом «Песни и танцы боевых друзей Политического управления Пекинского военного округа» она была хорошо принята в Тяньцзине, Шанхае, Нанкине и Тайюане (приложение 1, фотоиллюстрация 10).

Впоследствии песни о событиях «Долгого марша» сменила тема бойни 18 марта, которая произошла в 1926 году в Пекине и стала одним из наиболее кровавых эпизодов в истории китайского движения за национальную независимость против Японской империи [210, с. 189]. Массовые убийства участников антимилитаристской и антиимпериалистической демонстрации на улице Чжидао сказались на культурной прослойке населения Китая. Это событие отразилось в песенном творчестве китайских композиторов, что наглядно видно в творчестве Сяо Юмэя. Его песня «Лунная ночь» была посвящена переживаниям китайского народа, чувствам боли и отчаяния, которые испытали люди после событий 18 марта. Помимо Сяо Юмэя активное участие в написании поднимающих дух работ принимали Чжо Шуань, Чжао Юаньжэнь, Чэнь Хун, в этот период были написаны такие работы как смешанный хор «Увы, 18 марта» Чжао Юаньжэня, «Восстание на Чжидао» Чэнь Хуна и др.

В период антияпонской войны «красные песни» играли вдохновляющую роль, возрождая дух китайской нации и призывая массы сплотиться против врага. Певческая деятельность, и, в частности, песни хуньгэ значительно поднимали боевой дух солдат и народа, объединяли различные антияпонские силы и играли положительную роль в поднятии духа нации. «Красные песни» выступали мощным инструментом идеологического воздействия, сочетавшим в себе художественную выразительность и идеи коллективизма, героизма и патриотизма. Их особая ценность заключалась в способности трансформировать сложные идеологические идеи военного времени в доступную форму, понятную самым широким слоям населения.

И хотя во время антияпонской войны красные песни доказали свою эффективность как инструмент мобилизации масс, их развитие до 1940-х годов оставалось стихийным и несистемным. Отсутствовали единые правила написания хуньгэ, а творческий процесс не был подчинен четким политическим задачам. Ситуация кардинально изменилась в начале 1940-х годов, когда Коммунистическая партия Китая взяла курс на систематизацию культурной политики. Смена риторики по данному вопросу началась 9 января 1940 года на первом съезде Культурной ассоциации пограничного района Шэньси-Ганьсуцзян-Нинся, где был представлен доклад о «Новой демократической политике и новой демократической культуре» (позже «О новой демократии»). Доклад стал причиной Яньаньских переговоров 1942 года, где перед кругами литературы и искусства была прояснена позиция интеллектуальных кругов Китая по отношению к правительственной линии коммунистической партии.

В ходе переговоров была подчеркнута идея о том, что литература и искусство должны служить мощным оружием для объединения и воспитания людей, а также для консолидации против внешнего врага. В значительной степени была подтверждена концепция «музыки как оружия», предложенная леворадикальными композиторами. Участникам литературных и художественных кружков рекомендовалось обращаться к объединению с народными массами. В итоговых решениях форума было четко указано, что литература и искусство неразрывно связаны с политикой, а политика, в свою очередь, оказывает существенное влияние на развитие литературы и искусства. Для создания песен и литературных произведений предлагалось использовать народные китайские мелодии, а также заимствовать иностранные песенные материалы. Данные идеологические установки определили развитие хуньгэ на несколько десятилетий вперед и превратили их в мощный инструмент культурной политики, предварив тем самым яркий этап по осознанному созданию и популяризации красных песен [167, с. 40].

Идеологические установки «Яньаньского форума» определили развитие хуньгэ на несколько десятилетий вперед и превратили их в мощный инструмент культурной политики КПК. В военные годы красные песни звучали на фронте, а после образования КПК стали частью социальной жизни. Их звучание сопровождало все ключевые моменты строительства социализма, от грандиозной стройки дамбы Саньмэнься до школьных линеек и массовых праздников. В этот период хуньгэ достигли своего апогея влияния, в городах их транслировали через громкоговорители, в деревнях и селах разучивали на крестьянских собраниях, а образовательные институты включали хуньгэ в канон революционной эстетики. Композиции «Поющая родина», «Нет партии – нет Нового Китая», «Красное солнце в небе» и др. стали символами строительства Нового Китая и звуковым фоном эпохи [153, с. 39].

К сожалению, с приходом эры потребления и реформирования в 1980-х годах, влияние хуньгэ на территории Китая спадало, а популярная музыка из Гонконга, Тайваня, Японии и Запада набирала все большую популярность среди молодого поколения. Но, несмотря на данный факт, песенное наследие революционных лет остается в памяти граждан Китая благодаря популяризации и периодическому продвижению новых красных песен среди молодежных хоров и уже известных творческих коллективов.

Второе десятилетие XXI века в Китае было ознаменовано возрождением хуньгэ, который стал «новым» оплотом нации в современных условиях. «Красные песни» вновь стали неотъемлемой частью современной китайской культуры и политической жизни, отражающей дух народа и его борьбу за независимость и процветание.

На данный момент среди китайского населения наблюдается социальная тенденция к популяризации песен, в которых преобладают темы коммунистической революции, антиимперской борьбы и строительства процветающей, перспективной социалистической страны. После почти сорока лет реформаций и периода открытости новый виток энтузиазма в

отношении традиционных революционных песен отражает коллективное желание возродить красную культуру революционной эпохи [143, с. 51]. Реконструкция коллективной памяти о революционном прошлом позволяет воспитывать новые поколения китайских детей в уважении и почитании подвигов своих предков, не забывая о трагичных событиях прошлого и великих делах коммунистической партии Китая и ее деятелей.

Сегодня появляется большое количество хоров, которые ориентированы на популяризацию хунге. Исполнение красных песен является частью кампании по празднованию достижений партии и противостоянию западному влиянию. А привитие ценностей, прославляемых в красных песнях, все больше воспринимается как необходимая мера для построения гармоничного и процветающего общества [144, с. 90].

Красные песни, исполняемые хорами, подверглись следующему делению: песни, посвященные японо-китайской войне (антияпонские песни); красные песни – революционные; красные «песни-прославление», посвященные делам политики КПК и председателя Мао;

Надо заметить, что поворотным этапом в возрождении миньгэ стал 2006 год, когда Цзянсинское спутниковое телевизионное вещание запустило конкурс «Красные песни Китая» (中国红歌会), привлечший более полумиллиона участников. Своего пика акция по продвижению красных песен достигла с внедрением «чуцинской модели» в конце 2007 года, в связи с развитием идеи партийного секретаря Чунцина Бо Силая начать политическую кампанию, призывающую людей «петь красное и бороться с черным» (唱红打黑) с целью популяризации коллективной идентичности коммунистического наследия [156, с. 30]. Шанхай и другие города, включая Ухань и Чаншу, позднее присоединились к кампании, направив делегации в Чунцин для изучения данного метода популяризации красной культуры [156, с. 31].

Несмотря на то, что в 2012 году деятельность Бо Силая была прекращена, государство не оставило идею о возрождении красной

культуры, продолжая подчеркивать важность продвижения красных песен, могущих соответствовать политическим приоритетам партии. Так, в октябре 2015 года состоялся «Форум по вопросам литературы и искусства», где лидером партии Си Цзиньпином (习近平) были заявлены тезисы, подчеркивающие важность искусства в реализации идей по просвещению масс в вопросах развития патриотизма, любви к Родине и включенности народа в дела партии. Полностью его высказывания, опубликованные в 2016 году, были интерпретированы как ответ на речь председателя Мао на Яньаньском форуме в 1942 году [119, с. 35]. После заявлений Си Цзиньпина Государственные СМИ начали активно пропагандировать возрождение «красной культуры» (в том числе в искусстве, литературе, кино, песнях и празднованиях революционных событий) как знак «великого омоложения китайской нации» и противостояния пагубному влиянию современного коммерциализма и потребительства [119, с. 35–36].

Таким образом хоры, поющие «красные песни», получили второе рождение не только среди пожилого населения, но и в среде молодежи. Отклик масс, заразившихся идеей возрождения «красных песен», был выражен в реконструкции «Хора генералов», который в 2008 году был переименован в «Хор потомков генералов» под руководством Чэнь Хаосу³⁶. Коллектив был собран из представителей военных династий; в общей сложности количество участников хора составило 200 человек, среди них: генерал-лейтенант Ни Ли, дочь маршала Ни Жунчжэня, генерал-майор Ма Гочао, сын известного антияпонского генерала Ма Бэньцая, и Сюй Вэньхуэй, дочь генерала Сюй Хайдуна и др.

Первостепенной причиной создания «Хора потомков генералов» выступило желание народа Китая почтить память участников «Хора

³⁶ Чэнь Хаосу (кит. 陈浩苏) – первый руководитель «Хора потомков генералов» и сын одного из десяти великих маршалов-основателей и руководителей Народно-освободительной армии Китая, маршала Чэнь И.

генералов», созданного пятьдесят лет назад, а также отметить 60-летие основания страны шестью революционными песнями.

С момента своего создания в 2008 году «Хор потомков генералов» объехал более десятка провинций и городов страны, показав более 200 концертов на благо общества (приложение 1, фотоиллюстрация 11). В интервью прессе артистка хора Хэ Бэйшен поделилась своими переживаниями: «В начале работы мы очень беспокоились, сможет ли нынешняя молодежь принять и полюбить наше творчество, однако после выступления в нескольких университетах мы обнаружили, что студенты не только пели вместе с нами на протяжении всего концерта, но позже начали активно увлекаться изучением военной истории. В нашем следующем общенациональном туре общественной работы мы поставили перед собой задачу заниматься дальнейшим просвещением молодежи».

Но «Хор потомков генералов» не единственный коллектив, гордо несущий свой долг по просвещению народа о революционных событиях и великих делах КПК. На данном поприще ярко заявил о себе и хоровой коллектив военно-патриотической песни «Долгий марш». Основанный в 2010 году, коллектив «Долгий марш» уезда Цзянси Юду состоит из более чем 160 любителей красной песни стараясь своими выступлениями погрузить слушателей в знаменательные события прошлого. Как и руководитель хорового коллектива Юань Шангуй³⁷, каждый участник хора «Долгий марш» является потомком воина красной армии.

Хористы «Долгого марша» проводят интенсивные репетиции каждую среду, что по итогу позволило им достичь филигранной точности в исполнении сюиты «Долгий марш. Армия не боится трудностей долгого марша», которую они уже успели исполнить 325 раз с момента своего создания. Тем не менее, репертуар коллектива расширяется и пополняется новыми композициями, которые посвящены истории Долгого марша.

³⁷Юань Шангуй (кит. 袁尚贵) – председатель Народного политического консультативного совета (НПКС) уезда Юду, почетный руководитель хора «Долгий марш».

Сегодня этот хоровой коллектив выступает по всей стране и является весьма любимым публикой.

В сентябре 2014 года, как единственный хор уездного уровня, коллектив принял участие в 16-м Китайском фестивале хорового искусства для людей старшего возраста, который был организован Министерством культуры. В 2015 году гастрольный коллектив был выбран в качестве проекта, финансируемого Национальным фондом искусств, а телеканал CCTV «Песня и улыбка» снимал и транслировал выступление хора «Долгий марш». Так же солисты хора неоднократно выступали в таких музыкальных программах как «Эхо» и «Конференция китайских красных песен».

20 мая 2019 года девять представителей потомков красноармейцев и семей жертв революции были любезно приняты генеральным секретарем Си Цзиньпином в Юйду, среди них был руководитель коллектива «Долгий марш», Юань Шаньгуй. Во время встречи с господином Си Цзиньпином Юань Шаньгуй поблагодарил генерального секретаря от имени всех членов хора, а также сообщил о новой цели хора – провести пятисотое выступление.

«Выросшие на земле, с которой начался длинный и тернистый путь Красной Армии, в итоге составивший в 25 000 миль, участники хора испытывают гордость и трепет к самому духу Долгого марша. Желание передать свое отношение к тем значимым для китайской нации событиям, наверняка и есть то, для чего коллектив существует» – заявляет руководитель хора Юань Шаньгуй (приложение 1, фотоиллюстрация 12). Завоевав такие почести, как «Передовой коллектив системы национальной культуры» и «Коллектив красного флага 8 марта», хор «Долгий марш» стал лидером в области популяризации красных песен. Именно он был выбран в качестве национального достояния, способного пронести знамя красных песен сквозь времена.

Резюмируя вышесказанное, мы заключаем, что «красные песни», прошедшие путь от боевых маршей революционной эпохи до современных аранжировок, остаются значимым компонентом политической и культурной

жизни Китая. Сохранив статус идеологического символа на протяжении всей новейшей истории, они смогли утвердиться как одно из наиболее эффективных средств патриотического воспитания, укрепления исторической памяти и поддержания национального единства.

На всех этапах развития государства хунгэ выполняли функцию художественного и идейного мобилизатора, средства по консолидации общества и формированию у граждан Китая правильных ценностных ориентиров. Их выразительная музыкальная форма с лаконичными мелодическими оборотами, четким маршевым ритмом и эмоциональным содержанием обеспечивала эффективную трансляцию идей партии, одновременно пробуждая в народе искреннюю любовь к родине и преданность социалистическим идеалам.

Сегодня, благодаря поддержке государства и деятельности вышеописанных хоровых коллективов, традиция хунгэ не утрачена, но напротив, получила новое развитие, смогла адаптироваться к современным условиям и остаться значимым элементом культурной политики страны, соединяющим историческую память, идеологические ценности и художественное творчество КНР.

3.2. Хоры академической европейской традиции и эстрадное хоровое исполнительство

Феномен академического хорового исполнительства в Китае представляет собой уникальный пример культурной адаптации, когда принципиально чуждые традиционной китайской музыке формы коллективного музицирования не только прижились, но и трансформировались в самостоятельное художественное явление, обладающее специфическими национальными чертами. В отличие от древних форм вокального искусства Китая, преимущественно монофонических и опиравшихся на речитативно-декламационную манеру

исполнения, академическое хоровое искусство оперирует иным звуковым идеалом: многоголосием, тембровой сбалансированностью, метроритмической упорядоченностью и дирижерской координацией ансамбля. Для китайской музыкальной традиции, исторически развивавшейся в русле монодийного мышления с характерной гетерофонной фактурой и импровизационной свободой, появление хоров европейского типа, стало подлинной революцией, потребовавшей пересмотра фундаментальных эстетических принципов.

Зарождение академических хоров снова отсылает нас к миссионерской деятельности конца XIX – начала XX века, когда христианские церковные деятели начали формировать первые приходские хоры в рамках миссионерских школ и церквей. Первые коллективы, поющие в академической манере, стали своеобразными «лабораториями» культурного взаимодействия, на базе которых китайские певцы впервые осваивали европейскую вокальную технику, учились певческому дыханию, формированию певческой опоры, резонансной технике пения, артикуляции и дикции [60, 61].

Как отмечает исследователь Вонг Чиман: «...первые хоровые коллективы, поющие в академической манере, в значительной степени были связаны с литургическим репертуаром. Коллективы исполняли григорианские хоралы, мессы, мотеты, протестантские гимны и псалмы» [28, с. 53]. Важным обстоятельством было то, что значительная часть церковного репертуара исполнялась на латинском или английском языках, что требовало от китайских певцов освоения фонетических норм европейских языков и, косвенно стимулировало интерес к западной музыкальной теории и исполнительской практике.

Самое раннее упоминание о хорах европейского направления в Китае датируется 1919 годом, когда на базе христианского университета «Яньчин», основанного американскими и британскими христианскими церквями, был сформирован студенческий хор из 150 человек [158, с. 20]. Тем не менее,

нельзя сказать, что хоры академического направления развивались только на базе религиозных организаций. Параллельно с религиозными формами хорового пения в начале XX века начали формироваться светские хоры при учебных заведениях, в том числе при университетах, педагогических институтах и музыкальных школах. Показательно, что уже в 1919 году, в рамках «Движения 4 мая», музыкальное искусство (и хоровое, в частности) рассматривалось в прогрессивной интеллектуальной среде как средство просвещения и формирования национального самосознания. Культурная общественность того периода относилась к хорам европейского направления неоднозначно. Либерально настроенная интеллигенция (включая таких деятелей, как Цай Юаньпэй и Сяо Юмэй), активно поддерживала развитие хорового движения, видя в нем важный инструмент культурного обновления [170, с. 301]. Вместе с тем, в педагогической среде хоровое пение воспринималось как эффективное средство музыкального просвещения, способствующее развитию коллективного сознания и дисциплины [49]. Особое значение придавалось его роли в формировании новой музыкальной культуры, соответствующей задачам модернизации общества.

С другой стороны, консервативные круги, представленные традиционными музыкантами и частью интеллектуальной элиты, в частности, писателем и историком Ван Говэем, китайским актером и исполнителем ролей женского амплуа «дань» в пекинской опере – Мэй Ланьфаном, мыслителем и историком Чжан Бинлинем и др., воспринимали внедрение хоровых коллективов европейского направления в китайское культурное поле как угрозу национальной идентичности [170, с. 305]. В целом, критика отрицательно настроенных деятелей основывалась на нескольких ключевых аргументах. Во-первых, европейская хоровая традиция с ее гармонической вертикалью воспринималась как угроза тонкой системе китайской монодической эстетики; во-вторых, массовый характер хорового исполнительства противоречил индивидуализированной природе традиционного китайского музицирования; в-третьих, существовали

опасения потери национальной музыкальной идентичности в процессе вестернизации.

Тем не менее, несмотря на сопротивление консервативных кругов, процесс утверждения хоров европейского направления был обусловлен созданием системы музыкального образования по европейскому образцу (с открытием первой консерватории в Шанхае, в 1927 году), расширением репертуара за счет создания китайской композиторской школы, а также посредством включения хорового пения в учебные программы светских школ и университетов и формированием государственной системы поддержки музыкальных коллективов.

С опорой на исследование Ци Вэньюань мы можем отметить, что к 1930 году процесс становления хоров европейского направления в Китае вступил в качественно новый этап. Благодаря созданию ключевого центра развития хорового движения – Шанхайской консерватории, в Китае начало утверждаться понятие «студенческий хор», исполняющий исключительно академический репертуар [153, с. 51].

В это же время, значительную роль в развитии хоров академического направления, играл «Шанхайский христианский хоральный союз», объединивший церковные хоры различных протестантских миссий в 1930-е годы. В первой половине XX века этот союз инициировал исполнение крупных хоровых произведений, за счет чего в 1933 году в Шанхае состоялось исполнение любительским сводным хором оратории Ф. Генделя («Мессия») под руководством дирижера Блисса Уайанта³⁸ [192, с. 11].

Примечательно, что 22 декабря 1935 года один из самых известных на тот момент оркестров Китая «Муниципальный оркестр» совместно с «Шанхайским певческим клубом» дал в «Лицеум-театре» специальный рождественский концерт, на котором также была исполнена оратория «Мессия» Ф. Генделя [192, с. 11-12].

³⁸ Блисс Уайант – американский исследователь китайской музыки и культуры, активно ведущий просветительскую деятельность в Китае первой половины XX века.

Впоследствии деятельность хоров академического направления только расширялась. В апреле 1939 года в рамках концерта, посвященного годовщине основания «Института искусств имени Лу Синя», сводный хор учебного заведения из более чем ста человек исполнил кантату «Желтая река» (Река Хуанхэ) под руководством композитора Сянь Синхя [165, с. 15]. Произведение китайского композитора утвердило значимость хоров академического направления в рамках китайской музыкальной действительности первой половины XX века.

После 1949 года на смену университетским, любительским и церковным хоровым коллективам стало приходить все больше китайских хоров академического направления. Это было связано с тем, что после образования Китайской Народной Республики в 1949 году правительство стало активно развивать музыкальное образование и культуру, создавать новые музыкальные учебные заведения и усиливать программы подготовки хоровых коллективов.

Одним из наиболее ярких, первых китайских хоров академического направления стал «Хор китайского национального симфонического оркестра», который в полной мере отразил сложные процессы адаптации западноевропейских музыкальных традиций в китайском социокультурном пространстве. В создание и развитие хора большой вклад внесли музыканты старого поколения Ли Линг и дирижеры Янь Лянкунь, Цю Ли. С момента своего основания хор активно сотрудничал с известными дирижерами Китая и зарубежья (Ян Хуннянь, Ма Гешун, Ю Фэн, Лю Яньпин, Сейджи Одзава (Япония), Дэвид Ларсон (США), и др.).

Историческое развитие хора «Китайского национального симфонического оркестра» (далее хор НКСО) отражает сложный процесс становления хорового искусства в КНР. Созданный в 1956 году при национальном симфоническом оркестре Пекина, данный коллектив изначально задумывался как флагман хорового искусства нового Китая и

впоследствии сыграл определяющую роль в освоении и адаптации западноевропейских хоровых традиций в китайской музыкальной практике.

В условиях послереволюционного культурного строительства перед коллективом стояли принципиальные задачи, в круг которых входило создание эталонного звучания, разработка методов адаптации западной вокальной техники к китайским реалиям и формирование национального академического репертуара. Хор КНСО стал первым академическим хоровым коллективом в КНР, воплотившим национальные устремления в классическом хоровом искусстве. В частности, исполнение Девятой симфонии Л. ван Бетховена хором КНСО в 1959 году стало знаковым событием, продемонстрировавшим качественно новый уровень владения академической вокальной техникой. Данное исполнение, осуществленное под управлением выдающегося дирижера Ли Делуня³⁹, представляло собой техническое достижение китайских исполнителей и глубокое осмысление философско-эстетической концепции бетховенского опуса. Особого внимания заслуживает работа, проведенная дирижером над системой фонетической адаптации, учитывавшей особенности артикуляционного аппарата китайских певцов при исполнении произведений на латинском и немецком языках.

Следует отметить, что при исполнении «Девятой симфонии» хор КНСО продемонстрировал беспрецедентное для китайских коллективов того времени владение академической манерой хорового пения в драматических партиях (в частности, в «Оде к радости») и умение реализовать широкий динамический диапазон – от тончайшего *pianissimo* в эпизоде «*Seid umschlungen*» до мощного *фортиссимо* в кульминационных разделах. Преодоление лингвистического барьера, достигнутое благодаря специально разработанной системе постановки немецкого произношения, максимально

³⁹ Ли Делунь (кит. 李德伦) – китайский дирижер, художественный руководитель «Центрального симфонического оркестра КНР» (1956–1987), вице-председатель «Союза музыкантов» Китая. Основоположник современной симфонической традиции в Китае, прозванный «отцом китайской симфонической музыки».

приближенной к аутентичной фонетике, в сочетании с точным воспроизведением бетховенского драматизма, было оценено критиками как «преодоление европоцентризма через мастерское овладение формой» [204, с. 209].

Конечно, в период Культурной революции (1966–1976) репертуарная политика хора претерпела существенные изменения. На первый план вышли произведения революционной тематики, массовые революционные песни «маршевые» хоралы, фрагменты из хоровых сюит, революционные кантаты и хоровые циклы идеологической направленности. Среди таких произведений особое место занимали тематические оды и кантаты в честь партии и Мао Цзэдуна, а в числе наиболее популярных и исполняемых хором КНСО особое место заняла ода Мао Цзэдуну «Дунфанхун» – «Краса Востока» [204]. Несмотря на то, что репертуар претерпел сильные изменения, коллектив КНСО сохранил профессиональные стандарты, выработав уникальный исполнительский стиль, сочетавший идеологическую направленность с академической манерой пения.

После 1976 года хор «Китайского национального симфонического оркестра» вновь вернулся к классическому репертуару, окончательно сформировав неповторимый «китайский» стиль академического хорового пения, отличающийся тембровой прозрачностью, тщательной проработкой дикции и органичным сочетанием основ европейской хоровой культуры с присущей китайским вокалистам мелодической плавностью, интонационной выразительностью и символической образностью [63].

Наряду с хоровым коллективом КНСО особую популярность в начале образования КНР снискал хоровой коллектив при «Центральном телевидении Китая», сформированный в 1956. Данный хор стал одним из первых государственных коллективов, ориентированных на широкое радиотелевещание и популяризацию хорового искусства в стране. Его появление совпало с периодом активного становления культурной политики КНР, когда государство стремилось формировать художественные вкусы нации и

укреплять национальное самосознание через средства массовой информации. Уже в первые годы существования хор регулярно участвовал в прямых эфирах и передачах, активно работая над сопровождением торжественных государственных мероприятий и программ, направленных на культурно-просветительскую работу среди населения.

Репертуар хорового коллектива при «Центральном телевидении Китая» был выстроен по принципу сочетания национальной и мировой музыкальной классики. Особое место занимали произведения китайских композиторов, отражающие идеалы социалистического строительства и патриотизма. В частности, наиболее исполняемыми коллективом песни включали «Песню о родине», «Марш молодых пионеров» и т.п., а также хоровые обработки народных песен провинций Шаньси, Хэбэй и Сычуань. Одновременно с вышеперечисленными композициями коллектив осваивал и западную классику. Зачастую в исполнении в эфир выходили фрагменты из ораторий Г. Ф. Генделя, хоровые сцены из опер Дж. Верди и П. И. Чайковского, а также обработки европейских народных песен. Такой синтетический подход позволял одновременно демонстрировать уважение к национальным традициям и знакомить аудиторию с богатством мировой музыкальной культуры.

Особое внимание уделялось художественной выразительности и качеству звука в работе хора. Скрупулезный подход хористов к исполнительской практике был обусловлен тем, что телевизионный и радио-формат невероятно ярко транслировал тончайшие нюансы тембра и интонации, превращая каждое выступление хора в предмет пристального восприятия слушателей. Коллектив, обладавший высоким мастерством и тонким чувством музыкальной драматургии, формировал репертуарную политику таким образом, чтобы обеспечить органичное соединение идейного содержания и художественной ценности исполняемых произведений. К концу 1950-х годов хор утвердился в статусе одного из ведущих академических хоровых коллективов КНР, задававшего эталонные

параметры исполнительской культуры и репертуарного многообразия для последующих хоров академического направления в стране.

Аналогичным хором, который вел свою деятельность в Китае, начиная с 1953 года, является хоровой коллектив национального уровня – «Хор китайского радио». Основанный в Шанхае в 1953 году, коллектив в течение последующих десятилетий стал одной из центральных площадок для формирования вокально-хоровой школы в КНР. Из состава хора вышло много значимых исполнителей и педагогов (Чжу Чонмао, Ван Кайпин, Фан Чушань, Инь Сюмэй и др.), чья творческая и преподавательская деятельность во многом определила дальнейшую судьбу китайского хорового исполнительства. В отличие от хора «Центрального телевидения Китая» «Хор китайского радио» не являлся конфигурацией хоровых коллективов, формируемых при телевидении с ориентацией на телеэфир. Напротив, он представлял собой устойчивый, штатный академический ансамбль с постоянным составом и регулярной студийной и концертной практикой.

С момента своего создания «Хор китайского радио» внес выдающийся вклад в дело радио и телевидения в Китае, накопив богатый репертуар, записав тысячи песен и видеоклипов. В репертуаре «Хора китайского радио» гармонично сочетались официально-публичные произведения, патриотические песни и кантаты, предназначенные для массовых мероприятий (масштабный музыкально-театральный проект «Восток красен»), крупноформатные достижения китайской хоровой школы (включая обработанные и канонизированные хоровые циклы), а также переработки и выдержки из западноевропейского хорового наследия (фрагменты ораторий и оперные хоровые сцены в адаптированных редакциях) [152]. Такая репертуарная стратегия отвечала двойной задаче коллектива, которая заключалась в выполнении функции государственной репрезентации и одновременном поддержании высокого исполнительского уровня, необходимого для развития академического исполнительства. Музыкаловедческая оценка деятельности «Хора китайского радио» рядом

исследователей (Чэнь Цянем, Шэнь Явзем, Цао Ванем, Ся И и др.) подчеркивает его значение в формировании исполнительских стандартов и выделяет коллектив в качестве эталонного ансамбля при подборе репертуара. Разнообразие исполняемых произведений, техническая выучка, ровный строй, чистая интонация, выверенная динамика и четкая дикция, присущие данному хору, являлись продуктом постоянной студийной практики и репетиционной дисциплины и выделяли хоровой коллектив среди других не менее популярных [207, с. 101].

В первые годы своей работы «Хор китайского радио» сочетал две взаимодополняющие функции – студийную и концертную. На постоянной основе коллектив осуществлял регулярные записи отдельных хоровых номеров и полноценных программ для эфира, создавал грамзаписи. В это же время, хор вел активную концертную жизнь, представляя в провинциальных и городских центрах программы, включавшие крупные хоровые произведения. География выступлений данного коллектива простиралась от Шанхая до Даляня, включая Гуанчжоу, Тяньцзинь, Чаншу, Нанкин, Ханчжоу, Наньчан, Сиань, Чэнду, Чунцин, Харбин, Чанчунь, Хэфэй и Циндао. И везде зрители принимали «Хор Китайского радио» с большим уважением энтузиазмом.

Десятилетия кропотливой работы «Хора китайского радио» ознаменовались системным накоплением репертуарных и исполнительских наработок. За первые три десятилетия своего существования коллектив сумел провести масштабную студийную деятельность, создав тысячи записей и приняв участие в сотнях радиопрограмм. Наряду с этим, коллектив вел регулярные гастроли по центральным концертным площадкам, сотрудничал с ведущими оркестрами и режиссерами, а также аккумулировал педагогический опыт, передававшийся молодым певцам и хормейстерам Китая. В 1964 году «Хор китайского радио» принял участие в репетиции масштабного музыкально-танцевального исторического фильма «Восток красен», а в 1988 году выступил на «Международном конкурсе камерных

хоров» в Такарадзуке (Япония), завоевав три золотые и одну серебряную медаль. После этого международного успеха коллектив укрепил свое эталонное место. Продолжив активную концертную и записывающую деятельность вплоть до наших дней, «Хор китайского радио» принимал систематическое участие в подготовке солистов и педагогических кадров, выступая в качестве центра передачи опыта. Благодаря постоянному сотрудничеству хора с китайскими композиторами, в Китае был создан ряд произведений, написанных специально для большого академического хора. Так, «Хор китайского радио» смог расширить китайский хоровой репертуар и укрепить связи между исполнительством и композиторской практикой.

В заключении описания деятельности данного хорового коллектива следует сказать несколько слов о его методологической значимости. Архив записей «Хора китайского радио», хранящийся в звуковом фонде радиостанций и студийных собраниях, представляет собой ценнейший источник для исследования эволюции хорового звука в Китае XX века. Записанный данным коллективом материал позволяет реконструировать переходные этапы послевоенной популяризации западной классики к периоду идеологической централизации и последующему возрождению кантатно-ораториальной практики.

Обобщая вышесказанное, мы можем добавить, что до конца XX века академическая хоровая школа в Китае претерпела качественное расширение. Если в 1950–1960-е годы в Китае доминировали единичные крупные государственные и вещательные коллективы, то к 1980–1990-м годам сеть хоров различного цровня стала общенациональным феноменом. Данный процесс был детерминирован сразу несколькими факторами, среди которых особо выделяются восстановление и реформирование музыкального образования после политических потрясений 1960–1970-х годов, государственная политика по поддержке культуры в эпоху реформ и открытости (после 1978), а также активизация международных контактов (гастролей, творческих обменов и участия в международных фестивалях и

конкурсах китайских хористов) [156, с. 26]. На организационном уровне важную роль сыграли специализированные структуры, призванные координировать хоровую практику и повышать профессиональные стандарты. В частности, деятельность Китайской хоровой ассоциации, основанной в 1984 году, стала важной платформой для методической координации, проведения фестивалей и конкурсов, а также для обмена опытом между регионами [209, с. 39].

Так, к концу XX века в среде академических хоровых коллективов появились четкие организационно-структурные и событийные маркеры достижения зрелого исполнительского стиля. Одним из важнейших стала регулярная организация «Китайского международного хорового фестиваля» в Пекине, учрежденного в 1992 году и проводящегося с двухгодовичным интервалом под эгидой национальных культурных структур. Фестиваль быстро приобрел статус государственной и международной платформы, т.к. объединял китайские и зарубежные хоры академического направления, помогая налаживать контакты между исполнительскими школами, проводить сравнительный анализ концертных практик и коллективов [149, с. 8].

Параллельно с фестивальной деятельностью, к концу XX века, творческие объединения в сфере академического хорового пения и хоровые ассоциации разработали методические рекомендации и программы подготовки кадров, обеспечившие систематизацию педагогических принципов и формирование единых критериев исполнительского мастерства для хоров академического направления. В результате к рубежу XX–XXI вв. в Китае сложилась устойчивая сеть академических хоров при симфонических оркестрах, оперных театрах, радиотелевизионных ведомствах, в консерваториях и университетах. Такая обширная база хоровых коллективов обеспечила преемственность исполнительской традиции и ее дальнейшее развитие в условиях национальной культурной политики и международного взаимодействия.

Как видно из вышеописанного, с начала XX века многие китайские музыканты посвятили себя знакомству с западной хоровой музыкой, а также сочинению качественного хорового репертуара для хоровых коллективов. В настоящее время появляется все больше хоров, посвящающих свою деятельность академической музыке и выступающих как внутри страны, так и на международном уровне. На данный момент академические хоры Китая исполняют не только классический репертуар, созданный китайскими композиторами, но повсеместно приобщаются к музыкальным произведениям других стран. Академические хоры любимы народом, а интерес к ним возрастает с каждым годом все больше и больше.

Управление китайской хоровой ассоциации (ССА) придерживается принципа о том, что морской Шелковый путь XXI века – это маршрут не только для экономического, но и для культурного обмена между Китаем и миром, где хоровое искусство занимает почетное место [182]. Ли Сяосян, вице-президент и генеральный секретарь Китайской ассоциации хоров, написал песню «Мы поем о любви» для 3-го Хайнаньского хорового фестиваля («Морской шелковый путь 21-го века»), цель которого – активно содействовать культурным и художественным обменам между Китаем и зарубежными странами посредством хорового пения. Создание таких композиций и проведение хоровых мероприятий международного уровня способствует укреплению гуманистических связей между странами. Благодаря популяризации академических хоров происходит усиление международного культурного сотрудничества, а дружественная атмосфера между хорами разных стран делает мир добрее.

На сегодняшний день в Китае существует масса хоров различного уровня, исполняющих академический классический репертуар [134, с. 58]. В частности, вышеописанный «Хор Китайского симфонического оркестра», который находится в непосредственном подчинении Министерству культуры Китайской Народной Республики, по сей день остается одним из наиболее ярких хоров Китая.

На данный момент хор насчитывает 80 участников, прошедших строгий отбор. Солисты хора являются выдающимися выпускниками высших музыкальных учебных заведений не только Китая, но и зарубежных стран. Благодаря многолетней художественной практике хор выработал уникальный стиль простого и элегантного звучания и способен точно интерпретировать хоровые произведения различных периодов и стилей. Чтобы удовлетворить спрос рынка в новую эпоху, хор прорвался сквозь рамки и смело внедрил инновации, запустив такие хоровые концерты, как «Горящие годы», «Романтическая ранняя весна» и «Звуки Волги». Участники хора поют во время выступления, сочетая визуальные эффекты с искусством хорового пения, даря зрителям незабываемые эмоции.

Сегодня в репертуар «Хора китайского симфонического оркестра» входят произведения западных и китайских классиков. С января 2009 года дирижер Королевского Венского филармонического оркестра и хора Виджай Упадхья является постоянным приглашенным дирижером хора Китайского национального симфонического оркестра. Он проводит систематическую подготовку хора, регулярно выступая с ним в Пекине и других городах. Надо заметить, что помимо гастролей в стране и за рубежом, хор также записывает музыку для кино и телевидения, публикует и распространяет множество записей, внося важный вклад в обогащение музыкальной жизни людей, повышение общественной оценки и содействие международному культурному обмену (приложение 1, фотоиллюстрация 13).

Еще один коллектив, который заслуживает внимания – это «Хор Национального центра исполнительских искусств» при Национальном центре исполнительских искусств Китая (приложение 4, фотоиллюстрация 5). Хор НЦИИ под руководством известного дирижера У Линьфэн⁴⁰ был

⁴⁰ У Линьфэн (кит. 吴灵芬) – профессор пекинской консерватории, вице-председатель Китайской хоровой ассоциации, член экспертного совета «Комитета по художественному образованию» Министерства образования КНР, вице-президент «Всемирной ассоциации музыкального и художественного образования».

основан 8 декабря 2009 года и на данный момент зарекомендовал себя как творческий коллектив, приветствующий интернациональное содружество.

За все годы своего существования с хором НЦИИ выступали многие мастера мира, в том числе знаменитые режиссеры: Франческа Замбелло, Джанкарло де Монако, Уго де Анне, Чэнь Сийи, Цао Цицин, Ляо Сяньхун, И Лимин и Ли Люйи, а также известные дирижеры Лорин Маазель, Зубин Мета, Даниэль Орен, Чжан Чжаньшэн и др. Помимо прочего, с хором НЦИИ сотрудничают самые знаменитые певцы мира, такие как: Пласидо Доминго, Лео Нуччи, Инва Муллан, Хуан Понс, Брэндон Йованович, Франческо Мерли, Ян Гуан, Ли Сяолян и др. Всемирно известный тенор Доминго однажды сказал: «Для меня большая честь работать с этими талантливыми молодыми артистами»; дирижер Даниэль Орен также отзывался о хоре весьма положительно: «Это самый хорошо звучащий хор, который я когда-либо слышал, их умение исполнять классический репертуар может составить конкуренцию лучшим хорам Европы» (приложение 1, фотоиллюстрация пример 14). Коллектив НЦИИ играет активную роль в продвижении академической музыки в Китае. В их репертуар входят оперы: «Турандот», «Кармен», «Дама с камелиями». «Женитьба Фигаро», «Итальянка в Алжире», «Трубадур», «Скупой рыцарь», «Норма», «Дон Паскуале», «Аида», «Севильский цирюльник», «Евгений Онегин» и др. Хор участвовал более чем в пятидесяти спектаклях, включая «Андре Шенье», «Кавалер Розы», «Самсон и Далила», «Джоконда», «Тангейзер», «Водяные нимфы». Художественный уровень постановок получил большое количество положительных отзывов как от цензоров, так и от зрителей.

Помимо оперных выступлений, хор НЦИИ участвовал в исполнении многих масштабных вокальных произведений: Девятая симфония Л. ван Бетховена, Вторая симфония Г. Малера, Третья симфония Г. Малера, Восьмая симфония Г. Малера, «Реквием» Д. Верди и др. Особое внимание хоровой коллектив получил во время выступления на концерте, посвященном 110-летию со дня рождения Хуана Цзы. Благодаря профессионализму,

который хор НЦИИ демонстрирует на своих концертах, широкая аудитория может лучше понять очарование хорового пения и зарядится артистическим духом, который несомненно присутствует на выступлениях НЦИИ.

Среди известных хоровых коллективов мы также можем выделить «Хор Центрального оперного театра», который в настоящее время является самым большим и популярным академическим хором в Китае. С момента своего создания хор активно выступал на оперных и концертных сценах в Китае и за рубежом. Помимо опыта работы в опере, хор также регулярно исполняет зарубежные и отечественные произведения различных исторических периодов и регулярно проводит хоровые концерты, в репертуар которых входит ряд современных оперных произведений и художественных работ. Хор участвовал в постановках таких китайских опер, как «Ван Гуй и Ли Сянсян», «Лю Хулань», «Весенний гром», «Айгули» и «Великая стена Южно-Китайского моря», которые на протяжении десятилетий принимались и поощрялись руководителями партии и государства. В то же время хор представил китайской публике многие известные зарубежные оперы, такие как: «Дама с камелиями», «Мадам Баттерфляй», «Женитьба Фигаро», «Кармен», «Турандот», «Севильский цирюльник» и др. В последние годы хор шагает в ногу со временем, исполняя оперы «Ду Шинян», «Прощай, моя наложница», «Песня любви к Красной Армии» и «Седую девушку», которые были положительно оценены публикой.

Международная деятельность хора поражает, коллектив успел побывать в Сирии, Турции, Италии, Венгрии, Швейцарии, Корее, Таиланде и получил высокую оценку местных экспертов и зрителей. Выдающееся пение и выступления хора во многом способствовали тому, что театр неоднократно получал награды от Министерства культуры КНР.

Хор Центрального оперного театра хорошо обучен, обладает чистым и выразительным тембром и за долгие годы выступлений накопил большой репертуар опер и концертов. Сейчас в хоре много выдающихся молодых

певцов, которые завоевали награды на крупных международных вокальных конкурсах, выделяясь и раскрывая свои таланты, и все активнее выступая на концертных сценах (приложение 1, фотоиллюстрация 15).

В заключении мы хотим сказать, что помимо хоров театров, филармоний и других учреждений, китайская современная хоровая культура знаменита студенческими и детскими академическими хорами [135, с. 37]. Желание юного поколения выступать на сцене, удивляя публику интересными и новыми композициями, вызывает восхищение. Уникальный подход к исполнению академической музыки, создание оригинальных и свежих композиций присуще студенческому камерному хору «Радуга» (приложение 4, пример 6).

Шанхайский хор «Радуга» очень популярен в среде молодежи, ежегодно он собирает миллионы просмотров на китайских стриминговых платформах благодаря тому, что за красотой исполнения скрывается обращение к весьма актуальным для молодежи темам. В песнях хорового коллектива «Радуга» под руководством дирижера Цзинь Чэнчжи⁴¹ поется о таких простых и насущных вещах как возвращение домой на каникулы, о личной жизни, о лишнем весе и вопросах родителей о работе. Темы чувства усталости от рабочих дел и «засиживании» допоздна на рабочем месте так близки молодому поколению, они глубоко отзываются в сердце каждой современной девушки и парня. «Как можно идти обедать, когда есть Powerpoint?» – таким образом исполнители в уникальной хоровой манере обращаются к молодому поколению китайских музыкантов, которые сейчас заполняют концертные залы (приложение 1, фотоиллюстрация 16).

Филигранно точное исполнение, уникальное звучание и оригинальные тексты новых мелодий привлекают все больше слушателей со всего мира. Хор был основан в 2010 году группой студентов дирижерского факультета

⁴¹ Цзинь Чэнчжи (кит. 金承志) – дирижер, композитор, певец. Выпускник дирижерского факультета «Центральной консерватории музыки», класс доцента Ван Яня и профессора У Линфэня. Автор более 100 произведений для хора.

престижной Шанхайской консерватории музыки. Постепенно он начал привлекать внимание любителей хоровой музыки из всех слоев общества. В настоящее время в хоре около 70 певцов в возрасте от 16 до 35 лет. Все они имеют музыкальное образование, но среди них есть и докторанты-антропологи, учителя, офисные работники, программисты, дизайнеры, бухгалтеры, кулинарные блогеры и т.д.

Удивительно, но Цзинь Чэнчжи является не только руководителем и идейным вдохновителем хора. Многие из исполняемых композиций принадлежат его авторству. Идеи для создания произведений Чэнчжи берет из собственной жизни, он пишет о любви, создавая серьезные драматические хоры, но также умеет и пошутить. Во время наиболее легкомысленных частей концерта хор может надеть собачьи уши (реквизит для песни «Устал как собака») или иной реквизит – все это делается для того, чтобы установить контакт с аудиторией и сделать концертные залы менее пугающими.

Тот факт, что хор имеет тысячи просмотров на Youtube, платформе, которая недоступна в материковом Китае, показывает, как молодое поколение по всему миру приобщается к хоровой музыке несмотря на языковой барьер, что безмерно радует. По нашему мнению, хор «Радуга» является по истине уникальным явлением, где синтезируется колоссальный профессионализм и умение сделать хоровое искусство позитивным, воодушевляющим и вдохновляющим.

Обобщая вышесказанное, следует отметить, что хоры европейского направления, работающие в академической манере, стали важнейшим элементом современной музыкальной культуры Китая. Их развитие отражает сложный процесс культурного диалога, в ходе которого европейская хоровая традиция была перенесена на китайскую почву, и в последствии творчески переосмыслена и адаптирована. Современные академические хоры Китая демонстрируют высочайший уровень мастерства, подтверждающийся их активной международной деятельностью и признанием мировыми музыкальными авторитетами. На данный момент китайские хоры

академического направления обогащают мировую хоровую практику новыми художественными решениями и занимают особое место в международном музыкальном пространстве. Их уникальность заключается в гармоничном сочетании безупречной вокальной техники, унаследованной от европейской традиции, с характерной китайской тембровой чистотой и особым вниманием к работе над нюансами в сложнейших хоровых произведениях.

Примечательно, что наряду с освоением академической манеры хорового пения и ростом хоров данного направления сегодня в стране наблюдается активная работа по развитию и популяризации жанра эстрадной песни. Его влияние растет и ширится, распространяясь на различные аспекты вокального искусства.

Заинтересованность современной китайской публики в новых форматах популяризации музыки свидетельствует о непрекращающейся эволюции китайской музыкальной культуры и в очередной раз доказывает способность китайских музыкантов к культурной адаптации. Уникальность жанра эстрадной песни подкрепляется и его колоссальной популярностью среди современных слушателей, что достигается посредством передачи простых и ясных сообщений через музыкальный и вербальный ряд [54].

Следует отметить, что эстрадная манера пения в сути своей представляет собой одну из наиболее важных частей массовой культуры. Как отмечает Маевская И.В. в своем диссертационном исследовании «Жанрово-стилевые аспекты отечественной эстрадной песни второй половины XX века»: «...Эстрадная песня как составляющая массовой музыкальной культуры характеризуется широтой аудитории, доступностью стилистики через опору на интонационные, образные, структурные стереотипы, тиражированностью приемов, что обеспечивает легкость восприятия; преобладание развлекательной и гедонистической функций, призванных вызывать положительные эмоциональные реакции у массового слушателя» [54, с. 3]. Таким образом мы приходим к выводу, что эстрадная песня представляет собой комплексное феноменологическое явление в области

музыкального искусства, характеризующееся отсутствием строгих нормативных ограничений и свободным объединением разнообразных вокальных техник в рамках одного жанрового контекста. Вместе с тем, ключевым аспектом этого жанра является стремление к индивидуальному подходу при исполнении, призванное выявить и выразить уникальные особенности голоса и художественного стиля конкретного вокалиста.

Несомненно, эстрадная манера пения представляет собой симбиоз различных певческих традиций и обуславливает необходимость наличия у вокалиста особых вокальных компетенций. Более детально углубляясь в характеристики эстрадной манеры пения, можно заметить, что вся ее суть сосредоточена на простоте музыкальных форм и запоминающихся мелодических мотивах, которые формируются с учетом потребностей широкой аудитории [40, с.72]. В ходе исполнения певец стремится создать эмоциональную связь с публикой, не преследуя цели достичь согласованности с академическими требованиями к пению, но воплощая в музыке свои искренние эмоции и чувства. Таким образом мы можем заключить, что суть эстрадной манеры пения состоит в поиске уникальной манеры исполнения, основанной на акцентировании индивидуальных характеристик вокалиста, создании особых эмоциональных вибраций и притягательной эстетической формы, способной порождать запоминающиеся впечатления у аудитории. Помимо этого, мы заключаем, что эстрадная манера пения (характерная для Китая) олицетворяет собой стиль исполнения, объединяющий элементы традиционной китайской музыки с современными тенденциями западной культуры. Существенный рост популярности этой манеры пения среди китайской молодежи стал феноменом последних десятилетий. Как результат, эстрадное исполнительство вышло за границы сольных выступлений, найдя отклик в хоровых и ансамблевых коллективах [201, с. 59].

Процесс эволюции эстрадного исполнительства в Китае от его начальных форм сольного исполнения и ансамблевых выступлений к более

сложным и многогранным хоровым интерпретациям открывает новые возможности для музыкального искусства. За счет нарастающего интереса хористов к образцам эстрадной песни можно увидеть, каким образом обращение к современным музыкальным хитам и создание уникальных аранжировок меняет хоровой мир Китая к лучшему. Хоры, ранее преимущественно ориентированные на академическую практику, неотступно стремятся к экспериментам и инновациям, сохраняя и увеличивая тем самым внимание современной аудитории к хоровой музыке.

Мы заключаем, что на современном этапе развития музыкальной культуры Китая каверы и аранжировки песен современных эстрадных исполнителей становятся одной из интегральных сторон хоровой культуры страны, что непосредственно отражает современные музыкальные веяния, привносит новые эстетические и технические решения в хоровую практику.

Анализируя ключевые аспекты эстрадной манеры пения, важно подчеркнуть, сколь сильно она отличается от академической:

- открытость и естественность звука, присущая эстрадной манере пения, частое использование грудного резонатора и приближенность к разговорной речи ставятся в противовес академической манере пения, которая характеризуется строгостью исполнения;

- пение в высокой позиции определяет «полетность» звука и дает возможность справиться с техническими трудностями хоровой оперной и камерной музыки, что так же отличает академическое исполнение от эстрадного.

Естественно, в обоих направлениях важна проработка дикции, артикуляции и тембральной ровности, а также умение плавно переходить от одного регистра к другому, тем не менее академическая манера пения не допускает использования интонационных завышений, внезапных регистровых переходов, произвольного управления певческим вибрато, «подъездов» к основному тону, хрипов, рычания и т.п. (что, опять-таки, нередко встречается в эстрадной манере) [159, с. 117].

Чтобы проследить путь жанра эстрадной песни в поле хоровой среды, мы поочередно остановимся на трех распространенных в настоящее время формах исполнения: вокальные ансамбли, эстрадные популярные хоровые коллективы и академические хоровые коллективы, которые смогли отразить оригинальные идеи эстрадной музыки в своем творчестве и внести существенный вклад в развитие эстрадной музыкальной культуры.

В рамках обзора коллективов, использующих эстрадную манеру пения или же заимствующих эстрадный репертуар для собственных выступлений необходимо выделить значимое направление, предваряющее путь эстрадной музыки в хоровое сообщество – это китайские вокальные ансамбли, активно развивающиеся и привлекающие внимание аудитории за счет использования элементов эстрадной традиции пения в своей вокальной практике. Исходя из исследования Фу Яна мы можем отметить, что современные китайские вокальные ансамбли вдохновляются разнообразными музыкальными стилями, включая поп, рок, джаз, фольклор и другие [180, с. 20]. Их творческий подход к аранжировке известных песен отличается своей уникальной интерпретацией и эстрадным уклоном, что придает мелодиям исключительное звучание и насыщенность. Эти вокальные коллективы не ограничиваются лишь каверами на популярные хиты, но также активно представляют собственные авторские произведения, демонстрируя творческий потенциал.

Одним из ярких примеров вокального ансамбля, исполняющего эстрадный репертуар в академической манере, является коллектив «Super Vocal», сформированный на базе реалити-шоу «Голоса в сердцах». Проект был создан с целью поиска талантливых вокалистов и предоставления им возможности проявить свои способности в различных жанрах музыки. Впоследствии организатор конкурса – музыкальный лейбл «Десса» объявил об официальном создании первой китайской мужской группы, поющей в академической манере, под названием «Super Vocal» на мероприятии, посвященном 90-летию «Десса».

В составе мужского квартета «Super Vocal» присутствуют два баритона (Чжу Хунчунь, Тонг Чжо), тенор (Цай Чэн Юй) и контратенор (Гао Тяньхэ). Все члены группы «Super Vocal» обладают выдающимися вокальными данными и уникальными голосовыми характеристиками. Они мастерски владеют виртуозной академической манерой пения, позволяющей успешно интерпретировать как классические произведения, так и современные популярные композиции на новый лад. Коллектив активно работает над созданием эстрадных аранжировок известных хитов, что придает их выступлениям свежий и современный оттенок.

«Super Vocal» успешно сочетает элементы академического вокального искусства с эстрадной манерой исполнения, благодаря чему их выступления приобретают особую привлекательность для широкой аудитории. Их популярные концерты и шоу привлекают внимание тысяч поклонников и позволяют участникам квартета расширять географию своего влияния не только на родине, но и за ее пределами (приложение 4, пример 7).

Второй распространенной формой существования популярной эстрадной хоровой музыки стали китайские эстрадные поп-хоры, представляющие собой уникальную форму исполнения без музыкального сопровождения – *a cappella*. Появление и развитие данного певческого направления в Китае свидетельствует о постоянной эволюции вокальной музыки в стране и активной роли молодежи, которая формирует и развивает хоровое движение. Можно сказать, что китайский опыт создания поп-хоров отчасти схож с аналогичным опытом США конца 2000-х начала 2010 гг., когда школьные хоровые коллективы Америки, вдохновленные появлением таких сериалов и фильмов как «Хор», «Идеальный голос» и др., стали активно внедрять в свой репертуар песни эстрадных артистов. Аранжировки и каверы на песни популярных эстрадных певцов стали значимым элементом хоровой культуры США и способствовали динамичному развитию жанра *a cappella*. Обращение к теме создания поп-хоров *a cappella* в современной китайской хоровой практике также стало заметным событием,

сформировавшим самостоятельную и оригинальную ветвь вокальной музыки в мире китайского музыкального искусства. По аналогии с американским опытом, молодежь Китая приложила значительные усилия в создание презентабельного продукта в жанре эстрадной песни, что привнесло свежие, креативные подходы и стилевое разнообразие в хоровое творчество китайских хористов.

Манера пения, характерная для хоров данного типа, идентична эстрадной – для поп-хоров *a' cappella* присуща открытая подача звука, использование в своих произведениях таких вокальных приемов как «субтон» (имитация шепота в момент пения); «штробас» (вибрация голосом без напряжения в голосовых связках); «расщепление», «обертон», «тванг» (резкая и звонкая подача звука) и др., с включением в композиции битбокса, вокальной перкуссии и имитации инструментов голосом (за неимением музыкального сопровождения данный вид вокальных приемов является необходимостью).

Среди наиболее выдающихся представителей новой волны поп-хоров в Китае следует отметить молодежный «Эстрадный хор Йошидзимы» [181]. Созданный на базе хора средней школы № 6 города Сямынь, коллектив формировался под руководством талантливого преподавателя музыки Гао Чжифаня⁴² (1991–2019) совместно с художественным директором хора – Сю Цуном⁴³. В состав хора входят энтузиасты и любители хоровой музыки из разных слоев общества, включая учащихся старших классов, программистов, бухгалтеров, предпринимателей, сотрудников кафе и фрилансеров. С момента своего появления на китайской сцене в 2017 году коллектив успел заявить о себе с наилучшей стороны, что связано не только с высоким

⁴² Гао Чжифань (кит. 高至凡) – музыкальный педагог, преподаватель средней школы №6 г. Сямынь (пров. Фуцзянь, КНР). Создатель школьного хора *a' cappella*, популяризатор современных хоровых техник в системе среднего образования Китая. Посмертно удостоен звания Министерства образования КНР «Образцовый педагог Китая» (2019).

⁴³ Сю Цун (кит. 徐聰) – аранжировщик, продюсер и основатель ансамбля «Городские певцы». Выпускник факультета китайской филологии Уханьского университета, доктор филологии Сямыньского университета.

уровнем исполнения произведений, но и с богатством репертуарного плана данного поп-хора. Руководствуясь принципом многообразия, руководители хора изначально взяли за основу своей работы ориентир на жанровую многоплановость. Акцентируя свое внимание на популярной музыке, отвечающей современным предпочтениям молодежи, Гао Чжифань и Сю Цун старались не обойти стороной и богатое наследие, состоящее из классических хоровых произведений, включая ранние европейские композиции, творения эпохи барокко и эпохи Возрождения, а также современные джазовые, популярные и народные музыкальные композиции. В связи с тем, что музыкальное направление хора имеет в качестве основной цели привлечение широкой аудитории, «Эстрадный хор Йошидзимы» поставил перед собой уникальную задачу: объединить классическое и эстрадное направление, внедрить элементы народной музыки в свои произведения и продемонстрировать разнообразие жанровых форм. Особое внимание уделяется повышению профессионализма вокалистов, которые со временем научились искусному применению различных вокальных техник, свободно исполняя произведения различных жанров и стилей.

Демонстрируя достижения «Эстрадного хора Йошидзимы» в области освоения эстрадной манеры пения, остановим свое внимание на композиции «Зимний костер». Композиция «Йошидзимы» представляет собой кавер-версию на песню знаменитого тайваньско-американского певца Фэя Сяна – популярного музыкального исполнителя в Китае 1980-х гг. (приложение 4, пример 8). Примечательно то, что версия Фэя Сяна так же является кавер-версией евродиско-песни англо-ирландской женской группы «The Nolans» – «Sexy Music» с измененным текстом. Композиции присущ легкий, незамысловатый текст, а музыкальная ткань основана на простой гармонической прогрессии (Т, S, D), типичной для диско музыки (приложение 4, пример 9).

Диапазон вокальных партий умеренный и в основном находится в пределах первой октавы. Важным элементом композиции «Зимний костер»

является бэк-вокал, призванный добавить объемности звучанию. Ключевым элементом версии «Эстрадного хора Йошидзимы» является применение техники битбокса, посредством которой определенная постановка рта, губ и языка позволяет создавать многообразные перкуссионные звуки. В версии «Йошидзимы» также присутствуют незначительные элементы хореографии (повороты головы, движения руками), добавляющие красочности действию в кадре. Данная интерпретация «Зимнего костра» «Йошидзимы» завоевала большую популярность на китайских и американских стриминговых платформах («YouTube», «Bilibili.com», «Weibo» и др.) набрав тысячи просмотров и обратив внимание слушателей на иные композиции хора.

Примечательно, что основа компании «Jidao Music», руководящей «Эстрадным хором Йошидзимы» – поддержка музыкального творчества, сплочение хористов и создание новых медиакоммуникаций на основе популярной хоровой музыки, креативной перкуссии, общественных групп и других видов музыки, имеющих широкую общественную базу и внимание аудитории, с целью создания новой музыкальной платформы с доброкачественной интерактивной экосистемой [181]. Под руководством компании работают такие музыкальные коллективы, как детский хор «Jidao», вокальный ансамбль «Waking Ear», вокальный ансамбль «Five Minute», «Jiyu Band», «Crackle Music» и др. К сожалению, руководитель хора Гао Чжифань скоропостижно скончался в 2019 году, но хор «Йошидзимы» продолжает свое существование и активно выступает на площадках разного типа, посвящая свое творчество доброму и чуткому руководителю. За годы существования «Эстрадный хор Йошидзимы» выпустил десятки композиций в разных жанрах, принося популярность своему образовательному учреждению и открывая новый взгляд на хоровое искусство слушателям всего мира [181].

Говоря об остальных хоровых составах компании «Jidao Music», необходимо выделить детский коллектив «Датун», который не уступает «Эстрадному хору Йошидзимы» в освоении новых стандартов пения [19].

Умело исполняя академические образцы классических произведений, хор мальчиков «Датун», состоящий из 58 участников, не боится экспериментировать с жанром эстрадной песни, исполняя кавер-версии на песни знаменитых поп-музыкантов. Выступая под руководством преподавателя Лай Цзинцюня⁴⁴ детский состав «Датун» успел завоевать высокую награду «Всемирного хорового фестиваля» (2021 г. – I премия) и получить почетную Премию «За самую красивую песню» [164]. На данный момент большинство участников коллектива было принято в ведущие отечественные музыкальные школы при «Сычуаньской консерватории музыки» и «Синьхайской консерватории».

Обращаясь к жанру эстрадной песни, хор «Датун» исполняет современные, молодежные композиции, соответствующие вкусам подрастающего поколения. Ярким примером работы коллектива является кавер-версия композиции пекинской эстрадной певицы Ли Синьронг «Послушай меня», исполненная хором мальчиков в эстрадной манере (приложение 4, пример 10). Данное произведение аранжировано для хора *a'cappella* и представляет собой композицию, характеризующуюся сложностью исполнения и высоким уровнем музыкальной техники. Композиция построена на гармоничном развитии каждой вокальной партии, в связи с чем голос каждого вокалиста играет критическую роль в формировании единого звукового полотна, что, в основе своей требует от юных исполнителей хорошего и вдумчивого владения голосовым аппаратом. В аранжировку детского хора умело интегрированы элементы реп-исполнения и хореографии, что придает композиции уникальный шарм (приложение 4, пример 11).

Но эстрадные поп-хоры не единственные, кто обращается к образцам эстрадной песни. Все больше академических хоров включают в свой

⁴⁴ Лай Цзинцюн (кит. 赖景琼) – старший преподаватель средней школы №6 г. Сямынь (пров. Фуцзянь, КНР). Заслуженный работник образования города Сямынь, руководитель студии развития педагогов, автор 17 научных публикаций, многократный лауреат хоровых конкурсов национального и провинциального уровня.

репертуар те или иные обработки эстрадных композиций. Китайские академические хоровые коллективы проявляют исключительные музыкальные способности и не уступают а'cappella группам в своем стремлении к освоению области современной эстрадной музыки. Эти хоры, обладающие высоким уровнем музыкального образования и исполнительской подготовки, успешно осваивают современные музыкальные тенденции и инновации.

Сегодня академические хоры в Китае активно занимаются аранжировкой и переосмыслением современных эстрадных песен с целью представления их в академическом музыкальном контексте. В процессе аранжировки вокалисты и дирижеры воплощают свои творческие представления и интерпретации, исследуя различные художественные решения, чтобы сделать исполнение интересным. Конечно, в отличие от групп а'cappella, хоры не выходят за рамки академической манеры пения и не используют в своем исполнении современные приемы эстрадного вокала. Тем не менее, академическая школа, выделяющая в качестве важнейших задач правильно поставленное дыхание, минимальное вибрато в голосе и свободу звукоизвлечения в заданной тесситуре, позволяет выполнять технически сложные приемы, создавать многослойные, глубокие звуковые текстуры и богатые интонации при исполнении эстрадных композиций.

Уже упомянутый молодежный академический хор «Радуга» является одним из ведущих хоровых коллективов, который проявляет особый интерес к аранжировке эстрадных композиций и приведению их в соответствие с требованиями академической манеры пения. В 2020 году коллектив «Радуга» исполнил композицию «Прощай» совместно с китайским эстрадным певцом, доцентом «Школы эстрадной музыки» – Ван Чжэньлянем⁴⁵. Исполнив альтернативную адаптацию песни «Свет» певицы Су Юньин, коллектив, в содружестве с Ван Чжэньлянем выступил на музыкальной программе

⁴⁵ Ван Чжэньлян (кит. 王铮亮) – доцент Сычуаньской консерватории (г. Чэнду), музыкальный продюсер, певец.

«Небесный голос», снискав любовь и признание жюри (приложение 4, пример 12).

Удивительно то, сколь сильно хор перевоплощается в присутствии Вана Чжэньляня, трансформируя строгие каноны академической хоровой школы под легкую эстрадную манеру пения. Анализируя песню «Прощай», мы слышим более свободные и мягкие артикуляционные приемы у хора, исполняющего роль гармонической поддержки для певца. Сбалансированное звучание хора в сотрудничестве с господином Чжэньлянем делает композицию особенно свежей и яркой. Одновременно адаптируя классические техники исполнения под требования солиста, певцы хора мгновенно перемежают традиционные каноны академической хоровой школы с легкой и свежей эстрадной манерой пения, что придает их исполнению естественность и современность. Такое взаимодействие позволяет хору в полной мере поддерживать и раскрывать талант Вана Чжэньляня, создавая прекрасное музыкальное произведение, в котором сливаются атмосфера академической красоты и притягательности эстрадного искусства.

В заключение хочется заметить, что все больше современных китайских академических хоров начинают проявлять интерес к эстрадной музыке, усердно развивая свое творчество в соответствии с современными музыкальными веяниями. Их стремление к инновациям и креативность в подходе к переосмыслению современных эстрадных произведений делает академические хоры значимым компонентом современной хоровой культуры в Китае и способствует укреплению музыкального наследия страны в современном контексте.

Обобщая вышесказанное, мы заключаем вывод о том, что эстрадная манера пения является важной частью современного музыкального мира. Жанр эстрадной песни характеризуется выразительностью, эмоциональностью и гибкостью в интерпретации музыкальных произведений, за счет чего меняется музыкальный ландшафт страны,

обогащаясь новыми звуками и незаметно трансформируя состояние хоровой культуры.

В сольном исполнении эстрадная манера пения позволяет артистам проявить свою индивидуальность и уникальность, за счет добавления разнообразных музыкальных приемов и стилевых элементов. Вместе с тем, в составе вокальных ансамблей и хоров эстрадная манера пения предоставляет коллективам уникальные возможности и расширяет их художественные горизонты. Возможность использования современных мелодий побуждает современные хоры к созданию разнообразных исполнительских техник и дополняет репертуар хоров более динамичными и эмоциональными произведениями.

Помимо прочего, заимствование образцов эстрадной песни мотивирует хоровые коллективы на включение в свои выступления театрализованных элементов и хореографии, что придает выступлениям более зрелищный характер. Хореографические элементы и яркое визуальное оформление, являющиеся обязательной составляющей эстрадного стиля, способствуют визуальной привлекательности выступления хоров. Такой формат подачи песенного материала способен привлечь новых слушателей, позволив им глубже осознать ценность хоровой музыки. Использование эстрадных произведений также стимулирует творческий потенциал самих хоровых коллективов и вдохновляет их пробовать развиваться в новых гранях, формировать разносторонний артистический образ.

Таким образом, можно утверждать, что эстрадные песни и эстрадная манера пения значительно влияют на хоровые коллективы, способствуя их обогащению и адекватной адаптации к современным требованиям аудитории. Эстрадная музыка помогает хорам расширять свой художественный диапазон, придавая выступлениям очарование, новизну и уникальность.

Таким образом, проведенный в главе анализ хоровых коллективов позволяет оценить масштаб и социокультурную значимость хорового движения в Китае XXI века. Многообразие современных направлений демонстрирует способность китайского хорового искусства к творческому переосмыслению канонических форм исполнительства.

Несмотря на существенные различия в певческой манере и репертуарных планах, все рассмотренные направления: фольклорное (миньгэ), идеологическое (хуньгэ), академическое и эстрадное, объединены общей художественной задачей по совершенствованию национальной хоровой культуры через качественное обновление исполнительских приемов.

Актуализация народной певческой традиции в условиях современного национального возрождения отражает позитивные тенденции в социокультурном развитии китайского общества, где хоровое искусство выполняет важную консолидирующую функцию. Представляя собой базис певческой культуры страны, народные хоры активно популяризируются среди молодежи. Энтузиазм, с которым молодые люди принимают участие в исполнении народных песен, вызывает уважение и говорит о правильности выбранной воспитательной стратегии.

Что касается хоров, специализирующихся на исполнении «красных песен» (хуньгэ), то в работе они охарактеризованы как значимый инструмент государственного строительства. Данное направление хоровой культуры выполняет функцию ключевого связующего звена между государственной политикой и обществом, поскольку репертуар хуньгэ, основанный на фольклорных интонациях и отличающийся простотой музыкального языка, целенаправленно способствует формированию патриотических чувств и укреплению национальной солидарности.

Анализ также выявляет существенную роль хоров академического и эстрадного направлений. В настоящее время наблюдается активный рост движения коллективов, ориентированных на данный репертуар. Количественное увеличение ансамблей, концертирующих на национальной и международной сцене, свидетельствует о стремительном включении китайского хорового искусства в мировой музыкальный процесс и его ориентации на универсальные исполнительские стандарты.

Проведенный анализ также позволяет резюмировать, что типология техник и приемов современного хорового исполнительства в КНР формируется в прямой зависимости от идейно-образного содержания репертуара и социокультурных функций различных видов хоров.

В частности, в практике исполнения народного пения (миньгэ) существуют два противоположных метода. Один направлен на точное воспроизведение аутентичной манеры, близкой к первоисточнику. Второй заключается в адаптации народного песенного материала, при которой композиторы создают новые произведения на основе народных мелодий с использованием инструментов западной композиторской школы. Однако реализация первого метода (несмотря на его историческую ценность), крайне затруднена из-за отсутствия древних нотных архивов. Эта объективная сложность объясняет, почему стратегия адаптации стала доминирующей и превратилась в осознанный творческий метод обновления и сохранения культурного наследия.

Исполнительская практика хоров, специализирующихся на «красных песнях» (хуньгэ), формировалась под прямым влиянием задач идеологического воспитания и массовой мобилизации. Их технический арсенал ориентирован на достижение максимальной ясности и воздействия. Здесь доминируют гомофонно-гармонический склад, маршевые ритмы, простая и запоминающаяся мелодика, восходящая к фольклорным истокам, а также открытая, декламационная манера подачи текста, обеспечивающая его

четкое восприятие. Техническая простота и ориентация на унисонное звучание применяются осознанно, для создания эффекта «монументальности» исполняемого материала.

Анализ исполнительских техник академических хоров Китая свидетельствует о том, что их формирование происходило в процессе системного освоения и творческой адаптации методов европейской вокальной школы. Основу этого процесса составили постановка певческого дыхания, работа над артикуляцией и фонетикой при исполнении зарубежного репертуара. Современное исполнительство характеризуется синтезом безупречного владения европейской академической манерой пения, тембровой чистоты национальной традиции и тонкой нюансировки.

И наконец, эстрадное хоровое исполнительство представляет собой наиболее синкретичное направление, объединяющее ансамблевую слаженность, заимствованную из академической традиции, с широким арсеналом специфических вокальных приемов и центральной ролью аранжировки. Типология исполнительских техник определяется использованием субтона (пение с придыханием), штробаса, тванга (резкой подачи звука), обертонового пения, а также включением битбокса и вокальной перкуссии и т.п., заимствованных из сольной эстрадной практики и служащих целям усиления эмоционального воздействия и индивидуализации звучания.

Итак, многообразие техник и приемов в современном китайском хоровом исполнительстве демонстрирует адаптивность и творческую гибкость. Способность к преобразованию различных традиций (от национального фольклора до европейской академической школы и глобальной эстрады) формирует уникальное многообразие звуковой палитры китайского хорового искусства и обеспечивает его динамичное развитие.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Китайская хоровая культура представляет собой самобытное явление, сформировавшееся посредством сложного взаимодействия миссионерской деятельности, образовательных реформ и налаживания международных контактов. Ее истоки восходят к древнейшим пластам музыкальной культуры и отражают многовековую традицию коллективного музицирования, изначально выполнявшего ритуальные и социально значимые функции.

Уже в ранних песенно-плясовых церемониях, сопровождавших ключевые государственные и религиозные обряды, прослеживалась установка на коллективное унисонное пение. В процессе династического развития вокальная традиция Китая постепенно усложнялась, и к первоначальным сакрально-магическим функциям добавлялись эстетико-воспитательные задачи. Длительное развитие китайского вокального творчества, тесно связанного с концепциями общественного единства и вселенской упорядоченности (конфуцианство), заложило основу для возникновения уникальной национальной хоровой традиции. Обогащение вокальной практики новыми выразительными приемами на протяжении веков впоследствии также сыграло роль в формировании устойчивой основы, благоприятствующей возникновению самобытного хорового стиля.

Последующая популяризаторская деятельность христиан-миссионеров стала одной из глобальных причин возникновения западноевропейского типа хоров в Китае. Систематическая образовательная и издательская деятельность, а также адаптация европейского хорового искусства под специфические музыкально-культурные условия Китая и «локализация» хорового искусства (учет китайской фонетики при выполнении текстов, переработка мелодико-интонационных контуров в сторону более «скользящих» и орнаментированных форм, а также создание репертуарных образцов, соотносимых с национальной поэтической речью) сформировала особый пласт хоровой практики, сочетающий принципы европейской

хоровой школы с принципами национального ладового мышления и эстетическими идеалами китайцев.

Процесс создания государственных музыкальных учреждений и появление на территории страны жанра школьные песни «сюэтан юэгэ» сыграли роль в популяризации хорового пения на территории Китая. Деятельность первых композиторов, пишущих в жанрах хоровой музыки Шэнь Синьгуна, Ли Шутуна, Цзен Чжиминя, Сяо Юмэя, позволила обрести китайскому хоровому искусству статус самостоятельной ветви национальной музыкальной культуры с уникальными стилевыми характеристиками.

Хоровое пение Китая неразрывно связано с традиционной вокальной музыкой. Оно воплощает синтез творческих достижений китайских музыкантов, художников и композиторов. Благодаря комплексу процессов, представляющих собой смешение богатой традиционной культуры с европейским музыковедческим инструментарием, был создан особый стиль хорового исполнения, отличающийся от европейских хоров собственной эстетикой и исполнительскими нормами (использованием пентатоники, ритмических формул, восходящих к древним поэтическим размерам, а также наличием темброво-акустических идеалов, сформированных под влиянием традиционных вокальных стилей).

В 1930-1950-е годы китайская хоровая музыка достигла значительного жанрового и стилистического развития и вышла на достаточно высокий уровень. В отличие от ранних опытов XIX – начала XX века (миссионерские хоры, «школьные песни» и т.п.) более поздний период характеризовался работой над произведениями крупной формы. Наступил рассвет в сочинительстве масштабных хоровых произведений, отмеченных сложностью композиторских решений и драматургическим размахом. Яркими примерами эволюции крупных хоровых форм стали оратория Хуан Цзы «Вечная печаль», синтезирующая традиционные поэтические тексты и европейскую технику хорового письма, а также кантата «Река Хуанхэ» Сянь

Синхая, сочетающая эпическую повествовательность с революционной символикой.

Основными жанрами китайской хоровой музыки становятся миниатюры, кантаты и оратории, отвечающие задачам культурного строительства. Хоровые миниатюры смогли сохранить связь с традицией «школьных песен». Содержание миниатюр связано с лирической поэзией, для них характерны камерный состав, преобладание силлабического принципа стихосложения, опора на народные мелодические истоки. В то время как кантатно-ораториальные жанры демонстрируют высокий уровень исполнительского мастерства, монументальность формы (многочастные циклы с развитой драматургией), синтез европейской полифонической техники с китайской мелодикой и обращение к мифологическим, историческим и патриотическим темам, воплощавшим величественные образы национального культурного наследия в музыкальной форме.

Пройдя сложный путь развития до конца XX века, хоровое искусство Китая претерпело качественные изменения. Сегодня хоровая музыка страны представляет собой органичный синтез китайской и западной музыкальных традиций, взаимное влияние которых обогатило и разнообразило музыкальный ландшафт китайской культуры. Современное хоровое искусство представлено тремя исполнительскими направлениями – академическое, народное (миньгэ) и эстрадное. Академическое хоровое искусство является важным компонентом политической жизни, часто используемым на официальных мероприятиях и церемониях в качестве ретранслятора патриотических и национальных идей. Народное хоровое искусство (миньгэ) демонстрирует разнообразные региональные музыкальные традиции Китая, в то время как эстрадная хоровая музыка представляет собой современное слияние китайского и западного музыкальных стилей, отражающих динамичную эволюцию китайской хоровой музыки нашего времени. Одновременно с тем, современной китайское хоровое искусство характеризуется активным процессом

художественного синтеза. Его суть заключается в смешении новейших исполнительских приемов (асемантический вербальный текст, ритмизированный шепот, звукоизобразительность, инструментализация хоровых партий и т.п.) с традиционными локальными вокально-хоровыми техниками. Данный диалог обогащает палитру выразительных средств и формирует уникальные стилевые решения, способствующие утверждению китайской хоровой культуры как значимого явления в мировом музыкальном пространстве.

Благодаря активному содействию современных китайских композиторов и дирижеров хоровое искусство Китая процветает. Включение хоровой культуры в информационное теле-, радио-, и медиа-поле приводит к увеличению вовлеченности простых граждан в искусство хорового пения. Обращение к хоровым композициям прошлого и работа над современными образцами хоровой музыки способствуют формированию живого сообщества, которое пропагандирует художественное совершенство, культурное обогащение и социальное единство.

Диалектика сохранения наследия и художественного новаторства реализуется двояко. Бережная реконструкция и адаптация исторических партитур к современным исполнительским стандартам поддерживает культурную преемственность и связь с истоками, тогда как создание оригинальных произведений отвечает актуальным художественным запросам и придает жанру динамику развития. Оба вектора взаимно усиливают друг друга и обеспечивают устойчивость традиции и ее обновление.

Результатом многоплановой работы современных дирижеров и композиторов становится уникальный феномен китайской хоровой культуры, служащий инструментом эстетического и патриотического воспитания, гарантом сохранения национальной идентичности, инструментом общественной консолидации и культурной преемственности.

Проведенное комплексное исследование китайского хорового искусства в единстве исторического (этапы формирования китайской

хоровой школы), теоретического (особенности композиторского стиля) и исполнительского (интерпретационные традиции) векторов позволяет сделать вывод о необходимости дальнейшего исследования данной темы.

Аналитический обзор источников и материалов показал, что существующая исследовательская база по китайскому хоровому искусству остается фрагментарной. Имеются ценные монографические и эмпирические очерки, однако не сформирована сквозная систематизация историко-теоретических и исполнительских пластов, позволяющая выстроить последовательную генеалогию феномена. В настоящем исследовании предпринята попытка упорядочить разрозненные партитурные, архивные и аудиовизуальные материалы с целью создания связного повествовательного нарратива о процессе становления, развития и художественного самоопределения хоровой традиции в Китае.

В процессе системного рассмотрения источников и хоровых практик выявлены ключевые проблемные зоны, требующие дальнейшего методического и эмпирического осмысления. К числу таких зон относятся: специфика адаптации западных жанров хоровой музыки к фонетико-поэтическим условиям китайского языка; механизмы включения локальных вокальных приемов в академическую хоровую музыку; соотношение идейной и тематической нагрузки и композиционно-драматургических приемов в массовых и монументальных хоровых формах; трансформация исполнительской практики под воздействием современных технологий звукопроизводства и медиа.

Комплексное изучение современных хоровых коллективов Китая представляет собой отдельную масштабную исследовательскую задачу. Анализ их «творческих биографий», репертуарных стратегий и роли в культурном обогащении страны позволит систематизировать современные исполнительские практики и выявить ключевые художественные векторы развития, включая реинтерпретацию национального наследия средствами современного композиторского языка; освоение новых темброво-

выразительных возможностей хорового звучания, а также включение инновационных композиторских и исполнительских техник. Данное направление исследований представляется крайне перспективным для понимания дальнейшей эволюции китайской хоровой культуры в рамках глобальных музыкальных процессов.

Решение этих вопросов требует междисциплинарного подхода, с включением историко-архивных исследований, компаративного анализа партитур и фонограмм, а также полевой работы с носителями исполнительских традиций.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агин, М. С. Развитие певческого голоса (теория и практика). Учебно-методическое пособие / М. С. Агин. – Москва : Пробел-2000, 2015. – 72 с.
2. Алексеев, В. М. В старом Китае / В. М. Алексеев. – Москва : Восточная литература, 2012. – 510 с.
3. Алкон, Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада, континуальное и дискретное: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Алкон Елена Мееровна / Российский институт истории искусств. – Санкт-Петербург, 2002. – 43 с.
4. Алкон, Е. М. Традиционная модель звуковысотных норм музыки стран Юго Восточной Азии / Е. М. Алкон, Т. С. Юсупова // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад. Вып. 1. Научная конференция, март 1994, ДВГИИ / Ред. коллегия: С.Б. Лупинос, О.М. Шушкова, Л.Е. Фетисова. Владивосток: Дальневосточный государственный институт искусств, 1994. С. 120–124.
5. Алябьева, А. Г. О некоторых особенностях вокального интонирования в хэнаньской опере (акустический анализ) / А. Г. Алябьева, Дин Яо // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2023. – № 6 (26). – С. 19–28.
6. Андреева, Л. М. Методика преподавания хорового дирижирования / Л. М. Андреева. – Москва : Музыка, 1969. – 120 с.
7. Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной методологии : в 3 ч. / В. А. Багадуров. – Москва : Госиздат. Муз. сектор, 1929. – Ч. 1. – 247 с.
8. Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной педагогики : в 3 ч. / В. А. Багадуров. – Москва : Гос. музыкальное изд-во, 1932. – Ч. 2. – 319 с.
9. Бершадская, Т. С. Лекции по гармонии. Учебное пособие для музыкальных училищ и вузов / Т. С. Бершадская. – Санкт-Петербург : Композитор, 2005. – 265 с.
10. Будаева, Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Будаева

Туяна Баторовна / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. – Москва, 2011. – 28 с.

11. Ван Донмэй. Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ван Донмэй / Российский институт истории искусств. – Санкт-Петербург, 2004. – 27 с.

12. Ван, Цян. Художественная концепция оратории «Песня вечного сожаления»: к вопросу о синтезе слова и музыки / Цян Ван, Е. В. Смагина // Культурная жизнь Юга России. – 2024. – № 1 (92). – С. 105–113.

13. Ванслов, В. В. Опера и ее сценическое воплощение / В. В. Ванслов. – Москва : Всероссийское театральное общество, 1963. – 255 с.

14. Варапаева, И. М. Учебная практика певческого искусства / И. М. Варапаева // Даниловский благовестник. – 2016. – № 30. – С. 63–66.

15. Васильев, В. А. Очерки о дирижерско-хоровом образовании / В. А. Васильев. – Ленинград : Музыка, 1991. – 135 с.

16. Васильев, Л. С. История Китая / Л. С. Васильев, А. В. Меликсетов, А. А. Писарев. – Москва : Высшая школа, 2002. – 752 с.

17. Васильченко, Е. В. Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях: Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия: Учебное пособие для вузов / Е. В. Васильченко. – Москва : Издательство РУДН, 2001. – 408 с.

18. Вахромеев, В. А. Ладовая структура русских народных песен и ее изучение в курсе элементарной теории музыки / В. А. Вахромеев. – Москва : Музыка, 1968. – 103 с.

19. Венедиктов, Н. В. К вопросу о педагогическом общении хормейстера в работе с детским хором / Н. В. Венедиктов. – Москва : Владос, 1992. – 126с.

20. Го Юй (Речи царств) / Перевод с китайского, вступление, примечания В. С. Таскина. Отв. ред. М. В. Крюков. – Москва : Наука, 1987. – 472 с.

21. Гошовский В. Л. Музыка Востока в исследованиях К. Квитки / В. Л. Гошовский // Музыка народов Азии и Африки / сост. и ред. В. С. Виноградов. – Москва : Советский композитор, 1973. – Вып. 2. – С. 281–300.
22. Григорьева, А. В. Камерная вокальная музыка: поиски и обретения / А. В. Григорьева. // Музыкальная академия, 1997. – № 2. – С. 43–55.
23. Гун, Ли. Хоры а'sarrella в китайской музыкальной культуре XX – начала XXI вв.: история, композиторское творчество и исполнительская практика / Ли Гун. – Москва : Музыка, 2022. – 116 с.
24. Дай, Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке периода открытости: дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Юй Дай / Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2017. – 238 с.
25. Дмитриевская, К. Н. Анализ хоровых произведений: учебное для студентов высших музыкальных учебных заведений / К. Н. Дмитриевская. – Москва : Советская Россия, 1965. – 170 с.
26. Дмитриевский, Г. А. Хороведение и управление хором. Элементарный курс: учебное пособие / Г. А. Дмитриевский. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2017. – 112 с.
27. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – Москва : Музыка, 2007. – 368 с.
28. Древнекитайская философия : в 2 т. / Сост. Ян Хин-Шун. – Москва : Издательство социально-экономической литературы, 1972. – Т. 1. – 363 с.
29. Духовная культура Китая: Энциклопедия в 5 т. Философия / Ред. М. Л. Титаренко, А. И. Кобзев, А. Е. Лукьянов. Москва : Восточная литература, 2006. – Т. 1. – 727 с..
30. Дюпре, Ж. Л. Искусство пения. Полный курс: теория и практика, включающая сольфеджио, вокализы и мелодические этюды: Учебное пособие / Ж. Л. Дюпре, пер. Н. А. Александровой. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2014 – 288 с.

31. Егоров, А. А. Теория и практика работы с хором / А. А. Егоров. – Москва : Музыка, 1978. – 212 с.
32. Емельянов, В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг / В. В. Емельянов. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2007. – 192 с.
33. Емельянов, В. В. Фонопедический метод формирования певческого голосообразования: Методические рекомендации для учителей музыки / В. В. Емельянов. – Новосибирск: Наука, 1991. – 180 с.
34. Живов, В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Л. Живов. – Москва : Музыка, 1987. – 95 с.
35. Иготти, Е. Ю. Теория и практика интонирования в современной вокальной музыке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Иготти Елена Юрьевна / Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2011. – 24 с.
36. История зарубежной музыки. XX век / Отв. ред. Н. А. Гаврилова. – Москва : Музыка, 2005. – 518 с.
37. Калашникова, Н. В. Оптимизация процесса целостного восприятия при чтении с листа хоровой партитуры в профессиональном образовании дирижера-хормейстера / Н. В. Калашникова // Объединенный научный журнал. – 2008. – № 7 (213). – С. 20–25.
38. Калашникова, Н. В. Целостное восприятие хоровой партитуры при чтении с листа в профессиональном образовании дирижера-хормейстера XXI века / Н. В. Калашникова // Искусство и образование. – 2008. – № 5 (55). – С. 150–157.
39. Китайская лирика / пер. М. И. Басманова. – Санкт-Петербург : Северо–Запад Пресс, 2003. – 578 с.
40. Кожевникова, Н. О. Специфика эстрадного пения / Н. О. Кожевникова // Система ценностей современного общества. – 2013. – № 30. – С. 72–74.

41. Коноваленко, С. П. Академическое и народное пение: вокально - исполнительский стиль в современной практике / С. П. Коноваленко, Е. Л. Хорошилова. // Наука. Искусство. Культура. – 2006. – № 1. – С. 63–68.
42. Корноухов, М. Д. Русские хоровые методические школы в учебном процессе современного Китая / М. Д. Корноухов // Научное мнение. – 2019. – № 5. – С. 71–76.
43. Кочнева, И. С. Вокальный словарь / И. С. Кочнева, А. С. Яковлева. – Ленинград : Музыка, 1988. – 70 с.
44. Кравцова, М. Е. История культуры Китая: учебное пособие для вузов / М. Е. Кравцова. – Санкт-Петербург : Лань, 2003. – 416 с.
45. Кравцова, М. Е. Китайская одическая поэзия династии Западная Цзинь (264/5–317) / М. Е. Кравцова. // Вестник Новосибирского государственного университета. – 2019. – № 18 (4). – С. 75–86.
46. Кравцова, М. Е. Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. Антология художественных переводов / М. Е. Кравцова. – Санкт-Петербург : Центр «Петербургское Востоковедение», 1994. – 543 с.
47. Краснощеков, В. И. Вопросы хороведения / В. И. Краснощеков. – Москва : Музыка, 1969. – 299 с.
48. Лаврентьева, И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И. В. Лаврентьева. – Москва : Музыка, 1978. – 80 с.
49. Ламперти, Ф. Начальное теоретико-практическое руководство к изучению пения. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам. Ежедневные упражнения в пении: Учебное пособие / Ф. Ламперти, пер. Н.А. Александровой. – Санкт-Петербург : Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014. – 144 с.
50. Ли, Юэхе. Выразительный комплекс китайской кантаты «Хуанхэ» китайского композитора Сянь Синхай / Юэхе Ли // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2020. – № 2 (56). – С. 66–71.

51. Ли, Юэхэ. Кантата в музыкальной культуре Китая XX-XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3. / Ли Юэхэ / Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки. – Нижний Новгород, 2024. – 23 с.
52. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2-х т. / Т. Н. Ливанова. – Москва : Музыка, 1983. – Т. 1. – 696 с.
53. Литвинова, Л. В. Древнекитайская философия: в 2-х т. / Л. В. Литвинова. – Москва : Мысль, 1973. – Т. 2. – 384 с.
54. Маевская, И. В. Жанрово-стилевые аспекты отечественной эстрадной песни второй половины XX века: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Маевская Илона Владимировна / Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2020. – 28 с.
55. Мао, Цзедун. Избранные произведения / Цзедун Мао. – Москва : Издательство иностранной литературы, 1953. – 173 с.
56. Маркуорт, Л. Самоучитель по пению / Л. Маркуорт. – Москва : АСТ, Астрель, 2008. – 158 с.
57. Мартынов, А. С. Конфуцианство. «Лунь юй». В 2 т. / А.С. Мартынов. – Санкт-Петербург: «Петербургское Востоковедение», 2001. – Т. 1. – 368 с.
58. Медведева, М. В. Аранжировка как вид творческой деятельности (К проблеме обучения) / М. В. Медведева // Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: сб. науч. тр. / сост. и отв. ред. В. А. Лапин. – Ленинград: ЛГИТМиК, 1989. – Вып. 2. – С. 47–61.
59. Медушевский В. В. О взаимопонимании в музыкознании / В. В. Медушевский // Музыкальное искусство и религия: материалы конференции / РАМ им. Гнесиных. – М. – 1994. – С. 6.
60. Морозов, В. П. Искусство резонансного пения / В. П. Морозов. – Москва : Изд. МГК, ИП РАН, 2002. – 496 с.

61. Морозов, В. П. Резонансная теория искусства пения / В. П. Морозов. – Москва : Музыка, 2001. – 384 с.
62. Назайкинский, Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1988. – 254 с.
63. Назайкинский, Е. В. Стилъ и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – Москва: Владос, 2003. – 248 с.
64. Назаренко, И. К. Искусство пения / И. К. Назаренко. – Москва : Музыка, 1963 – 512 с.
65. Непомнин, О. Е. История Китая. Эпоха Цин. XVII – начало XX века / О. Е. Непомнин. – Москва : Восточная литература, 2005. – 712 с.
66. Пекерская, Е. М. Вокальный букварь / Е. М. Пекерская. – Москва : Музыка, 1996. – 94 с.
67. Петрунина, М. О. О формировании звуковысотно-ладовой системы народных песен Китая / М. О. Петрунина // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2009. – № 8. – С. 71–78.
68. Плеханова, О. Е. Сравнительная характеристика разных певческих манер и их использование в практике современного музыкального образования / О. Е. Плеханова, отв. ред. К. П. Матвеева // Музыка в системе общего и профессионального образования: сб. науч. тр. / Уральский государственный педагогический университет. – Екатеринбург. – 2005. – С. 101–108.
69. Птица, К. Б. Хоровое искусство – основа музыкальной культуры / К. Б. Птица // Советские хоровые дирижеры. – М., 1986. – № 7. – С. 28–37.
70. Пэн, Чэн. Китайская традиционная ладовая система и ее применение в XX веке. Исследование / Чэн Пэн. – Москва : МПГУ, 2006. – 104 с.
71. Ройтерштейн, М. И. Заметки об искусственных ладах / М. И. Ройтерштейн // Этот многообразный мир музыки... Сборник статей к 80-

летию М. Г. Арановского. – Москва : Государственный институт искусствознания. – 2010. – С. 86–101.

72. Ройтерштейн, М. И. Основы музыкального анализа: учебник для студентов педагогических высших учебных заведений / М. И. Ройтерштейн. – Москва : ВЛАДОС, 2001. – 112 с.

73. Самарин, В. А. Хороведение и хоровая аранжировка: учеб. пособие для студентов высш. пед. учеб. заведений / В. А. Самарин. – Москва : Издательский центр «Академия», 2002. – 352 с.

74. Сергеева, Т. С. Музыка народов мира в XXI веке: проблемы и перспективы / Т. С. Сергеева // Музыковедение. – 2012. – № 5. – С. 51–52.

75. Сисаури, В. И. Церемониальная музыка Китая и Японии: исследования / В. И. Сисаури. – Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2008. – 292 с.

76. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. – Москва : Музыка, 1973. – 446 с.

77. Соколов, В. Г. Работа с хором / В. Г. Соколов. – Москва : Музыка, 1967. – 160с.

78. Стець, О. В. Хоровой концерт второй половины XX – начала XXI века: к вопросу типологии жанра / О. В. Стець // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – № 28 (243). – С. 158–164.

79. Сыма, Цянь. Исторические записки: «Шицзин»: в 7-ми т. / Пер. с кит., предисл. Р. В. Вяткина, А. Р. Вяткина, коммент. Р. В. Вяткина. – Москва : Восточная литература, 1996. – Т. VII. – 95 с.

80. Сюй, Яньпин. Динамика развития хоровой культуры Китая в 1930-х годах на примере оратории Хуана Цзы «Вечное сожаление» / Сюй Яньпин // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2021. – № 5. – С. 109–124.

81. Сюй, Яньпин. Западные миссионеры в продвижении европейской хоровой культуры на территории Китая / Сюй Яньпин // Южно-российский музыкальный альманах. – 2022. – № 2 (85). – С. 31–37.

82. Сюй, Яньпин. Синтез европейских принципов композиции и традиционной песенной культуры в хоровом творчестве китайских композиторов / Сюй Яньпин // Дополнительное образование детей в сфере культуры и искусства: преемственность и инновации. Сборник научных трудов по итогам VI Всероссийской научной конференции. / Под ред. М.В. Кревсун. Ростов-на-Дону, 2021. – С. 257–266.

83. Сюй, Яньпин. Формирование китайской школы хорового исполнительства в XX веке: страницы истории / Сюй Яньпин // Музыкальная летопись : Вып. 13 : сборник материалов XIII Международной научной конференции / ред.-сост. С.И. Хватова. – Краснодар : Изд-во КГИК, 2023. – С. 276–292.

84. Сюй, Яньпин. Формирование китайской школы хорового исполнительства в XIX веке: страницы истории / Сюй Яньпин // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство (к 150-летию со дня рождения С.В. Рахманинова). Сборник материалов V Всероссийской научно-практической конференции. Краснодар, 20 марта 2023 года. – Краснодар : Изд-во КГИК, 2023. – С. 240–253.

85. Сюй, Яньпин. Хоровая музыка китайских композиторов в кинематографе первой половины XX века/ Сюй Яньпин // Музыка в пространстве медиакультуры : сборник материалов IX Международной научно-практической конференции 15 апреля 2022 года / Краснодар. гос. ин-т культуры ; ред. кол.: Т. Ф. Шак, О.Н. Безниско. – Краснодар : КГИК, 2022 – С. 37–43.

86. Сюй, Яньпин. Хоровое творчество Чэнь И в контексте слияния традиций Запада и Востока/ Сюй Яньпин // Образование и культурное пространство. – 2024. – № 4. – С. 116–124.

87. Сюй, Яньпин. Чжао Юаньчжэнь: хоровая баллада «Морская рифма» как символический образ нового времени / Сюй Яньпин // Культурная жизнь Юга России. – 2022. - № 2. – С. 25–35.

88. Сюй, Яньпин. Этапы формирования национального хорового искусства в контексте традиционной вокальной культуры Китая / Сюй Яньпин // Традиции и инновации в художественном образовании: Программа и материалы круглого стола 29 апреля 2021 / ред.-сост. С.И. Хватова. – Майкоп: Изд-во Магарин О.Г., 2021. – С. 43–48.

89. Сюн, Инвэнь. Лю Саньцзе: образ женщины в музыкальном искусстве Гуанси второй половины XX – начала XXI веков: дис... канд. искусств: 5.10.3 / Сюн Инвэнь / Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2023. – 276 с.

90. У, Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония) / Ген-Ир У. – Санкт-Петербург : Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, 2005. – 342 с.

91. У, Ген-Ир. Формирование музыкальной культуры в древнем Китае / Ген-Ир У // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 89. – С. 139–147.

92. Ушкарев, А. Ф. Основы хорового письма: учебник / А. Ф. Ушкарев. – Москва : Музыка, 1986. – 2-е изд. – 231 с.

93. Хватова, С. И. Изучение хоровых жанров в курсе истории современной отечественной музыки: учебно-методическое пособие для студентов вузов культуры и искусства / С. И. Хватова. – Краснодар : Краснодарский государственный институт культуры, 2020. – 145 с.

94. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры / В.Н. Холопова. – Санкт-Петербург: Лань, 1999. – 489 с.

95. Хорошайло, Г. В. Обработки народных песен для хора а'cappella в отечественной музыкальной культуре XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Хорошайло Галина Васильевна / Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2005. – 36 с.

96. Цао, Шули. Особенности развития камерно-вокальных и хоровых жанров в музыке Китая: автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Цао Шули / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2010. – 25 с.

97. Ценова, В. С. Теория современной композиции / В. С. Ценова. – Москва : Музыка, 2007. – 624 с.

98. Цин, Дун. История шэн / Дун Цин // Традиции и современность в народной музыке Евразии: Материалы научно-практической конференции Международного фестиваля традиционной музыки «Звуки Евразии» (16–21 сентября 2008). – Улан-Удэ, 2008. – С. 103–106.

99. Чарели, Э. М. Тайны нашего голоса / Э.М. Чарели. – Екатеринбург: Диамант, 1992. – 320 с.

100. Чекановская, А. И. Музыкальная этнография / А. И. Чекановская. – Москва : Советский Композитор, 1983. – 189 с.

101. Чень, Менмен. Оратория Хуан Цзы «Вечная печаль»: концентрическая форма как способ раскрытия национальной символики / Менмен Чень // Европейский журнал искусствоведения и культурологии. – 2020. – № 3. – С. 174–178.

102. Чесноков, П. Г. Хор и управление им / П. Г. Чесноков. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2021. – 242 с.

103. Чжан, Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Чжан Личжэнь / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2010. – 149 с.

104. Шепшелева, О. В. Выразительность хорового тембра / О. В. Шепшелева // Южно-российский музыкальный альманах. – 2005. – С. 210–224.

105. Шнеерсон, Г. М. Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон; предисл. Д. Б. Кабалевского. – Москва : Музгиз, 1952. – 251 с.

106. Юнусова, В. Н. Видеоряд в мультимедийных проектах Тань Дуня – В. Н. Юнусова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 1. – С. 33–41.

107. Ян, Бо. Распространение бельканто и его влияние на китайскую вокальную культуру / Бо Ян // Социальные и гуманитарные науки: образование и общество. Нижний Новгород: Печатная мастерская РАДОНЕЖ. – 2013. – Т. 2. – С. 196–198.

108. Ян, Сяо Сюй. Янгэ – жанр национального музыкально-хореографического искусства Китая: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ян Сяо Сюй / Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2010. – 24 с.

109. Янь, Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня: дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Янь Цзянань / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. – Москва, 2021. – 203 с.

110. Bays, D. H. Christianity in China From the Eighteenth Century to the Present / D. H. Bays. – California : Stanford University Press, 1996. – 486 p. – Text : direct.

111. Candlin, G. T. Chinese Hymnology / G. T. Candlin – Text : direct // Chinese Recorder. – 1893. – № 24. – P. 167–173.

112. Cao, Zhangqiong. Some Comparative Analysis of «Song Theory» in Ancient China and Modern Singing Theory / Zhangqiong Cao – Text : direct // Music Research. – 2010. – № 2. – P.31–35.

113. Chalmers, J. Sketch of the Canton Protestant Mission: The London Missionary Society's Mission in Canton / J. Chalmers. – Shanghai : Chinese Recorder. – 1876. – № 7. – 174 p. – Text : direct.

114. Champness, C. S. Pentatonic Music and Kindred Matters / C. S. Champness – Text : direct // Chinese Recorder. – 1905. – № 36. – P. 560–561.

115. Champness, C. S. Psalmody in Foochow / C. S. Champness – Text : direct // Chinese Recorder. – 1906. – № 37. – P. 674–679.

116. Chao, Yuen Ren. Chinese Linguist, Phonologist, Composer and Author, Yuen Ren Chao: Interview Conducted by Rosemary Levenson / Yuen Ren Chao. – Bancroft Library : University of California at Berkeley China Scholars Series, 1977. – 311 p. – Text : direct.
117. Chao, Yuen Ren. New Poetry Songbook / Yuen Ren Chao. – Taipei : Taiwan Commercial Press, 1960. – 45 p. – Text : direct.
118. Demorest, S. M. Building Choral Excellence: Teaching Sight–Singing in the Choral Rehearsal / S. M. Demorest. – New York : Oxford University Press, 2003. – 192 p. – Text : direct.
119. Galikowski, M. Art and Politics in China, 1949–1984 / M. Galikowski. – Hong Kong: Chinese UP, 1998. – 96 p. – Text : direct.
120. Gladney, D. C. Ethnic Identity in China: The New Politics of Difference / D. C. Gladney; A. J. William (ed.) – Text : direct // China Briefing. – 1994. – № 122 (2). – P. 171–192.
121. Hawkes, D. The Songs of the South: An Ancient Chinese Anthology of Poems by Qu Yuan and Other Poets / D. Hawkes. – London : Penguin Books, 1985. – 352 p. – Text : direct.
122. Julian, J. A Dictionary of Hymnology: Volume II P to Z / J. A. Julian. – New York : Dover, 1957. – 743 p. – Text : direct.
123. Karlgren, B. Grammata Serica. Script and Phonetics in Chinese and in Sinu–Japanese / B. Karlgren. – Stockholm : The Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities, 1940. – 312 p. – Text : direct.
124. Latourette, K. S. Christianity in a Revolutionary Age: A History of Christianity in the Nineteenth and Twentieth Centuries / K. S. Latourette. – Devon : Paternoster Press, 1970. – 570 p. – Text : direct.
125. Lau, Wai-Tong. Songs Tied onto the Chariots – Revolutionary Songs of the Cultural Revolution of China (1966–1976) / Wai-Tong Lau – Text : direct // Journal of Historical Research in Music Education. – 2008. – Vol. 29. – P. 98–107.
126. Lovrick, P. Chinese Opera: Images and Stories / P. Lovrick, W. N. Siu. – Vancouver : UBC Press, 2011. – 176 p. – Text : direct.

127. MacGillivray, D. List of Hymn Books in China. Mission Yearbook / D. MacGillivray. – Shanghai : Christian Literature Society for China, 1912. – 258 p. – Text : direct.

128. McLean, M. Towards a Typology of Musical Change: Missionaries and Adjustive Response in Oceania / M. McLean – Text : direct // Berlin : World of Music. – 1994. – № 28 (1). – P. 29–43.

129. Milne, W. A Retrospect of the First Ten Years of the Protestant Mission to China / W. Milne. – Malacca: Anglo–Chinese Press, 1820. – 376 p. – Text : direct.

130. Sheng, D. A Study of the Indigenous Elements in the Chinese Christian Hymnody: Dr. of Musical Arts Thesis / D. Sheng. – Los Angeles : University of Southern California, 1964. – 499 p. – Text : direct.

131. Soothill, W. E. Chinese Music and Its Relation to Our Native Services / W. E. Soothill. – Text : direct // Chinese Recorder. – 1890. – № 21. – P. 221–228.

132. Sun, Ching. Catalogue of the London Missionary Society Collection held in the National Library of Australia / Ching Sun, Wan Wong. – Canberra : National Library, 2001. – 86 p. – Text : direct.

133. Wang, Rou. Dissemination of Western Music in China / Rou Wang, Yinyue Yanjiu – Text : direct // Music Research. – 1982. – № 2. – P. 92–95.

134. Yin, Mei. Perspective of the Art of Vocal Music from the Perspective of Cultural Aesthetics / Mei Yin – Text : direct // Chinese Musicology. – 2010. – № 2. – P. 54–58.

135. Yu, Shanying. Study on the characteristics of formant and timbre formation of singers with different singing types / Shanying Yu – Text : direct // Music Research. – 2011. – № 2. – P. 36–41.

136. Бай, Цзюйй. Дискуссия о чтении партитур и обучении хоровому дирижированию / Цзюйй Бай // Северная музыка. – 2014. – № 7. – С. 73. (白钰莹. 合唱指挥的读谱与训练探讨 [J] 北方音乐, 2014 (7) : 73–73 页).

137. Ван, Ангуо. Обзор нового течения в музыкальных композициях Китая / Ангуо Ван // Китайское музыковедение. – 1986. – № 1. – С. 4–15. (王安国. 我国音乐创作“新潮”纵观 [J] 中国音乐学, 1986, (1) : 4–15 页).

138. Ван, Пэйсинь. Работа хорового дирижера в классе / Пэйсинь Ван // Журнал Харбинского колледжа. – 2006. – № 12. – С. 132–134. (王培新. 合唱指挥应注重案头工作的研究 [J] 哈尔滨学院学报, 2006 (12) : 132–134 页).

139. Ван, Руйпу. Интеграция антияпонских военных песен / Руйпу Ван // Издательство искусств Хуашань. – 2003. – № 15. – С. 1–9. (王瑞璞. 抗日战争歌曲集成 [J] 花山文艺出版社, 2003 (15) : 1–9 页).

140. Ван, Цзялин. Краткая история западной музыки / Цзялин Ван. – Сычуань : Литературное издательство, 2009 г. – 223 с. (王嘉陵. 西方音乐简史 [M] 四川文艺出版社 · 2009 年, 223 页).

141. Ван, Цюньин. Сравнительное исследование вокального исполнительского искусства пекинской и итальянской оперы / Цюньин Ван // Журнал Шэньянской консерватории музыки. – 2010. – № 1. – С. 175–178. (王群英. 不同文化背景下的中国戏曲与欧洲歌剧 [J] 交响: 西安音乐学院学报, 2005 (1) : 175–178 页);

142. Ван, Юхэ. Обзор развития хоровой музыки в Китае / Юхэ Ван // Журнал Центральной музыкальной консерватории. – 1995. – № 1. – С. 18–21. (汪毓和. 中国合唱音乐发展概述(上) [J] 天津音乐学院学报, 1991 (1) : 18–21 页).

143. Ван, Юхэ. Современная музыкальная история Китая / Ван Юхэ. – Пекин : Народное издательство, 1994. – 362 с. (汪毓和. 中国近现代音乐史. - 北京: 人民音乐出版社, 1994 年, 362 页).

144. Вонг, Чиман. Исследование разностороннего развития и художественного новаторства хорового пения в новую эпоху / Чиман Вонг, Чихонг Чан. – Пекин: Издательство Университета электронных наук и технологий, 2017. – 235 с. (黄智敏, 陈志红. 新时期合唱的多元化发展与艺术创新研究. - 电子科技大学出版社, 2017 年, 235 页).

145. Гуан, Вэйран. Хор Хуанхэ / Вэйран Гуан. – Пекин: Литературное издательство Народно-освободительной армии, 2000. – 87 с. (光未然. 黄河大合唱. - 北京: 解放军文艺出版社, 2000 年, 87 页).

146. Ду, Ядянь. Исследование важной роли эмоционального откровения в хоровом дирижировании и методов его использования / Ядянь Ду // Музыкальное время и пространство. – 2015. – № 12. – С. 93–93. (杜亚典. 探究情感启示在合唱指挥中的重要作用及运用方法 [J] 音乐时空, 2015 (12) : 93–93 页);

147. Ли, Ваньбао. Идентичность народных песен в культурной перспективе / Ваньбао Ли // Журнал Чунцинского университета почты и телекоммуникаций. – 2009. – № 1. – С. 9–11. (李万堡. 文化视阈中的民歌认同 [J] 重庆邮电大学学报, 2009 (1) : 9–11 页).

148. Ли, Куньшань. Характеристики традиционной китайской философии / Куньшань Ли // Институт философии Китайской академии общественных наук. – 2007. – № 1. – С. 1–4. (李存山. 中国传统哲学的特点 [J] 中国社会科学院哲学研究所, 2007 (1) : 1–4 页).

149. Ли, Кэ. Исследование разнообразных хоровых форм на Всемирном конкурсе хоров / Кэ Ли. – Пекин: Столичный педагогический университет,

2009. – 55 с. (李珂. 从世界合唱比赛探究多元化合唱形式 [D] 首都师范大学, 2009. 共 55 页).

150. Ли, Найкун. Сравнительный анализ китайских и иностранных народных песен / Найкун Ли. – Шаньдун: Издательство Дружба, 2008. – 324 с. (李乃坤. 中外民歌的比较分析.- 山东: 友谊出版公司, 2008 年, 324 页).

151. Ли, Шутун. Сборник национальных песен / Шутун Ли. – Фуцзянь: Народное издательство, 1991. – 28 с. (李叔同. 弘一大师全集, 福建:人民出版社. 1991, 28 页).

152. Ли, Юйюань. Сборник песен «Восток красен» / Юйюань Ли. – Пекин: Музыкальное издательство, 1965. – 49 с. (李有源. 东方红歌曲集. - 北京: 音乐出版社, 1965 年, 49 页).

153. Ли, Юньцзе. Функция эстетического воспитания, эстетическое качество и значение красных песен / Юньцзе Ли // Строительство старого района. – 2007. – № 1. – С. 28–39 (李云洁. “红歌”的美育功能、美学特质及其时代意义 [J] 老区建设, 2007 (1): 28–39 页).

154. Лонг, Хуэй. Влияние западных хоровых техник на традиционные китайские полифонические вокальные произведения / Хуэй Лонг // Музыкальное время и пространство. – 2011. – № 11. – С. 30–31. (龙琬. 西方合唱技术对中国传统多声部声乐作品的影响 [J] 大舞台, 2011 (11): 30–31 页).

155. Лю, Минь. Об обучении вокальной технике хора / Минь Лю // Звуки Желтой реки. – 2020. – № 24. – С. 36–38. (刘敏. 论合唱的声乐技术训练 [J] 黄河之声, 2020 (24): 36–38 页).

156. Лю, Цзинчжи. Критическая история новой музыки в Китае / Цзинчжи Лю. – Гонконг: издательство Китайского университета, 2010. – 60 с. (刘靖之. 中国新音乐史论. 香港: 中文大学出版社, 2010 年, 60 页).

157. Лю, Цзинчжи. О новой китайской музыке / Цзинчжи Лю. – Гонконг: Издательство Шанхайской консерватории, 2009. – 347 с. (刘靖之. 论中国新音乐. 上海: 上海音乐学院出版社, 2009 年, 347 页).

158. Лю, Цзинчжи. Теория истории китайской новой музыки / Цзинчжи Лю. – Гонконг: издательство Китайского университета, 2009. – 853 с. (刘靖之. 中国新音乐史论 (增订版), 香港: 中文大学出版社, 2009 年, 853 页).

159. Лю, Чэньян. Краткий анализ пения в эстрадной манере / Чэньян Лю // Искусство и технологии. – 2014. – № 8. – С. 117–118. (刘晨阳. 浅析流行音乐演唱的个性化表现[J]. 艺术科技, 2014 (8): 117–118).

160. Лян, Вэй. Инновационное исследование методологии преподавания хорового дирижирования в высшем образовании / Вэй Лян // Северная музыка. – 2014. – № 8. – С. 209–210. (梁为. 高校合唱指挥教学方法论的创新探究 [J] 北方音乐, 2014 (8): 209–210 页);

161. Лян, Маочун. Исследование изменений в китайской музыке / Маочун Лян. – Шанхай: Литературное издательство Байхуа, 2007. – 708 с. (梁茂春. 中国音乐论辩: 百花洲文艺出版社, 2007 年, 708 页).

162. Лян, Маочун. Китайская музыка нашего времени (1949-1989) / Маочун Лян. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2004. – 257 с. (梁茂春. 中国当代音乐 (1949-1989). 上海: 上海音乐学院出版社, 2004 年, 257 页).

163. Ма, Да. Научный метод исследования музыкального образования / Да Ма. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2005. – 54 с. (马达. 音乐教育科学研究方法: 上海音乐出版社, 2005 年, 54 页).

164. Мужской вокальный хор средней школы Сямынь «Датун» / Сеть проливов. – URL: <https://new.qq.com/rain/a/20210719A02DP600> (дата обращения: 21.07.2023). (厦门大同中学男声合唱团登上人民日报新媒体. 海峡网 (2021). URL: <https://new.qq.com/rain/a/20210719A02DP600> (国际合作 21.07.2023)).

165. Национальная библиотека Китая. – URL: <http://www.nlc.cn> (дата обращения: 25.05.2021). (中国国家图书馆. URL: <http://www.nlc.cn> (国际合作 25.05.2021)).

166. Пэй, Хайцин. Введение в искусство хорового пения и хорового дирижирования / Хайцин Пэй // Голос Желтой реки. – 2018. – № 1. – С. 124–125. (裴海青. 浅谈合唱艺术与合唱指挥 [J] 黄河之声, 2018 (1): 124–125 页).

167. Редакционный комитет Центрального документа Коммунистической партии Китая. Избранные труды Мао Цзэдуна. – Пекин: Народное книжное издательство, 1968. – 63 с. (на китайском языке). (中共中央文献编辑委员会. 毛泽东选集. 北京: 人民出版社, 1968 年. 63 页.)

168. Сун, Цзинь. Основы музыкальной эстетики / Цзинь Сун. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2008. – 186 с. (宋瑾. 音乐美学基础: 上海音乐出版社, 2008 年, 186 页).

169. Сунь Цзинань. Сборник общей истории китайской музыки / Цзинань Сунь, Чжуцюань Чжоу. – Цзинань: Шаньдунское издательство

«Просвещение», 2007. – 616 с. (孙继南, 周柱铨. 中国音乐通史简编. 济南: 山东教育出版社. 2007 年, 616 页).

170. Сунь, Цзинань. История Китайской музыки / Цзинань Сунь. – Издательство «Просвещение», 2004. – 133 с. (孙继南. 中国近现代音乐教育史纪年. 济南: 山东教育出版社. 2004 年 133).

171. Ся, Чунтао. Падение Небес – Религия Небесного Царства Великого Мира / Чунтао Ся. – Пекин: Изд. Китайского народного университета, 2006. – 268 с. (夏春涛. 《天国的陨落-太平天国宗教再研究》, 人民出版社, 2006 年, 268 页).

172. Сян, Яньшэн. Мастер современного китайского музыкального образования / Яньшэн Сян. – Шэньян: Издательство литературы и искусства Чуньфэн, 1994. – 185 с. (向延生. 中国近现代音乐家传, 春风文艺出版社. 1994 年).

173. Сяо, Вэйдун. Об оптимальном пути системы преподавания национальной вокальной музыки в колледжах и университетах в новой ситуации / Вэйдун Сяо // Хэйлунцзян – 2018. – №11. – С. 157–160. (韩嵩楠. 论新形势下高校民族声乐教学体系的优化路径 [J] 黑龙江高教研究, 2018 (11) : 157–160 页).

174. Тянь, Йе. Народное вокальное искусство / Йе Тянь, Ли Пань. – Пекин : Издательство Синьхуа, 2015. – 227 с. (田野, 潘栗. 民间声乐艺术. 新华出版社, 2015 年, 227 页).

175. Тянь, Цзюнь. Анализ влияния техники хорового дирижирования на эстетические способности участников хора / Цзюнь Тянь // Управление и

технологии МСП. – 2016. – № 25. – С. 119–120. (田君. 合唱指挥技法对合唱团员审美能力的影响分析 [J] 中小企业管理与科技, 2016 (25) : 119–120 页);

176. У, Юньи. Музыкальное образование в современных китайских школах / Юньи У. – Шанхай: Шанхайская образовательная пресса, 2011. – 334 с. (伍雍谊. 中国近现代学校音乐教育 : 1840-1949. 上海: 上海教育出版社. 2011 年, 334 页).

177. У, Янь. Новая теория композиции песен Чжао Юаньжэня / Янь У, Дай Сюн // Китайское музыкознание. – 2008. – № 2. – С. 121–124. (吴艳. 赵元任歌曲创作新论 [J] 中国音乐学, 2008 (2) : 121–124 页).

178. Успех «Китайского общества красной песни. – URL: https://www.baike.com/wikiid/7442612888499696283?view_id=2iw0oadhvv2000 (дата обращения: 21.10.2021). (中国红歌会 2006 年刘蔚等主持的选秀节目. – URL: https://www.baike.com/wikiid/7442612888499696283?view_id=2iw0oadhvv2000 (际合作 21.10.2021)).

179. Фей, И. Исследование адаптации народных песен Цуй Сисянь / И Фей // Юго-Западный университет. – 2012. – С. 110–119. (费毅. 崔喜先民歌的改编研究. 西南大学. 2012 年. 第 110–119 页.)

180. Фу, Ян. Взгляд на роль китайского хора в построении гармоничного общества на основе истории китайского хора / Ян Фу. – Гуйян: Гуйчжоуский педагогический университет, 2008. – 51 с. (扶燕, 从中国合唱的历史看其在构建和谐社会中的作用 [D] 贵阳 : 贵州师范大学, 2008. 51 页).

181. Хор Йошидзимы / Официальный сайт хора. – URL: <https://m.weibo.cn/u/6411849474> (дата обращения: 21.07.2023). (吉岛合唱团.

厦门吉岛合唱团官方微博. – URL: <https://m.weibo.cn/u/6411849474> (际合作 21.07.2023)).

182. Хоровая ассоциация Китая. – URL: <http://www.cca135.com> (дата обращения 10.06.2021). (中国合唱协会. – URL: <http://www.cca135.com> (际合作 10.06.2021)).

183. Ху, Сяоцзюнь. Китайское общество красной песни / Сяоцзюнь Ху, Юнь Ли, Цзяньтин Лю // Партийное строительство. – 2009. – № 2. – С 15–19. (胡小军. 中国红歌会 [J] 党建工作, 2009 (2): 15–19 页).

184. Ху, Ши. История литературы на байхуа / Ши Ху. – Шанхай: Восточное издательство, 1996. – 355 с. (胡适. 白话文学史. 上海: 东方出版社, 1996 年, 355 页).

185. Хуан, Чжиминь. Развитие высокого качества хорового дирижирования: применение рефлексивного метода в преподавании хорового дирижирования / Чжиминь Хуан. – Пекин: Издательство Университета электронных наук и технологий, 2017. – 260 с. (黄智敏. 高素质合唱指挥的培养: 反思法在合唱指挥教学的应用. 电子科技大学出版社, 2017 年, 260 页).

186. Цай, Ляньхун. Лингвистическая обработка при конверсии китайского языка / Ляньхун Цай, Хуаву Вэй, Цяофэн Чжоу // Китайский журнал информатики. – 1995. – № 9 (1). – С. 31–36. (蔡莲红, 魏华武, 周俏峰. 汉语文-语转换中的语言学处理 [J] 中文信息学报, 1995, 9 (1): 31–36 页).

187. Центр изучения китайской культуры. – URL: <https://www.culturalheritagechina.org> (дата обращения 10.06.2021). (中国文化研究中心 – URL: <https://www.culturalheritagechina.org> (际合作 10.06.2021)).

188. Цзэн, Лан. Краткий анализ качеств и основных методов обучения, которыми должны обладать хоровые дирижеры / Лан Цзэн // Северная музыка. – 2014. – № 12. – С. 58–59. (曾岚. 浅析合唱指挥应具备的素质与基本训练方法 [J] 北方音乐, 2014 (12): 58–59 页).

189. Цзяо, Ваньшэн. О классическом темпераменте «красных классиков» / Ваньшэн Цзяо, Юцзун Ху // Гуманитарный журнал. – 2005. – № 2. – С. 21–30. (焦垣生, 胡友箏. 论“红色经典”的经典气质 [J] 人文杂志, 2005 (2): 21–30 页).

190. Ци, Вэньюань. История китайской музыки / Вэньюань Ци. – Ланьчжоу : Народное издательство провинции Ганьсу, 2015. – 260 с. (祁文源. 中国音乐史. 甘肃人民出版社, 2015 年, 260 页).

191. Цуй, Сисянь. Об а капелле «Пастораль» / Сисянь Цуй // Народная музыка. – 1984. – № 7. – С. 12–14. (瞿希贤. 关于无伴奏合唱“牧歌” [J] 人民音乐, 1984 (07): 12–14 页).

192. Цянь, Жэньпин. Новая китайская музыка / Жэньпин Цянь. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2005. – 329 с. (钱仁平. 中国新音乐. 上海: 上海音乐学院出版社. 2005 年, 329 页).

193. Цянь, Ренкан. Жизнь и сочинения Хуан Цзы / Ренкан Цянь // Музыкальное искусство. – 1958. – № 5. – С. 15–21. (钱仁康. 黄自的生活、思想和创作 [J] 音乐研究, 1958 (5): 15–21 页).

194. Цянь, Ренкан. Жизнь и творчество Хуана Цзы / Ренкан Цянь // Журнал Шанхайской консерватории. – 1993. – № 4. – С. 14–17. (钱仁康. 黄自的生活与创作 [J] 上海音乐学院学报, 1993 (4): 14–17 页).

195. Цянь, Ренкан. Источники школьных песен / Ренкан Цянь. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2001. – 317 с. (钱仁康. 学堂乐歌考源. 上海: 上海音乐出版社. 2001 年, 317 页).

196. Цянь, Ренкан. Как переписывались старые школьные песни / Ренкан Цянь // Музыкальное искусство. – 1992. – № 1. – С. 36–41. (钱仁康. 学堂乐歌是怎样旧曲翻新的 [J] 音乐艺术, 1992 (01): 36–41 页).

197. Чен Цзыцин. Китайские народные песни. / Цзыцин Чен. – Пекин: Издательство «Писательская пресса». 1957, – 297 с. (陈子清. 中国民歌. 北京: 作家出版社. 1957 年, 297 页).

198. Чжан, Айминь. Общие сведения о национальной народной музыке Китая / Айминь Чжан, Янь Чэнь. – Ланьчжоу : Народное издательство провинции Ганьсу, 2010. – 337 с. (张爱民, 陈艳. 中国民族民间音乐概论. 甘肃人民出版社, 2010 年, 337 页).

199. Чжан, Цзинвэй. Современная китайская музыкальная мысль / Цзинвэй Чжан // Китайская музыка. – 1985. – № 4. – С. 79–90. (张静蔚. 近代中国音乐思潮 [J] 音乐研究, 1985 (4): 79–90).

200. Чжао, Юаньжэнь. Полное собрание сочинений / Юаньжэнь Чжао. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1987. – 112 с. (赵元任. 赵元任音乐作品全集. 上海音乐出版社, 1987 年, 112 页).

201. Чжоу, Гоци. Исследование современного состояния эстрадного стиля пения в современном Китае / Гоци Чжоу // Северная музыка. – 2012. – № 11. – С. 59–59. (周国歧. “当今中国流行风格合唱现状探究” [J] 《北方音乐》 2012 年 第 11 期 59–59 页).

202. Чжу, Синчен. История совместного пути развития китайской и западной музыки / Синчен Чжу. – Пекин: Издательство китайского торгово-промышленного союза, 2004. – 356 с. (朱星辰. 中西方音乐乐谱发展历程研究 [M] 中华工商联合出版社, 2004 年, 356 页).

203. Чжу, Синьюй. Исследование методов преподавания хорового дирижирования в новую эпоху / Синьюй Чжу // Северная музыка. – 2014. – № 6. – С. 123. (朱新宇. 新时期合唱指挥教学方法探析 [J] 北方音乐, 2014 (6): 123–123 页).

204. Чэн, Инши. Краткая история китайской музыки / Инши Чэн, Линьцунь Чэнь. – Пекин: Высшее образование, 2006. – 407 с. (陈应时, 陈聆群. 中国音乐简史. 北京: 高等教育出版社, 2006 年, 407 页).

205. Чэн, Ян. Музыкальная книга / Ян Чэн. – Пекин : Издательство пекинской библиотеки, 2004. – 230 с. (程阳. 音乐书. 北京: 北京图书馆出版社 . 2004 年, 230 页).

206. Чэнь, Линьцунь. Музыкальная коллекция Сяо Юмея / Линьцунь Чэнь. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 1990. – 571 с. (陈聆群, 萧友梅音乐文集. 出版社: 上海音乐出版社. 1990 年, 571 页).

207. Чэнь, Цянь. Обзор и исследование первой Национальной недели музыки в 1956 году / Цянь Чэнь // Китайское музыковедение. – 2012. – № 3. – С. 97–102. (陈乾. 1956 年“第一届全国音乐周”的影响及其反映的问题 [J] 中国音乐学, 2012 (3): 97–102 页).

208. Шэнь, Явэй. Предисловие в книге «Подборка песен Цуй Сисянь» / Явэй Шэнь. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1989. – 263 с. (沈亚威. 瞿希贤歌曲选-序. 上海: 上海音乐出版社. 1989 年, 263 页).

209. Ю, Ли. Эстетические характеристики национального пения / Ли Ю // Шанхай: Шанхайская национальная консерватория. – 2003. – № 5. – С. 39–43. (于丽. 民族唱法的审美特征 [J] 上海: 上海国立音乐学院, 2003 (5): 39–43 页).

210. Юань, Цзинфан. Введение в традиционную китайскую музыку / Цзинфан Юань. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2000. – 550 с. (袁静芳. 中国传统音乐概论. 上海音乐出版社, 2000 年, 550 页).

211. Юй, Лийпин. Народный музыкант. Короткая, но великолепная жизнь Сянь Синхая / Лийпин Юй // Коммунистическая партия Гуандуна. – 2008. – № 6. – С. 7–15. (庾莉萍. “人民音乐家”冼星海短暂而壮美的人生 [J] 广东党史, 2008 (6): 7–15 页).

212. Юй, Цююй. История китайской драмы / Цююй Юй. – Шанхай : Шанхайское образование, 2006. – 293 с. (余秋雨. 中国戏剧史. 上海: 上海教育出版社, 2006 年, 293 页).

213. Юэ, Сяюнь. Гармоничное пение в китайском хоре – хоровое искусство а капелла «Пастораль» / Сяюнь Юэ // Новые звуки музыки. – 2008. – № 4. – С. 222–225. (岳晓云. 中国合唱的和谐咏唱-无伴奏合唱《牧歌》的合唱艺术 [J] 乐府新声, 2008 (4): 222–225 页).

214. Ян, Инъю. Краткий очерк истории китайских музыкальных инструментов / Инъю Ян – Пекин : Научно-исследовательский институт

китайской музыки при Центральной консерватории Китая, 1961. – 291 с. (杨荫浏. 中国音乐通史简编. 中央音乐学院中国音乐研究所, 1961 年, 291 页).

215. Ян, Лифэй. Принципы вокального искусства и передача эстетических идей / Лифэй Ян – Издательство Юньнаньского университета, 2009. – 191 с. (杨丽菲. 声乐艺术原理与美学思想的传达 [M] 云南大学出版社, 2009 年, 191 页).

216. Янь, Баолинъ. Дискуссия о произвольном феномене хорового дирижирования / Баолинъ Янь // Журнал Синхайской музыкальной консерватории. – 2003. – № 4. – С. 95–98 (阎宝林. 关于合唱指挥随意现象的商榷 [J] 星海音乐学院学报, 2003 (4): 95–98 页).

217. Янь, Сяофан. Основные качества хорового дирижера / Сяофан Янь // Журнал колледжа Чанчжи. – 2011. № 6. – С. 62–63. (闫晓芳. 合唱指挥应具备的基本素质 [J] 长治学院学报, 2011 (6): 62–63 页).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Фотоиллюстрации

1. Струнный инструмент «Цинь» (琴)



2. Детский хор «Желтой реки Цзунчэн» репетирует



Детский хор «Желтой реки Цзунчэн» (провинция Шаньси) представляет собой первый хор народной песни для детей. Хор основан по заказу школы «Цзунчэн» под руководством выдающегося хорового артиста-педагога Ню Баолин и коллектива педагогов Лю Янана, Цзин Цзяньшу, Кан Яо, Чэнь Чен. Ключевой особенностью коллектива является научно-обоснованный подход к репертуарной политике, заключающийся в системной адаптации аутентичных народных мелодий различных регионов Китая с учетом возрастных возможностей и психофизиологических особенностей юных исполнителей.

3. «Народный детский хор» округа Жунцзян



Хор средней школы округа Жунцзян (провинция Гуйчжоу) представляет собой уникальный коллектив, ориентированный на сохранение и развитие музыкальной традиции народности дун. Основанная в 2007 году школа объединяет более 2400 учащихся, среди которых также обучаются представители народностей мяо и шуй. Руководство хором осуществляют педагоги Ян Шэнлянь и Ван Яньчунь, обладающие большим опытом работы с этнической музыкой, а также эксперт по народным песням дун Чжан Юн. Репертуар хора основан на аутентичных песнях народности дун, систематически собираемых и адаптируемых педагогами в ходе экспедиций в сельские районы. Коллектив является образцом включения этнической музыки в современный образовательный процесс и важным звеном в проекте «Этническая народная музыка в классе».

4. Народный женский хор «Красная роза»



Женский народный хор «Красная роза» Таншаньской музыкальной ассоциации (г. Таншань, провинция Хэбэй) является одним из ведущих коллективов по популяризации традиционной музыки Китая. Руководимый дирижером и композитором Го Вэньдэ, хор добился широкого признания в стране и за ее пределами, завоевав множество международных наград. В репертуаре коллектива акапельные аранжировки народных песен Хэбэй, созданные самим дирижером. Хор вносит вклад в сохранение и развитие нематериального культурного наследия региона посредством сотрудничества с крупнейшими концертными площадками страны, представляя аутентичное музыкальное искусство в современной сценической форме.

5. Женский хор «Сучжоу Вунонг»



Женский хор «Сучжоу Вунонг» (провинция Цзянсу) под руководством дирижера Шэнь Суфэй функционирует с 1996 года и является постоянным членом Китайской хоровой ассоциации. Коллектив специализируется на исполнении народной музыки Сучжоу, одновременно включая в репертуар произведения китайских и зарубежных композиторов. Деятельность хора направлена на актуализацию традиционного музыкального наследия и его активную популяризацию.

6. Женский хор Даляньской филармонии в Австрии



Женский хор Даляньской филармонии был создан в 2005 году под руководством профессора Ван Мэй Фэй. Изначально возникший как любительский коллектив из числа пенсионеров и любителей хорового пения, хор постепенно превратился в ансамбль, завоевавший широкую популярность в Китае. В его репертуаре преобладают аранжировки народных песен, включая произведения Терезы Тэн («Луна в моем сердце», «Аромат ночи» и др.).

Коллектив активно гастролирует по стране и за ее пределами, а в 2010 году представил китайское хоровое искусство на рождественском концерте в Зальцбургском соборе, что стало значимым этапом в процессе популяризации китайской хоровой музыки за рубежом и свидетельством ее растущего международного признания.

7. Народный хор «Хуафэн»



Народный хор «Хуафэн» (г. Пекин) был основан в феврале 2006 года под руководством преподавателя Ли Мурана. Коллектив объединяет около 100 участников среднего и пожилого возраста и является почетным членом Китайской хоровой ассоциации. Репертуар хора сосредоточен на китайских народных песнях, исполняемых в общественных и культурных мероприятиях, включая концерты для граждан, военнослужащих и международной аудитории.

Хор активно участвовал в проектах, связанных с Олимпийскими играми и социальной деятельностью, а благодаря сотрудничеству с ведущими преподавателями достиг высокого уровня исполнительского мастерства. «Хуафэн» прочно занял позицию одного из наиболее известных любительских народных хоров Пекина, активно продвигающих национальную музыкальную культуру.

8. 22 февраля 1939 года «Новая четвертая армия исполняет одноименную песню (текст: руководство штаба Новой четвертой армии, муз. Хэ Шида)



9. Всесармейский художественный фестиваль (1958 г.). На сцене «Генеральский любительский хор»



10. Отрывок из вокальной сюиты «Долгий марш» (1965 г.)



11. Хор «Потомков генералов»



«Хор потомков генералов» (г. Пекин) был создан в 2008 году под руководством дирижера Чэнь Хаосу и является преемником традиций легендарного «Хора генералов». Коллектив объединяет около 200 участников, являющихся представителями известных военных династий.

Первоначальной целью создания коллектива стало сохранение памяти о героическом прошлом страны. С момента своего образования «Хор потомков генералов» дал более 200 концертов в разных провинциях и городах Китая, выступая в университетах, культурных центрах и военных учреждениях. Репертуар хора составляют революционные и патриотические произведения, способствующие сохранению исторической памяти и воспитанию молодежи в духе патриотизма.

Знаковым аспектом деятельности хора является его просветительская миссия, заключающаяся в сопровождении концертных программ рассказами о военной истории Китая. Благодаря неустанной работе коллектива над сохранением исторической памяти, «Хор потомков генералов» занял особое место в культурной жизни Китая, став символом преемственности традиций и сохранения духовного наследия народа.

12. Хор «Долгий марш» исполняет сюиту «Долгий марш»



Хор военно-патриотической песни «Долгий марш» (уезд Юду, провинция Цзянси) был основан в 2010 году дирижером Юань Шангуем. Коллектив объединяет более 160 участников потомков красноармейцев. Он возник как инициатива местного хорового сообщества, призванная увековечить память о Великом походе Красной армии и передать духовное наследие нации современному поколению.

Центральное место в репертуаре хора занимает хоровая сюита «Долгий марш. Армия не боится трудностей долгого марша», исполненная более 325 раз. Репертуар постоянно расширяется и включает новые произведения, посвященные истории революционных событий. Выступления хора проходят как в пределах провинции Цзянси, так и на всекитайском уровне.

Коллектив неоднократно участвовал в значимых культурных форумах: в 2014 году в 16-м Китайском фестивале хорового искусства для людей старшего возраста (организованном Министерством культуры КНР), а в 2015 году стал проектом, финансируемым Национальным фондом искусств. Выступления хора транслировались на телеканале CCTV и в популярных музыкальных программах («Песня и улыбка», «Эхо», «Конференция китайских красных песен»).

Особым событием в истории хора стала встреча руководителя Юань Шангуя и девяти представителей коллектива с генеральным секретарем Си Цзиньпином 20 мая 2019 года в Юду, где была обозначена новая цель – проведение пятисотого концерта. За свою деятельность коллектив удостоен почетных званий «Передовой коллектив системы национальной культуры» и «Коллектив красного флага 8 марта».

13. «Хор китайского симфонического оркестра» на концерте «Романтическая ранняя весна», Пекин



Хор Китайского симфонического оркестра (г. Пекин) является одним из ведущих академических хоров страны, находящихся в непосредственном подчинении Министерства культуры Китайской Народной Республики. С 2009 года постоянным приглашенным дирижером хора является Виджай Упадхья, а сам коллектив насчитывает 80

участников, прошедших строгий профессиональный отбор.

Хор отличается высоким уровнем исполнительского мастерства и уникальным стилем звучания, сочетающим простоту и элегантность. Репертуар коллектива охватывает произведения западных и китайских классиков, а также современные хоровые композиции. Для привлечения широкой аудитории хор успешно проводит концертные программы «Горящие годы», «Романтическая ранняя весна» и «Звуки Волги», в которых визуальные эффекты сочетаются с хоровым пением.

Хор активно гастролирует по стране и за рубежом, записывает музыку для кино и телевидения, выпускает многочисленные аудиозаписи, тем самым внося значительный вклад в развитие музыкальной культуры и международный культурный обмен.

14. «Хор Национального центра исполнительских искусств», Пекин



Хор Национального центра исполнительских искусств Китая был создан в 2009 году под руководством дирижера У Линьфэня и зарекомендовал себя как один из ведущих академических коллективов страны. Репертуар хора охватывает более пятидесяти оперных постановок и масштабные вокально-симфонические произведения, среди которых сочинения Л.В. Бетховена, Г. Малера и Д. Верди.

Хор сотрудничает с мировыми дирижерами, режиссерами и солистами, включая Пласидо Доминго, Лорина Маазеля и Зубина Мету. Коллектив играет важную роль в продвижении академической музыки в Китае, выступает на крупнейших сценах страны и участвует в значимых культурных событиях, способствуя международному музыкальному обмену и получая положительные оценки за высокий уровень исполнения.

15. Хор Центрального оперного театра», Пекин



Хор Центрального оперного театра (г. Пекин), основанный в 1952 году, является крупнейшим и наиболее авторитетным академическим хоровым коллективом Китая. С момента своего создания ансамбль выступает на ведущих оперных и концертных сценах страны и мира, сочетая исполнение классических оперных номеров с премьерными современными произведениями для хора («Ван Гуй и Ли Сянсян», «Лю Хулань», «Весенний гром», «Айгули», «Великая стена Южно-Китайского моря», «Женитьба Фигаро», «Кармен», «Турандот», «Мадам Баттерфляй» и др.).

Под художественным руководством дирижера Юй Фэна ансамбль достиг исключительного исполнительского уровня, характеризующегося идеальной интонационной чистотой и стилистической выверенностью трактовок. Благодаря высокому исполнительскому мастерству и активной международной деятельности хор завоевал признание как у критиков, так и у широкой публики, утвердившись в качестве флага академического хорового искусства Китая.

16. Шанхайский молодежный хор «Радуга»



Шанхайский студенческий хор «Радуга» (основан в 2010 г. группой студентов Шанхайской консерватории) представляет собой уникальное явление современной китайской хоровой культуры. Под руководством дирижера и композитора Цзиня Чэнчжи коллектив выработал оригинальный стиль, в котором академическое хоровое звучание соединяется с актуальной для молодежи тематикой.

Ансамбль демонстрирует универсализм за счет сочетания в своем репертуаре глубоких психологических драм лирической направленности с сатирическими миниатюрами, обыгрывающими явления повседневности («усталость от работы», «возвращение домой на каникулы» и др.). Яркие сценические приемы (использование реквизита, визуальных образов), нестандартные тексты и легкая ирония позволяют хору устанавливать живой контакт с аудиторией.

Благодаря филигранному ансамблевому исполнению, выразительной тембровой палитре и оригинальности репертуара хор «Радуга» приобрел широкую популярность не только в Китае, но и за его пределами, завоевав признание мировой аудитории и утвердив за собой статус новаторского коллектива, формирующего новый облик академического хорового искусства.

Приложение 2. Нотные примеры

1. Луи Буржуа. Псалом «Old 100th»

Псалом «Old 100th»

普 天 之 下 万 国 万 民, 齐 声 赞 美 父、子、圣 灵,

三 位 一 体 同 荣 同 尊, 万 有 之 源, 万 福 之 本。 阿 们。

2. Шэнь Синьгун «Человек должен иметь высокие цели» (справа) и японский оригинал «Игра рук» (слева)

197 唱歌及び器楽曲集の巻

第三十五

身 心 同 修 一 心 同 修 一 心 同 修

ト バ ン 子 ム 子 子 ム 子 ム 子 ム 子 ム

カ 子 ム 子 ム 子 ム 子 ム 子 ム 子 ム

第三十五 霞か雲か

一 かすみか霞か、はたゆきか、
とばかりにおう、その花ざかり、
ももとりさえも、うたうなり、
かすみはなを、へだつれど、
隔てぬ友と、きてみるばかり、
うれしき事は、世にもなし、
かすみでそれと、みえねども、
なく然に、さそわれつつも、
いつしか来ぬる、はなのかけ、

體 操 (女子用)

丁調 4/4

1. 3 5 1 | 0 1 0 5 - | 4. 5 3 1 | 2 - 1 0 |

操 操 這 個 好 名 詞 決 計 吾 們 不 一 要

5 5 4 4 | 3 3 3 2 - | 5 5 4 4 | 3 3 3 2 - |

我 既 要 我 學 問 好 一 我 又 要 我 身 體 好

1. 3 5 1 | 0 1 0 5 - | 4. 5 3 1 | 2 - 1 0 ||

操 操 二 十 世 紀 中 吾 輩 也 是 英 一 豪

3. Образец записи мелодии из сборника Шэнь Синьгуна (1906 г.)

甲種	乙種	附錄	普通用進行曲	進行曲甲	進行曲乙
目次	燕	輕氣球	鏡	凱旋	先師
小兵隊	喜晴	採蓮	輕氣球	附錄	普通用進行曲
果樹	促織	輕氣球	鏡	凱旋	先師
耕牛	搖籃	輕氣球	鏡	凱旋	先師
寶花	貓	輕氣球	鏡	凱旋	先師
八	十一	十三	十五	十七	十九
六	四	一	三	五	七
頁數	頁數	頁數	頁數	頁數	頁數
歌曲出處	歌曲出處	歌曲出處	歌曲出處	歌曲出處	歌曲出處
原歌名	原歌名	原歌名	原歌名	原歌名	原歌名
Little Nipper	守歌	高譽	日本三景	花開	輕氣球
風車	The Sparrow And The Farmer	貓	日本三景	花開	輕氣球
Mass in The Cold	新嘗祭	新嘗祭	新嘗祭	新嘗祭	新嘗祭

4. Оригинальная партитура песни «Японский флот» (авторы Овада Татэки и Кояма Сакуносукэ)

日本海軍

(ハ 調 二 拍 子)

金剛はてば耶愛し
神のめぐみのせら山
まもる千代田の宮柱
心の弓の八にがた
御稜威溢る秋津
雲に秀づる高千穂
上記織鳥あとに見て
橘を枕に敷く
寄せなば寄せよ鐵石の
世界にひやく我國の
榮ゆる影も常盤なる
かやく吉いの櫻花
りんの空に聳え立つ

吾士の高嶺のるかけ
かをる譽の高嶺山
松の操の松ふと
武威高砂の浦の波
告はかたき天城山
大和心の明石がた
國に命をば分路や
嶺より高き大君の
引きはかへらぬ武士の
八雲八重山千代かけて
立つし功は千早ふる
動かぬ御代世を世に示す
赤存のし鳥海山

作曲 大和 元田 建 子樹

日本海軍

(ハ 調 二 拍 子)

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000. 1001. 1002. 1003. 1004. 1005. 1006. 1007. 1008. 1009. 1010. 1011. 1012. 1013. 1014. 1015. 1016. 1017. 1018. 1019. 1020. 1021. 1022. 1023. 1024. 1025. 1026. 1027. 1028. 1029. 1030. 1031. 1032. 1033. 1034. 1035. 1036. 1037. 1038. 1039. 1040. 1041. 1042. 1043. 1044. 1045. 1046. 1047. 1048. 1049. 1050. 1051. 1052. 1053. 1054. 1055. 1056. 1057. 1058. 1059. 1060. 1061. 1062. 1063. 1064. 1065. 1066. 1067. 1068. 1069. 1070. 1071. 1072. 1073. 1074. 1075. 1076. 1077. 1078. 1079. 1080. 1081. 1082. 1083. 1084. 1085. 1086. 1087. 1088. 1089. 1090. 1091. 1092. 1093. 1094. 1095. 1096. 1097. 1098. 1099. 1100. 1101. 1102. 1103. 1104. 1105. 1106. 1107. 1108. 1109. 1110. 1111. 1112. 1113. 1114. 1115. 1116. 1117. 1118. 1119. 1120. 1121. 1122. 1123. 1124. 1125. 1126. 1127. 1128. 1129. 1130. 1131. 1132. 1133. 1134. 1135. 1136. 1137. 1138. 1139. 1140. 1141. 1142. 1143. 1144. 1145. 1146. 1147. 1148. 1149. 1150. 1151. 1152. 1153. 1154. 1155. 1156. 1157. 1158. 1159. 1160. 1161. 1162. 1163. 1164. 1165. 1166. 1167. 1168. 1169. 1170. 1171. 1172. 1173. 1174. 1175. 1176. 1177. 1178. 1179. 1180. 1181. 1182. 1183. 1184. 1185. 1186. 1187. 1188. 1189. 1190. 1191. 1192. 1193. 1194. 1195. 1196. 1197. 1198. 1199. 1200. 1201. 1202. 1203. 1204. 1205. 1206. 1207. 1208. 1209. 1210. 1211. 1212. 1213. 1214. 1215. 1216. 1217. 1218. 1219. 1220. 1221. 1222. 1223. 1224. 1225. 1226. 1227. 1228. 1229. 1230. 1231. 1232. 1233. 1234. 1235. 1236. 1237. 1238. 1239. 1240. 1241. 1242. 1243. 1244. 1245. 1246. 1247. 1248. 1249. 1250. 1251. 1252. 1253. 1254. 1255. 1256. 1257. 1258. 1259. 1260. 1261. 1262. 1263. 1264. 1265. 1266. 1267. 1268. 1269. 1270. 1271. 1272. 1273. 1274. 1275. 1276. 1277. 1278. 1279. 1280. 1281. 1282. 1283. 1284. 1285. 1286. 1287. 1288. 1289. 1290. 1291. 1292. 1293. 1294. 1295. 1296. 1297. 1298. 1299. 1300. 1301. 1302. 1303. 1304. 1305. 1306. 1307. 1308. 1309. 1310. 1311. 1312. 1313. 1314. 1315. 1316. 1317. 1318. 1319. 1320. 1321. 1322. 1323. 1324. 1325. 1326. 1327. 1328. 1329. 1330. 1331. 1332. 1333. 1334. 1335. 1336. 1337. 1338. 1339. 1340. 1341. 1342. 1343. 1344. 1345. 1346. 1347. 1348. 1349. 1350. 1351. 1352. 1353. 1354. 1355. 1356. 1357. 1358. 1359. 1360. 1361. 1362. 1363. 1364. 1365. 1366. 1367. 1368. 1369. 1370. 1371. 1372. 1373. 1374. 1375. 1376. 1377. 1378. 1379. 1380. 1381. 1382. 1383. 1384. 1385. 1386. 1387. 1388. 1389. 1390. 1391. 1392. 1393. 1394. 1395. 1396. 1397. 1398. 1399. 1400. 1401. 1402. 1403. 1404. 1405. 1406. 1407. 1408. 1409. 1410. 1411. 1412. 1413. 1414. 1415. 1416. 1417. 1418. 1419. 1420. 1421. 1422. 1423. 1424. 1425. 1426. 1427. 1428. 1429. 1430. 1431. 1432. 1433. 1434. 1435. 1436. 1437. 1438. 1439. 1440. 1441. 1442. 1443. 1444. 1445. 1446. 1447. 1448. 1449. 1450. 1451. 1452. 1453. 1454. 1455. 1456. 1457. 1458. 1459. 1460. 1461. 1462. 1463. 1464. 1465. 1466. 1467. 1468. 1469. 1470. 1471. 1472. 1473. 1474. 1475. 1476. 1477. 1478. 1479. 1480. 1481. 1482. 1483. 1484. 1485. 1486. 1487. 1488. 1489. 1490. 1491. 1492. 1493. 1494. 1495. 1496. 1497. 1498. 1499. 1500. 1501. 1502. 1503. 1504. 1505. 1506. 1507. 1508. 1509. 1510. 1511. 1512. 1513. 1514. 1515. 1516. 1517. 1518. 1519. 1520. 1521. 1522. 1523. 1524. 1525. 1526. 1527. 1528. 1529. 1530. 1531. 1532. 1533. 1534. 1535. 1536. 1537. 1538. 1539. 1540. 1541. 1542. 1543. 1544. 1545. 1546. 1547. 1548. 1549. 1550. 1551. 1552. 1553. 1554. 1555. 1556. 1557. 1558. 1559. 1560. 1561. 1562. 1563. 1564. 1565. 1566. 1567. 1568. 1569. 1570. 1571. 1572. 1573. 1574. 1575. 1576. 1577. 1578. 1579. 1580. 1581. 1582. 1583. 1584. 1585. 1586. 1587. 1588. 1589. 1590. 1591. 1592. 1593. 1594. 1595. 1596. 1597. 1598. 1599. 1600. 1601. 1602. 1603. 1604. 1605. 1606. 1607. 1608. 1609. 1610. 1611. 1612. 1613. 1614. 1615. 1616. 1617. 1618. 1619. 1620. 1621. 1622. 1623. 1624. 1625. 1626. 1627. 1628. 1629. 1630. 1631. 1632. 1633. 1634. 1635. 1636. 1637. 1638. 1639. 1640. 1641. 1642. 1643. 1644. 1645. 1646. 1647. 1648. 1649. 1650. 1651. 1652. 1653. 1654. 1655. 1656. 1657. 1658. 1659. 1660. 1661. 1662. 1663. 1664. 1665. 1666. 1667. 1668. 1669. 1670. 1671. 1672. 1673. 1674. 1675. 1676. 1677. 1678. 1679. 1680. 1681. 1682. 1683. 1684. 1685. 1686. 1687. 1688. 1689. 1690. 1691. 1692. 1693. 1694. 1695. 1696. 1697. 1698. 1699. 1700. 1701. 1702. 1703. 1704. 1705. 1706. 1707. 1708. 1709. 1710. 1711. 1712. 1713. 1714. 1715. 1716. 1717. 1718. 1719. 1720. 1721. 1722. 1723. 1724. 1725. 1726. 1727. 1728. 1729. 1730. 1731. 1732. 1733. 1734. 1735. 1736. 1737. 1738. 1739. 1740. 1741. 1742. 1743. 1744. 1745. 1746. 1747. 1748. 1749. 1750. 1751. 1752. 1753. 1754. 1755. 1756. 1757. 1758. 1759. 1760. 1761. 1762. 1763. 1764. 1765. 1766. 1767. 1768. 1769. 1770. 1771. 1772. 1773. 1774. 1775. 1776. 1777. 1778. 1779. 1780. 1781. 1782. 1783. 1784. 1785. 1786. 1787. 1788. 1789. 1790. 1791. 1792. 1793. 1794. 1795. 1796. 1797. 1798. 1799. 1800. 1801. 1802. 1803. 1804. 1805. 1806. 1807. 1808. 1809. 1810. 1811. 1812. 1813. 1814. 1815. 1816. 1817. 1818. 1819. 1820. 1821. 1822. 1823. 1824. 1825. 1826. 1827. 1828. 1829. 1830. 1831. 1832. 1833. 1834. 1835. 1836. 1837. 1838. 1839. 1840. 1841. 1842. 1843. 1844. 1845. 1846. 1847. 1848. 1849. 1850. 1851. 1852. 1853. 1854. 1855. 1856. 1857. 1858. 1859. 1860. 1861. 1862. 1863. 1864. 1865. 1866. 1867. 1868. 1869. 1870. 1871. 1872. 1873. 1874. 1875. 1876. 1877. 1878. 1879. 1880. 1881. 1882. 1883. 1884. 1885. 1886. 1887. 1888. 1889. 1890. 1891. 1892. 1893. 1894. 1895. 1896. 1897. 1898. 1899. 1900. 1901. 1902. 1903. 1904. 1905. 1906. 1907. 1908. 1909. 1910. 1911. 1912. 1913. 1914. 1915. 1916. 1917. 1918. 1919. 1920. 1921. 1922. 1923. 1924. 1925. 1926. 1927. 1928. 1929. 1930. 1931. 1932. 1933. 1934. 1935. 1936. 1937. 1938. 1939. 1940. 1941. 1942. 1943. 1944. 1945. 1946. 1947. 1948. 1949. 1950. 1951. 1952. 1953. 1954. 1955. 1956. 1957. 1958. 1959. 1960. 1961. 1962. 1963. 1964. 1965. 1966. 1967. 1968. 1969. 1970. 1971. 1972. 1973. 1974. 1975. 1976. 1977. 1978. 1979. 1980. 1981. 1982. 1983. 1984. 1985. 1986. 1987. 1988. 1989. 1990. 1991. 1992. 1993. 1994. 1995. 1996. 1997. 1998. 1999. 2000. 2001. 2002. 2003. 2004. 2005. 2006.

5. Шэнь Синьгун «Восемнадцать провинций» 十八省地理历史

1. 直隶

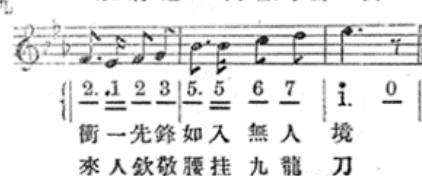
沈心工作词



6. Цзэн Чжиминь «Хайчжан»

戰海

變E調

音樂
唱歌

(1247)



7. Ли Шутун «Весенняя прогулка»

Moderato

The musical score for 'Весенняя прогулка' (Spring Walk) by Li Shutun is written in 6/8 time and B-flat major. It consists of two systems of music. Each system has a treble staff and a bass staff. The melody is primarily in the treble staff, featuring eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The tempo is marked 'Moderato'.

8. Ф. Мендельсон «Шесть хоров» («Новогодняя елка»)

Assai sostenuto

The musical score for 'Шесть хоров' (Six Choruses) by Felix Mendelssohn is written in 3/4 time and B-flat major. It consists of four staves, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Assai sostenuto'. The score includes dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte). The melody is primarily in the treble staff, featuring quarter and eighth notes. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

9. 李 劫人 «Мольба о выживании»

Allegro ma non troppo
mf

吾不忍其 骸 骸， 無罪而就 死 地。

皆 勸 諸 仁 者， 同 發 悲 悲 意。

10. 李 劫人 «Великий Китай»

Maestoso

萬 歲！萬 歲！萬 歲！ 赤 縣 膏 腴 神

明 廟。地 大 物 博，相 生 相 養，建 國 五 千 餘

11. Джон Паунд Ордвей «Мечты о доме матери»

Dreaming Of Home And Mother J. P. ORDWAY

Moderato

1. Dreaming of home, dear old home! Home of my childhood and mother; Oft when I wake, 'tis
 2. Sleep, balm-y sleep, close mine eyes. Keep me still think-ing of mother, Hark! 'tis her voice I

sweet to find I've been dream-ing of home and mother. Home, dear home, childhood's happy home!
 seem to hear, Yes, I'm dream-ing of home and mother. An - gels come, soothing me to rest,

Where I played with sis-ter and with brother; 'Twas the sweetest joy when we did roam, O - ver
 I can feel their presences as no oth-er; For they sweetly say I shall be blest With bright

Chorus

hill and thro'dale with mother. Dreaming of home, dear old home, Home of my child-hood and
 vis - ions of home and mother.

mother, Oft when I wake, 'tis sweet to find I've been dream-ing of home and moth-er.

12. 李 舒 特 恩 «Прощание»

送 别

李叔同作歌

allegro

Piano

長亭外，古道邊，芳草碧連天。

天。晚風拂柳笛聲殘，夕陽山外山。

天之涯，地之角，知交半零落。一瓢濁酒

13. Чжао Юаньжэнь «Баллада о продаже сукна»

卖布谣

Allegro $\text{♩} = 100$ 时大白调

缝 缝 织 布， 哥 哥 卖 布， 卖 布 买 布。

有 领 那 肚， 缝 缝 织 布， 哥 哥 卖 布， 小 易 易 破 破， 没 布 补 裤。

a tempo 缝 缝 织 布， 哥 哥 卖 布， 是 谁 买 布？ 厨 厨 厨 主， 土 布 粗。

a tempo 洋 布 细， 洋 布 便 宜， 厨 主 欢 喜， 土 布 没 人 要， 饿 到 了 哥 哥 缝 缝！

14. «Морская рифма» Чжао Юаньжэнь (вступление солистки-сопрано)

S. solo

“ 穿 不， 回 家 我 不 回， 我 爱 这 晚 风 吹 ”。

15. Чжао Юаньжэнь «Морская рифма» (фортепианная интерлюдия в конце первого раздела)



16. Чжао Юаньжэнь «Морская рифма» (соло сопрано)

“女 郎, 胆 大 的 女 郎! 那 天 边 扯 起 了 黑 幕, 这

17. Чжао Юаньжэнь «Морская рифма» (смена метра)

“啊 不, 你 看 我 凌 空 舞, 学 一 个 海 鸥 没 海 没”

18. Чжао Юаньжэнь «Морская рифма» (вступление мужского хора)

T. I *mf*
 “听呀, 那大海的震怒, 女郎, 回家吧, 女郎!”
 B. I *mf*
mf

19. Чжао Юаньжэнь «Морская рифма» (фортепианная интерлюдия)

mf
mp *rit.* *p*

20. Цюй Сисянь «Пастораль» (вступление)

Adagio 辽阔、开朗地

S. —————

A. *p* Hm —————

T. —————

B. *p* Hm —————

21. Цюй Сисянь «Пастораль» (раздел А)

S. *mp* 翠 绿 的 草 地 上 哎 跑 着 白 羊,

A. *mp* 翠 绿 的 草 地 上 跑 着 白 羊,

T. *mp* 翠 绿 的 草 地 上 跑 着 白 羊,

B. —————

22. Цюй Сисянь «Пастораль» (Раздел В)

S. *mp* 生 活 是 这 样 幸 福 欢 畅!

A. 幸 福 欢 畅!

T. solo *pp* 啊

T. *mp* 生 活 是 这 样 幸 福 欢 畅!

B. 幸 福 欢 畅!

23. Цюй Сисянь «Пастораль» (фраза b1 раздела B)

S. I
 S. II
 A.
 T. solo
 T.
 B.

pp, ppp, Hm

24. Цюй Сисянь «Пастораль» (третий раздел A1)

珍珠撒在绿绒上。
 珠撒在绿绒上。
 象珍珠撒在绿绒上。

25. Иллюстрация народной мелодии «Цинпин дяо»

Andante sostenuto
 (八) 山在虚無缥缈间
 8va
 pp
 rit.

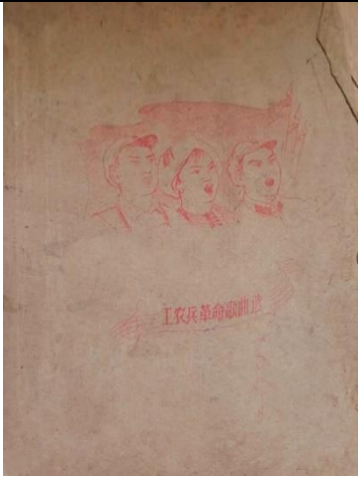
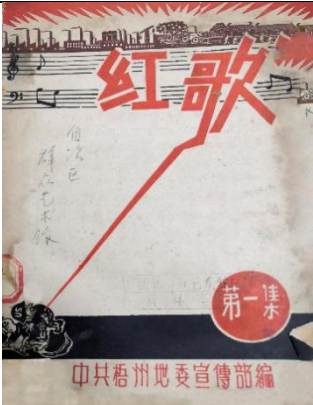
Приложение 3. Сборники песен

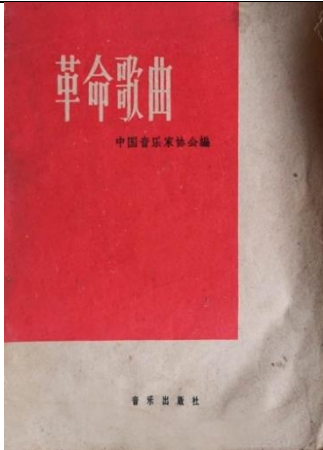
1. Первые сборники школьных песен (1900-1920 гг.)

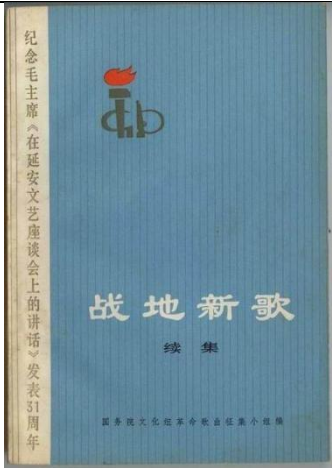
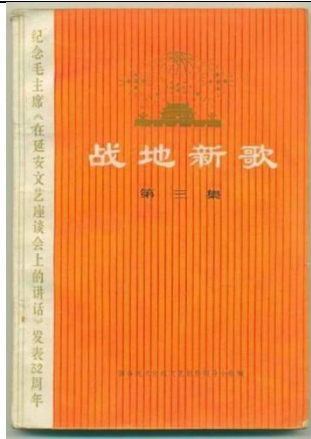
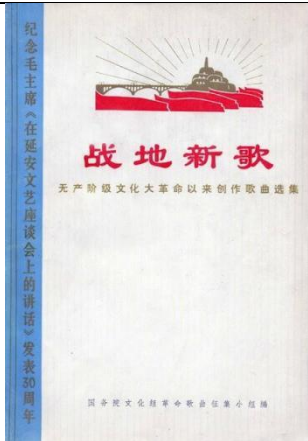
| Автор/редактор | Название | Издание | Год |
|---|---|--|---------------|
| Шэнь Синьгун | «Антология школьных песен» в 3-х томах | Шанхайское издательство | 1904-1907 гг. |
| Цзэн Чжиминь | «Антология школьных песен» | Шанхайское издательство | 1904 г. |
| Ли Шутун | «Национальные песни для обучения» | Шанхайский книжный магазин «Чжунсинь» | 1905 г. |
| Хуанг Цзунчен | «Школьные песни» в 2-х томах | «Управление по академическим вопросам провинции Хубэй» | 1905 г. |
| Цзинь Куй, Ва Чунь | «Школьные песни для начальной школы. Вводный уровень» | Издательство «Коммерческая пресса» | 1905 г. |
| Шоу Линьни | «Коллекция школьных песен школы для девочек» | «Шанхайский научный книжный магазин» | 1906 г. |
| Лу Баохен | «Новая коллекция песен» | «Официальное книжное бюро Лейкленда» | 1906 г. |
| Редакция государственной школы города Уси | «Коллекция школьных песен» | Шанхайский книжный магазин «Чжунсинь» | 1906 г. |
| Хоу Хунцзянь | «Коллекция одноголосных песен» в 2-х томах | «Шанхайское издательское бюро» | 1906-1907 г. |
| Е Чжунленг | «Сборник песен для начальной школы» | Издательство «Коммерческая пресса» | 1907 г. |
| Цзинь И | «Песни для Нового Китая» | Издательство «Хун Ренкан» | 1907 г. |
| Чэнь Цзюнь | «Песни для начальной школы» | Издательство «Коммерческая пресса» | 1907 г. |
| У Си | «Маршевые песни для детей» | Шанхайское изд-во «Шанг Кунг» | 1908 г. |

| | | | |
|---------------|---|--|---------|
| Ся Чанг | «Новые песни» | «Шанхайский книжный магазин Пусинь» | 1910 г. |
| Шэнь Синьгун | «Республиканские песни» в 4-х томах | Издательство «Коммерческая пресса» | 1912 г. |
| Шэнь Синьгун | «Пересмотренное издание сборника школьных песен» в 6-ти томах | Издательство «Коммерческая пресса» | 1912 г. |
| Ван Дечанг | «Сборник песен для Нового Китая» в 4-х томах | Издательство «Китайский книжный магазин» | 1912 г. |
| Ху Цзюньфу | «Новые композиции» | Издательство министерства образования | 1913 г. |
| Фэн Лян | «Новейший учебник школьных песен» | Гуанчжоу «Шу Так Тонг» | 1913 г. |
| Чжан Сюшань | «Новейший учебник по музыке для средней школы» | Издательство «Суд Хсуан Юань» | 1913 г. |
| Хуа Ханьчжэнь | «Сборник новых песен для образования» | «Шанхайская ассоциация содействия образованию» | 1914 г. |
| Ван Дэчан | «Китайская песенная коллекция» в 4-х томах | Издательство «Китайский книжный магазин» | 1915 г. |
| Суо Шубай | «Основные упражнения для пения. Школьные песни» | Издательство «Коммерческая пресса» | 1918 г. |

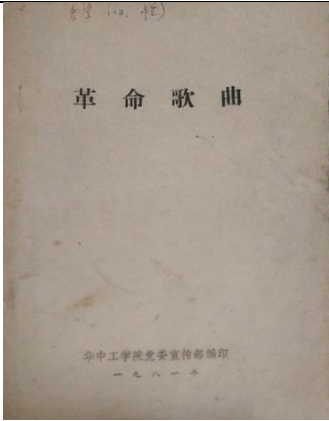
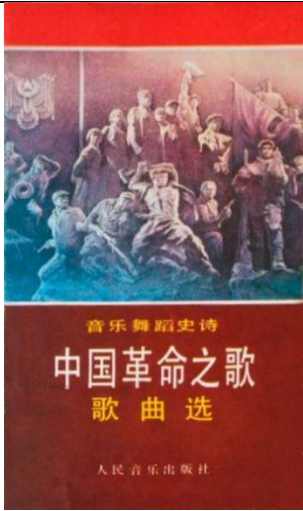
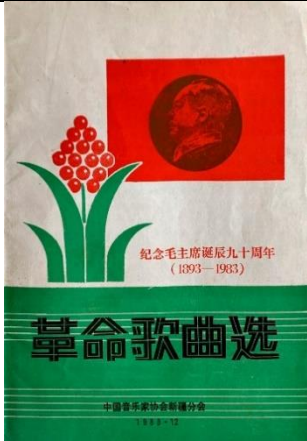
2. Таблица сборников «красных песен», выпущенных с 1949 –1976 гг.

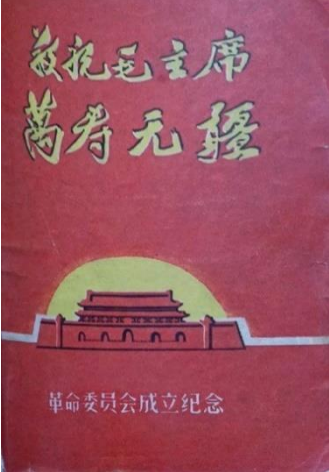
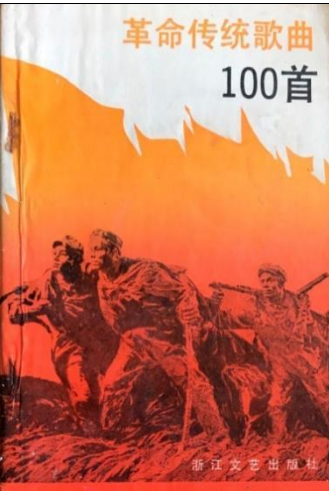
| н/п | Наименование | Год издания | Титульный лист | Издательство, авторы, составители |
|-----|--|-------------|---|---|
| | Сборник революционных песен рабочих, крестьян и солдат | — |  | — |
| | Красные песни | — |  | Издательство "Синьхуа" (Биньян) |
| | Красные песни | 1949-1955 |  | Отдел пропаганды Учжоуского префектурного партийного комитета |

| | | | | |
|--|---|-------------|---|---|
| | Революционные песни | 1962 |  | Народное издательство «Хубэй»;
Автор: Музыкальное издательство |
| | Сборник революционных массовых песен | 1963 |  | Шанхайское издательство литературы и искусства;
Авторы: Шанхайская народная музыкальная группа радио и телевидения |
| | Сборник песен революции | 1964 |  | Издательство и автор: Фуцзяньское народное издательство |
| | Красные революционные песни | 1967 |  | Издательство «Цзинган Хунци»;
Автор: Трикотажная фабрика Хонду, корпус Цзинганшань |

| | | | | |
|--|---|------|---|--|
| | Революционные песни рабочих и крестьян | 1967 |  | Издательство «Шанхуа» |
| | Сборник песен из зоны боевых действий | 1973 |  | Народное музыкальное издательство;
Авторы: Культурная группа Государственного совета по сбору революционных песен |
| | Новые песни из зоны боевых действий | 1974 |  | Народное музыкальное издательство;
Авторы: Ведущая группа литературно-художественного творчества культуры Государственного совета |
| | Новые песни с поля боя | 1975 |  | Народное музыкальное издательство;
Авторы: Культурная группа Государственного совета по сбору революционных песен |

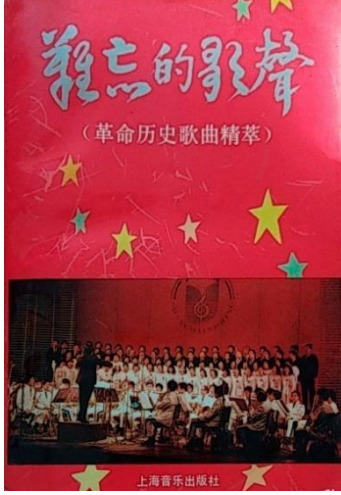
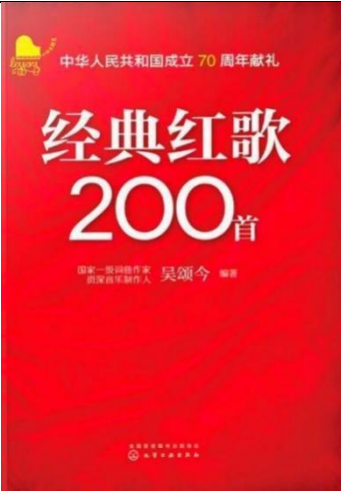
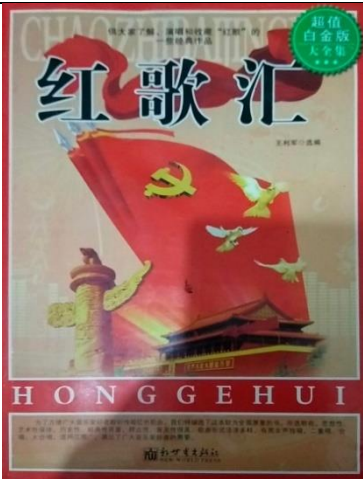
| | | | | |
|--|---|------|---|--|
| | Революционные песни | 1977 |  | Народное музыкальное издательство |
| | Гимн горам Тяньшань: избранные революционные песни Синьцзяна | 1977 |  | Народное музыкальное издательство;
Автор: Синьцзянское народное издательство |
| | Сборник революционных песен, исполняемых солдатами | 1977 |  | Народное музыкальное издательство;
Автор: Коллектив народного музыкального издательства |

| | | | | |
|--|------------------------------------|------|---|--|
| | Революционные песни | 1981 |  | <p>Издатель: Отдел рекламы партийного комитета Хуачжунского технологического института</p> <p>Автор: Отдел пропаганды партийного комитета Хуачжунского технологического университета</p> |
| | Песни китайской революции | 1981 |  | <p>Издатель: Народное музыкальное издательство;</p> <p>Автор: Коллектив народного музыкального издательства</p> |
| | Сборник революционных песен | 1983 |  | <p>Издатель: Синьцзянское отделение ассоциации китайских музыкантов;</p> <p>Автор: Китайская ассоциация музыкантов (Синьцзянское отделение)</p> |

| | | | | |
|--|--|------|---|---|
| | За
долгол
етие
предсе
дателя
Мао
(Избра
нные
револ
юцион
ные
песни) | 1985 |  | Издатель: Издательский
дом «Хубэй» |
| | 100
традиц
ионны
х
револ
юцион
ных
песен | 1989 |  | Издатель: Чжэцзянское
издательство
литературы и
искусства;

Автор: Коллектив
Чжэцзянского
издательства
литературы и искусства |
| | Сборн
ик
китайс
ких
револ
юцион
ных
истори
ческих
песен | 1990 |  | Издатель:
Муниципальный
комитет образования
Хуайбэй;

Автор: Чжоу Кайдзюнь |

| | | | | |
|--|--|------|---|---|
| | <p>Незабываемые песни, суть революционных исторических песен.</p> | 1992 |  | <p>Издатель: Шанхайское музыкальное издательство;</p> <p>Автор: коллектив Шанхайского музыкального издательства</p> |
| | <p>200 красных песен. Классические красные песни Ву Сонгджина</p> | 2000 |  | <p>Издатель: Промышленное издательство;</p> <p>Автор: Ву Сонгджин</p> |
| | <p>Фестиваль красной песни</p> | 2013 |  | <p>Издатель: Издательство «Новый мир»;</p> <p>Автор: Ван Лицзюнь</p> |

Приложение 4. Нотные источники

1. Список задействованных в исследовании произведений⁴⁶.

1. Сборник поэзии и песен «Ши Цзин» (诗经, 484 г. до н.э.);
2. «Цзю гэ» (九歌) – «Девять песен» поэта при дворе Чу;
3. «Народные песни» Бо Цзюй (白居易, 772–846 гг.);
4. «Юэфу на новые темы» Юань Чжэнь (元稹, 779–831 гг.);
5. Цюцзы «Няньнуцзяо» (念奴娇, «Дума о прекрасном») на стихи поэта Суна Су Ши (1037–1101 гг.);
6. Чжугундяо «Западный флигель» («西厢记») авторства Дуна Цзэюаня;
7. Гимны и антифоны «Ежедневные молитвы святой католической церкви» («聖教日课») Н. Лонгобардо, 1603 г.;
8. «Священные оды для развития ума» («养心神诗») Роберта Моррисона, 1818 г.;
9. «Молитвы и гимны» Роберта Моррисона и Ляна Фа, 1833 г.;
10. Псалом «Old 100th» Луи Буржуа (ок. 1500–ок. 1560 гг.);
11. «Песнь святой горы», («圣山谐歌») под редакцией миссионера Э. Инсли, 1858 г.;
12. «Хвалебные гимны» на диалекте «Нинбо» (宁波话), Б. МакКарти;
13. «Сборник гимнов на мандаринском языке» (官话), Г. Блоджет и Ч. Гудрич, 1877 г.
14. Хоровая песня «Японский флот» Овада Татэки и К. Сакуносукэ;
15. Школьная песня ««Восемнадцать провинций» Шэнь Синьгун, 1901 г.;
16. Хоровая песня «Хайчжан» Цзэн Чжиминь;
17. Школьная песня «Человек должен иметь высокие цели» – адаптация

⁴⁶ Таблица построена в соответствии с хронологией появления музыкальных трудов.

- японской школьной песни «Игра рук» Шэнь Синьгун, 1902 г.;
18. «Песенная коллекция» («教育唱歌集») Цзэн Чжиминь, 1904 г.;
 19. «Школьные песни» Шэнь Синьгун, 1904 г.;
 20. Хоровая композиция «Песня о Родине» Ли Шутун, 1904 г.;
 21. «Национальные песни» («国学唱歌集») Ли Шутун, 1905 г.;
 22. Композиция «Иисус любит меня» У. Бредбери, 1862 г.;
 23. Китайский хор «Весенняя прогулка» Ли Шутун, 1913 г.;
 24. Смешанный четырехголосный хор «Великий Китай» Ли Шутун;
 25. Трехголосный хор «Человек и природа» Ли Шутун;
 26. Двухголосный хор «Урожайный год» Ли Шутун;
 27. «Баллада о продаже сукна» Чжао Юаньжэнь, 1922 г.;
 28. Женский хор «Прощание с моей Альма-матер» Сяо Юмэй, 1924 г.;
 29. Двухголосный хор «Встреча зимы» Сяо Юмэй;
 30. Трехголосный хор «Вечерняя встреча» Сяо Юмэй;
 31. Трехголосный хор «Песня в кипарисовом лесу» Сяо Юмэй;
 32. «Армейская песня Северной экспедиционной армии» Квон Минг Нам, 1926 г.;
 33. Хоровая композиция «Долгий марш» Сяо Хуа;
 34. Хоровая композиция «Лунная ночь» Сяо Юмэй, 1926 г.;
 35. Хоровая баллада «Морская рифма» (для сопрано, смешанного хора и фортепиано на текст Сюй Чжимо) Чжао Юаньжэнь, 1927 г.;
 36. Хоровая композиция «Увы, 18 марта» Чжао Юаньжэнь, 1926 г.;
 37. Хоровая композиция «Сопротивление врагу» Хуан Цзы, 1931 г.;
 38. Антияпонский хор «Флаг развевается» Хуан Цзы, 1932 г.;
 39. Первая китайская оратория «Вечная печаль» по мотивам поэмы «Вечная цапля» известного поэта эпохи Тан – Бо Цзюйи (772–846 гг.) Хуан Цзы, 1932 г.;
 40. Хоровая композиция «Студенческие годы» Хуан Цзы;
 41. Хоровая композиция «Взгляд с другой стороны» Хуан Цзы;

42. Хоровая композиция «Солдаты на передовой» Хуан Цзы;
43. Хор а'cappella «Мулиан спасает свою мать» Хуан Цзы;
44. Трехчастный хор «Северные земли восхваляют северных солдат» Чжао Юаньжэнь, 1933 г.;
45. Хоровая композиция «Боевая песня» Чэнь Хунн, 1933 г.;
46. Хоровая композиция «Иди на фронт» Чэнь Хунн, 1933 г.;
47. Хоровая композиция «Тридцать миллионов отверженных» Ша Мэй, 1933 г.;
48. Хоровая композиция «Бой на северо-востоке Китая» Ша Мэй, 1933 г.;
49. Хоровая композиция «Марш молодежи» Ша Мэй, 1933 г.;
50. Кантата «Родина» Ма Сыцун, 1933 г.;
51. Хор к к/ф «Сыновья и дочери во время шторма» – «Марш добровольцев» Не Эр, 1935 г.;
52. Смешанный хор «Финал победы» Ся Чжицю, 1937 г.;
53. Трехчастный хор «Песни войны» Ся Чжицю, 1937 г.;
54. Хоровая композиция «800 героев» Ся Чжицю, 1937 г.;
55. Хоровая композиция «Марш добровольцев» на слова Чжоу Ганьмина и музыку Сунь Шэня, 1935 г.;
56. Хоровая композиция «На реке Сунгари» Чжана Ханьхуэя, 1936 г.;
57. Хоровая композиция «Баллада о Великой стене» Пао Маононга и Лю Сюэяня, 1937 г.;
58. «Марш Восьмой маршрутной армии» муз. Чжэн Лучэн на слова Гун Му, позже адаптированный в «Военную песню Народно-освободительной армии Китая» (1951 г.);
59. Хоровая композиция для смешанного хора «Весеннее озеро Сиху» Хэ Лутин;
60. Хор а'cappella «Песня рабочих» Хэ Лутин;
61. Хор а'cappella «Артиллерийская песня» Хэ Лутин;
62. Хор а'cappella «Война за Родину» Хэ Лутин;

63. Кантата «Желтая река» («Река Хуанхэ») Сянь Синхай, 1939 г.;
64. «Производственная кантата» Сянь Синхай, 1939 г.;
65. Кантата «18 сентября» Сянь Синхай, 1939 г.;
66. Кантата «Принесенные в жертву союзники» Сянь Синхай, 1937 г.;
67. Хоровая композиция «Ода Родине» Лю Ширен, 1950 г.;
68. Хоровая сюита «Хор долгого марша» Ши Ле Мэн, 1965 г.;
69. Оратория «Счастливый Ичжуан» Чжэн Лучэн;
70. Хоровая композиция «Восток красный» Ли Юйань, 1942 г.;
71. Хоровая композиция «Народно-освободительная армия оккупировала Нанкин» Чжу Цзяньэр, 1957 г.;
72. Смешанный хор «Долгий марш» муз. Ли Хуанчжи на стихи Мао Цзэдуна, 1957 г.;
73. Хоровая композиция «Моя Родина» Лю Чи (период «Культурной революции»);
74. Хоровая композиция «Мы идем дорогой» Ли Цзефу (период «Культурной революции»);
75. Опера «Красный фонарь» А Лай, Ван Цзиньюань, 1970 г.;
76. Опера «Взятие Тигровой горы» коллектив авторов, 1967 г.;
77. Опера «Гавань» коллектив авторов, 1972 г.;
78. Опера «Рейд полка белых тигров» коллектив авторов, 1964 г.;
79. Опера «Седая девушка» Ма Кэ, Чжан Лу, 1945 г.;
80. Опера «Симфонический Шацзябань» коллектив авторов, 1965 г.;
81. Хор а'саррелла «Пастораль» Цюй Сисянь, 1954 г.;
82. Хор а'саррелла «Слушай, как твоя мать рассказывает историю прошлого» Цюй Сисянь;
83. Хор а'саррелла «В том далеком месте» Цюй Сисянь;
84. Хор с сопровождением «Назови меня по имени» муз. Цюй Сисянь на слова Хуана Цзуньина;
85. Хор с сопровождением «Река Вусули» Цюй Сисянь;

86. Хор с сопровождением «Пролетарии всех стран соединяйтесь» Цюй Сисянь;
87. Хор с сопровождением «Летающие лепестки» Цюй Сисянь;
88. Хоровая композиция «Новый долгий марш, новая битва» Цюй Сисянь, 1978 г.;
89. Хоровая сюита для смешанного хора «Три поэмы династии Сун» Чэнь И;
90. Кантата «Танские поэмы» Чэнь И;
91. Циньская песня» Ли Хуаньчжи, 1957 г.;
92. Хоровая поэма «Дневник леса» Чжан Дунчжи, 1982 г.;
93. Хор а'cappella «Страна зеленых вод» Чжу Цзянэр, 1984 г.;
94. Национальный симфонический хор «Пять стихотворений из Книги песен» Цзинь Сян, 1985 г.;
95. «Хоровая сюита» Тянь Фэн, 1979 г.;
96. Китайская народная песня «Вышитый фонарь»;
97. Китайская народная песня «Сбор хлопка»;
98. Китайская народная песня «Послание любимого»;
99. Китайская народная песня «Овцы на горе»;
100. Китайская народная песня ««Маленькая пасущаяся корова»;