

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

На правах рукописи

Ли Шиюэ

**ХОРОВОЕ ИСКУССТВО А CARPELLA
В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КНР**

Специальность: 5.10.3 – виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор
Шитикова Раиса Григорьевна

Санкт-Петербург
2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА БЕЗ СОПРОВОЖДЕНИЯ В КНР.....	17
1.1. Воздействие западноевропейского миссионерства на становление хорового искусства в Китае.....	18
1.2. Жанр школьной песни как основоположник многоголосия в хоровой культуре страны.....	27
1.3. Тема национально-освободительного движения в хоровых сочинениях а саррелла	40
1.4. Влияние фольклорных традиций на формирование современного хорового искусства.....	50
ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА А SARRELLA В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ XXI ВЕКА.....	65
2.1. Современное состояние хорового искусства а саррелла в Китае.....	67
2.2. Хоровое движение как фактор социокультурного развития страны.....	80
2.3. Исполнительский компонент как элемент интерпретации произведений современных китайских композиторов.....	98
ГЛАВА 3. ДИАЛОГ СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА С НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИЕЙ.....	111
3.1. Претворение песенного наследия Китая в хорах без сопровождения китайских композиторов XX–XXI веков	112
3.2. Художественная песня современных китайских композиторов сквозь призму национального наследия	126
3.3. Школьная песня как основа репертуара для детей и юношества в спектре национального фольклора Китая.....	139

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	151
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	158
СПИСОК ВИДЕОИСТОЧНИКОВ.....	192
<i>Приложение 1.</i> Нотные примеры.....	203
<i>Приложение 2.</i> Фотографии композиторов, дирижеров, ученых-этнографов и жителей провинций Китая.....	217
<i>Приложение 3.</i> Хоровые коллективы Китая.....	227
<i>Приложение 4.</i> Ли Шутун. Хор «Весенняя прогулка».....	236
<i>Приложение 5.</i> Ян Цзярен. Обработка уйгурской народной песни «Половина луны восходит».....	238
<i>Приложение 6.</i> Авторское согласие композитора Лю Сяогэна на использование соискателем его партитуры «В поисках древней мелодии Накси» в диссертационной работе.....	239
<i>Приложение 7.</i> Страницы из сборника «Избранные народные песни Восточной Монголии» (1951) под редакцией Ань Бо.....	240
<i>Приложение 8.</i> Цюй Сисянь. «Пастораль», обработка монгольской народной песни для смешанного хора a cappella.....	242
<i>Приложение 9.</i> Чэнь И. Обработка народной песни Цзянсу «Жасмин» для женского однородного хора a cappella.....	245
<i>Приложение 10.</i> Чэнь И. Обработка анхойской народной песни «Феньянская песня» для смешанного хора a cappella.....	249
<i>Приложение 11.</i> Сюй Цянцян. Хор «Танец сбора чая».....	252
<i>Приложение 12.</i> Сюй Цянцян. Хор «Верблюд, везущий ивы».....	255
<i>Приложение 13.</i> Сюй Цянцян. Хор «Гуйюань Тяньцзю» для смешанного хора a cappella, фрагмент.....	263
<i>Приложение 14.</i> Сюй Цянцян. Хор «Ли Юсон» для женского однородного хора a cappella, фрагмент	264
<i>Приложение 15.</i> Дай Юфу. Хор «Цзян Сюэ», для смешанного хора a cappella.....	265

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. В настоящее время хоровое искусство Китая становится предметом пристального изучения как китайскими, так и российскими учеными. В свете формирования представлений о различных национальных культурах рассмотрение специфических особенностей китайского хорового творчества является одной из приоритетных задач современной науки. Получившее интенсивное генерирование на протяжении XX столетия, в XXI веке оно претерпевает значительную трансформацию.

Обогащение средств вокальной выразительности путем привнесения западных элементов музыкальной эстетики в традиционные для Китая формы бытования песенного фольклора способствовало расширению возможностей коллективного исполнительства. Появление же оригинальных композиций а *carrella* ознаменовало новый этап в развитии китайского хорового искусства. Синтез национальных компонентов с новейшими достижениями европейской музыкальной традиции выделяет произведения ведущих мастеров КНР.

В XX столетии происходит постепенное вычленение наиболее характерных для практики коллективного исполнения стилистических форм, тем самым стремительно популяризируется ансамблевое многоголосное звучание и культивируется академическое искусство в стране, включая самые отдаленные ее регионы. Проведение политики реформ и открытости в сфере культуры и образования способствует активному продвижению новых исполнительских жанров хорового пения, что плодотворно сказывается на интенсивности написания авторских сочинений без сопровождения.

Лучшие образцы западного искусства послужили стимулом для развития национального хорового творчества на почве традиционных форм музицирования. Китайские композиторы, опираясь на такие жанры, как опера

куньцзюй (崑曲)¹, школьная песня, создали оригинальные хоровые произведения а саррелла. Творчество Сянь Синхая, Ли Шутуна, Хуан Цзы, Чжао Юаньжэня и др. способствовало возрастанию интереса к хоровому пению.

В связи с этим **актуальность темы исследования** хорового искусства а саррелла в современном музыкальном мире Китая обусловлена соответствующими факторами.

Во-первых, динамично развивающиеся хоровое исполнительство и композиторская практика в конце XX – начале XXI века требуют системного подхода к изучению и музыкально-исторической периодизации становления основных вех эволюции вокального коллективного творчества Поднебесной.

Во-вторых, в сфере образовательной системы КНР хоровая практика имеет различные педагогические подходы, основанные на региональной вокальной специфике и учебной традиции, никак не регламентированные на уровне государственной политики. Поэтому изучение наиболее ярких элементов хорового мастерства, выявление общих закономерностей и уникальных характеристик певческих школ становится важным направлением исследования с целью оптимизации образовательного процесса и повышения уровня профессиональной подготовки хоровых исполнителей.

В-третьих, обращение к певческим стилям фольклора этнических групп, проживающих на территории Китая, и способы претворения их в композиторском и исполнительском творчестве доказывают появление новой для музыкальной культуры Поднебесной жанрово-стилистической формы, имеющей черты, свойственные фольклоризму и нуждающиеся в пристальном внимании со стороны музыковедов и этномузыкологов.

¹ Также можно встретить написание куньцзюй (崑劇), куньцю (崑曲) или куньшаньская опера. Один из старейших видов национального музыкального драматического искусства, возникший в конце правления династии Юань (1271—1368).

В-четвертых, защита авторских прав китайских композиторов как реакция на коммерциализацию хорового пения в Китае требует от культурной общественности соблюдения определенных юридических законов, что напрямую отражается на количестве созданных произведений искусства и качестве исполнительской интерпретации.

Степень разработанности темы исследования. Анализу истоков хорового искусства в Китае посвящены труды ведущих российских и китайских ученых. Проблемы истории культуры Востока описываются в работах Д. В. Дубровской [15], Ч. Дунсян [16], Ся Цзюньвэя [45]. Основные этапы становления коллективного пения в Китае рассматриваются У Ген-Иром [48], Янь Лю [67], Ли Юйцяном [106]. Взаимосвязь между традиционными формами песенного исполнительства и вокальным творчеством прослеживается в научных изысканиях Ван Юйхэ [77; 78], Лю Янь [109].

Диссертант отмечает исследования в области педагогики хорового пения и хорового дирижирования таких ученых, как Яо Вэй [69], Бай Юй [71], Гао Вэйцзе и Чэн Даньбу [81], Морджиу [116], Чжан Чучэнь [169].

Особый вклад в развитие китайского хорового искусства, композиторского творчества и изучение региональных певческих стилей этнических меньшинств внес профессор Педагогического университета Ханчжоу Янь Баолин. Область его научных интересов направлена на исследование традиционного песенного фольклора китайских народностей [191; 192] и способах претворения его в хоровом опыте вокальных коллективов академической школы пения [111; 121; 156; 194].

Профессор Юньнаньской академии искусств, этномузыколог и композитор Лю Сяогэн помимо классических вокальных форм в своем творчестве применяет локальные манеры путем глубокой авторской переработки фольклорного источника и характерной аранжировки с сохранением национальной песенности и темброинтонации. Создание

народного хора «Книга песен Пойя», включающего в состав исполнителей носителей традиции, и адаптация оригинальных одноголосных песен народности чжуан для данного коллектива в качестве самобытного репертуара [117; 118; 184], становится композиторским плацдармом и научным экспериментом этномузыкологов Юньнаньской академии искусств по сохранению и развитию национального наследия.

Несмотря на то, что многие музыковеды обращались к изучению специфики хорового пения как части национального искусства, комплексное рассмотрение особенностей структуры сочинений китайских композиторов, написанных для хора без сопровождения, остается предметом, заслуживающим отдельного исследования. В данном ключе соискатель подчеркивает вклад, внесенный в российское и китайское музыкознание исследователем Гун Ли. В частности, ее монография «Хоры а саррелла в китайской музыкальной культуре XX – начала XXI в.: история, композиторское творчество и исполнительская практика» [10] демонстрирует музыковедческий подход к анализу китайского вокально-хорового творчества, систематизации жанрово-стилистических черт сочинений, музыкально-исторической классификации современного китайского хорового искусства.

Однако, несмотря на целостность и обстоятельность работы, она отражает ограниченный пласт авторской музыки, основанной на традициях китайской композиторской школы начала – середины XX века, а периодизация заканчивается 2010 годом.

Объект исследования – хоровое искусство в Китае.

Предмет исследования – хоровое искусство а саррелла в контексте композиторского вокального творчества.

Цель исследования – комплексный анализ развития современного хорового искусства а саррелла в Китае, его значения в социокультурном пространстве и взаимодействия с национальными традициями.

Задачи исследования:

- оценить влияние западноевропейской миссионерской деятельности на начальный этап формирования хорового искусства в Китае;
- проанализировать жанр школьной песни как новаторское явление в истории китайской хоровой культуры с точки зрения формирования и развития многоголосия;
- рассмотреть жанровые особенности китайских хоровых сочинений а cappella, посвященных теме национально-освободительного движения;
- выявить компоненты традиционных национальных музыкальных жанров, оказавшие влияние на формирование стиля хоровых сочинений;
- раскрыть современную музыкально-историческую ситуацию хорового искусства а cappella в Китае через жанрово-стилистические черты композиторского творчества;
- дать оценку хоровым коллективам Китая как форме социально-сценического представления и охарактеризовать влияние хорового движения на жанрово-стилистическое развитие современного композиторского и исполнительского искусства;
- определить исполнительские приемы в интерпретации сочинений а cappella китайских авторов;
- обосновать способы взаимодействия современного композиторского языка и элементов фольклорной традиции народов Китая в хоровых сочинениях а cappella китайских композиторов XX–XXI веков;
- изучить способы взаимодействия фольклорного наследия малых народностей Китая с жанром художественной песни в творчестве современных китайских композиторов, выявив особенности интерпретации и трансформации национальных элементов в контексте академической музыки;

- исследовать жанр школьной песни как основу репертуара для детей и юношества в контексте сохранения и популяризации национального фольклора, проанализировать особенности выбора, адаптации и использования фольклорных элементов.

Теоретико-методологическая основа базируется на академических доктринах, разработанных и апробированных в научной литературе и практической деятельности российских и китайских исследователей.

Особое значение для формирования концепции диссертационного исследования имели музыковедческие изыскания Д. В. Дубровской [15], В. И. Мартынова [37], Чжан Кэу [57], Чжан Сяоли [58], Янь Цзяня и В. Н. Юнусовой [68], Ван Сяотяня [75], Жэнь Сюлея [91], Лай Цзюньцзюнь [98], Ли Сяоина [101], Ли Фачжэня [102], Ли Мэнди [100], Лю Цзинчжи [108], Минпэна [114], Сунь Цуньиня [125], Сюй Вэя [127], Сюй Цянцяна [129], Сян Юна [134], Тао Ябиня [137], Фу Цзяни [145], Ху И Цзяньхуэя [152], Чжоу Вэньчжуна [175], Цзю Цихуна [159], Цзян Ли [162], Чэнь Линьцина [180], Юй Цзяфэна [187], в которых раскрываются особенности творческого процесса современных китайских композиторов и истории хорового искусства.

В методологии диссертант опиралась на труды И. В. Батюк [3], И. В. Бровиной [4], Г. В. Григорьевой [7], И. И. Гулеско [8], К. Н. Дмитриевской [13], В. Л. Живова [17], О. П. Коловского [2; 21], Л. П. Казанцевой [20], П. П. Левандо [22], Ю. И. Паисова [38], А. К. Петрова [39], Л. Д. Рязанцевой [41], Б. Г. Тевлина [46], А. Т. Тевосяна [47], О. В. Шепшелевой [60].

Работы О. Н. Рябченко [42], Фу Сяоцзяо [51], Хэ Лутина [153], Чэнь Чжиао [181], посвященные вопросам культурного взаимодействия КНР с европейскими странами, способствовали осмыслению ведущих тенденций в области хорового искусства.

История развития китайской хоровой музыки и практики хорового дирижирования описана Ю. В. Воскобойниковой [6], Ван Чжичэном [5]; отражена в трудах Гун Ли [9], Дунсян Ч. [16], Инь Сяолу [96], Сюй Кайхуа [44], Ся Цзюньвэй [45], У Ген-Ира [49], Цао Хункай [53], Данг Ингвэя и Чжан Сяоли [85], Е Вэньхуэй [89], Сюй Вугуань [123], Сюн Цзупена [132], Сяо Чанвэя [135], Чжао Туна [172], Тянь Сяобао [139; 140], Хуан Сяоцзя [150], Цзе Ин [157], Цзи Фэнлая [160], Цяо Бангли [165], Чжунъин Цзюньхэ [176], Чен Анення [178], Ян Ли [189], Янь Бяо и Сюй Юэ [195].

Музыкальный фольклор этнических меньшинств и вопросы претворения национальных традиций Китая представлены работами Г. В. Абдуллиной и Лю И [1], Ли Мин [23], Лю Илунь [34], Чан Лиин [56], Шули Цао [62], Ду Ясиона [88], Ли Шисяна [104; 105], Пань Няньина [120], Фань Цзуиня [144], Фэнся Шиина [146], Хуан Минчжи [149], Чаолу [166], Чжан Д. Д. [168], Чи Ч. [177], Янь Баолия [191; 192], Джеррид [87], Юэ Вэйсюна [188], Ян Цзехуна [190].

Жанровому разнообразию китайского хорового творчества и музыкально-стилистическим направлениям посвящены труды О. Н. Рябченко [42], В. Н. Юнусовой [63], Вэн Хэ [80], Гун Яоняня [84], Ду Пэн [14], Жэнь Хунцзюнь [92], Цзоу Ся [54; 55], Янь Лю [67], Ли Вэя [99], Ли Тао [103], Сунь Ци [133], Сунь Хуань [124], Сюй Цайпина [128].

При анализе конкретных хоровых сочинений определенное влияние оказали разработки российских ученых В. Н. Холоповой [52], Р. Г. Шитиковой [61], С. Ю. Гутовой [11; 12], Д. Р. Загидуллиной [18], а также такими ведущими теоретиками китайской науки, как Ван Сяомином [74], Ян Цзунбао [66], Лу Сяоянем [107], Ма Шуайша [113], Нин Шаохуа [119], Пэн Хаоюем [122], Жэн И [90], Хуан Юйцянем и Сюй Бином [151], Сюй Цзинминем [131], Хэ Хунбо [154], Цзэн Юи [158], Цинь Яном [164], Цзя Синь [161], Ю

Хайхонгом [184], Чжан Баохуа [167], Чжан Хунвэем [170], Чэнь Цзиньсуном [182].

Для сравнительного анализа и научно-теоретической базы использовались работы по вокалу Люй Цзяина [35], Сунь Лу [43], Шэнь Цяошэна [183] и Ян Бо [64].

Концертно-сценическое воплощение произведений современных китайских композиторов и исполнительские традиции описаны Ло Чжихуэй [32], Ли Эр Юном [33], Ян Сяодуном [65], Бай Юй [71], Ван Бореном [73], Чжань Куном (Zhang Kun) [201], Чжэн Гохао [173].

Лингвистические особенности произношения, влияющие на формирование певческих навыков и сказывающиеся на синтаксисе музыкальной речи хоровых сочинений, отражены в трудах Цзян Цина [122] и Ван Фэнци [76].

Кроме того, в диссертации использованы работы по философии и эстетике китайского музыкального искусства Ли Юйцяна [106], У Сяо [111], Ли Цзити [69], Сю Хайли [126].

Методы исследования, использованные автором, базируются на комплексном общенаучном музыкально-теоретическом анализе и вбирают в себя источниковедческие подходы, при помощи которых был произведен отбор материалов, и культурно-исторические принципы, позволившие выявить закономерности синтеза различных стиливых элементов. Сравнительный анализ послужил основой для создания представлений о специфике современного хорового письма и исполнительской практике в китайской музыкальной культуре.

Материал исследования включает хоровые произведения а cappella таких китайских композиторов, как Инь Тъелян, Ли Венпин, Ли Шутун, Лю Сяогэн, Хэ Лутин, Сюй Цянцян, Ся Яньбин, Цюй Сисянь, Чэнь И, Чжан Шичао, Ян Цзярен, Янь Баолинь и других, представленные в разных информационных форматах: нотных, аудио- и видеозаписях.

В работе также использованы фотографии авторов сочинений, исследователей китайского фольклора и хоровых коллективов.

Положения, выносимые на защиту:

1. Специфика хорового пения без сопровождения в КНР во многом определяется национальными философско-эстетическими ценностями и культурными доктринами.
2. Истоки ладовых, интонационных, метроритмических и жанрово-стилистических особенностей хоровой музыки а *carpella* содержатся в традиционных пластах китайского музыкального фольклора.
3. Современное хоровое искусство а *carpella* в Китае определяется активным поиском новых жанрово-стилистических решений, которые способствуют формированию новаторских форм, прокладывающих путь к развитию мирового музыкального искусства и свидетельствующих о значительном вкладе китайских мастеров.
4. Хоровое композиторское и исполнительское творчество Китая рубежа XX–XXI вв., используя национальные фольклорные традиции в сочетании с европейскими средствами выразительности, демонстрируют устойчивую тенденцию к созданию территориально независимого китайского музыкального искусства, проявляющего культурный код нации.

Научная новизна диссертационного исследования определяется тем, что впервые:

- выделены компоненты традиционных жанров, оказавшие влияние на формирование хорового пения а *carpella*;
- представлены ранее неизвестные широкому кругу профессионалов хоровые партитуры а *carpella*;
- уточнено понятие жанра художественной песни, широко распространенного в Китае и охватывающего не только сольное вокальное искусство (романс, лирическая песня), но и хоровое исполнительство, а также композиторское творчество;

- выявлено, что китайская современная школьная песня, основанная на музыкальных традициях фольклора КНР, выступает универсальным жанром, который не только выполняет воспитательно-образовательную функцию, но и является уникальным концертно-сценическим репертуаром для детей и юношества, способным через средства хоровой и театральной интерпретации выразить социокультурные ценности и идеалы современности;
- музыковедческий анализ хоровых произведений без сопровождения китайских композиторов реализован с опорой на темброво-акустические свойства звучащей фактуры;
- исследование выполнено сквозь призму претворения народно-песенных традиций с акцентом на певческо-интонационно-речевые черты фольклорного наследия этнических групп Поднебесной.

Проведенные изыскания в рамках настоящего диссертационного исследования направлены на освещение творческих методов современных китайских композиторов, затрагивающих не только приемы синтеза западных и китайских национальных техник, но и претворение темброво-акустических свойств аутентичного пения народностей Поднебесной, этнографическое изучение и реставрацию музыкального фольклорного наследия этнических групп, применение немusical звучащих форм и др. В контексте исполнительского искусства освещены темы, касающиеся вокальной интерпретации и театрализации авторского материала, что, безусловно, имеет особое значение для развития китайской и российской научной мысли и выделяет данную работу среди подобных.

Теоретическая значимость диссертационного труда заключается в том, что:

- результаты исследования расширяют представления об особенностях хорового творчества китайских композиторов конца XX – начала XXI века, выявляя разнообразие исполнительско-стилистических

форм, обусловленных тесной связью с национальной фольклорной традицией. Дифференциация и анализ произведений для академических и народных хоров, характеризующихся различным акустическим наполнением и отражающих узколокальные региональные традиции, могут быть использованы в дальнейших исследованиях современного хорового искусства Китая;

- материалы настоящей работы служат базой для исследования современного китайского композиторского и исполнительского творчества и являются основой для продолжения изысканий в данной научной области.

Практическая значимость настоящей диссертации заключается в том, что материалы исследования могут использоваться в рамках высшего и среднего специального профессионального музыкального образования в Китае и других странах по следующим дисциплинам: «Хоровое дирижирование», «История современной зарубежной музыки», «Анализ музыкальных форм», «Хороведение», «Чтение хоровых партитур», «Методика работы с хором», «Хоровая литература» и т. д. Кроме того, данная работа может значительно расширить представления о возможностях хорового пения без сопровождения, что имеет особую актуальность в свете поисков новых средств выразительности среди композиторов и дирижеров различных национальных школ.

Достоверность исследования диссертационного труда основывается на тщательном анализе отобранного материала, представленного нотными сборниками, аудио- и видеоматериалами исполнения хоровых произведений а саррелла китайских композиторов, ранее не рассматриваемых в музыкологии. Формулировка основных положений опирается на планомерное изучение большого пласта музыковедческой литературы. Данные компоненты соответствуют поставленным цели и задачам и доказывают самобытность проведенной работы.

Апробация результатов исследования. Материалы работы были представлены на международных научно-практических конференциях: «Музыкальная культура глазами молодых ученых» с докладами «Хоровое исполнительство в китайской музыкальной культуре начала XXI века», «Произведения китайских композиторов для хора а cappella: к вопросу об эволюции китайского хорового искусства», «Народно-песенные традиции в современном китайском хоровом пении а cappella»; «Музыкальное образование в современном мире: диалог времен» с темами докладов: «Развитие профессионального хорового искусства в музыкальной культуре КНР второй половины XX столетия», «Генезис профессионального хорового искусства в Китае», «Искусство хорового пения без сопровождения в музыкальном образовании Китая».

В ходе исследовательской работы диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена.

Основные положения изложены в **восьми** статьях, среди них **четыре** в журналах, рекомендованных ВАК РФ.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, имеющих деление на параграфы, Заключения, Списка литературы, включающего 203 наименования на русском, китайском, английском, французском и португальском языках, Списка видеоисточников, насчитывающего 56 позиции, а также пятнадцати приложений.

В *Приложение 1* помещены нотные примеры произведений, использованные в основной части диссертации. В *Приложении 2* содержатся фотографии композиторов, дирижеров, ученых-этнографов, творчество и научная деятельность которых рассмотрены в диссертации, и жителей провинций Китая. *Приложение 3* составлено из фотографий наиболее известных хоровых коллективов Китая. *Приложение 4* представляет ноты хора «Весенняя прогулка» Ли Шутуна. *Приложение 5* – ноты обработок уйгурской

народной песни Ян Цзяреном «Половина луны восходит», записанные традиционным способом китайской музыкальной нотации. *Приложение 6* – Авторское согласие на использование соискателем партитуры «В поисках древней мелодии Накси» Лю Сяогэна в диссертационной работе. *Приложение 7* – страницы из сборника «Избранные народные песни Восточной Монголии» (1951) под редакцией Ань Бо. В *Приложении 8* размещены ноты обработки монгольской народной песни для смешанного хора а caprella Цюй Сисянь «Пастораль». *Приложение 9* – ноты обработки народной песни Цзянсу «Жасмин» Чэнь И. *Приложение 10* – ноты обработки анхойской народной песни «Фенъянская песня» Чэнь И. *Приложение 11* – ноты хоровой композиции «Танец сбора чая» Сюй Цянцяна, записанные традиционным способом китайской музыкальной нотации. *Приложение 12* – ноты хорового произведения «Верблюд, везущий ивы» Сюй Цянцяна, записанные традиционным способом китайской музыкальной нотации. *Приложение 13* – ноты «Гуйюань Тяньцзю» для смешанного хора а caprella Сюй Цянцяна, фрагмент. *Приложение 14* – ноты «Ли Юсон» для женского однородного хора а caprella Сюй Цянцяна, фрагмент. *Приложение 15* – ноты «Цзян Сюэ» для смешанного хора а caprella Дай Юфу.

Объем диссертации – 202 с., приложений – 65 с.

ГЛАВА 1. ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА БЕЗ СОПРОВОЖДЕНИЯ В КНР

Музыкальное искусство древнего Китая неразрывно связано с его практической функциональностью в качестве важного компонента придворного церемониала, на которое накладывались определенные ограничения [36]. Различные танцы и песнопения входили в состав дворцовых праздников. Конфуцианские ритуалы также сопровождались пением. При этом в течение длительного периода песенная структура, оставаясь неизменной, основывалась на монодийном строении фактуры и отражала традиционную преемственность [48], а развитие хоровых форм ограничивалось относительно простыми приемами сочинительства.

Устойчивость применения жанрово-стилистических элементов осложняется проникновением новых видов, поэтому историческая эволюция композиционной техники китайской хоровой музыки а *carrella* ведет свой отсчет лишь с начала XX столетия и в музыкально-историческом процессе приобретает специфические черты, передающие феноменальность национального коллективного творчества.

С момента основания Китайской Народной Республики в исследованиях по истории музыки намечается определенный прогресс, а также закладывается основа для изучения вокального мастерства.

Кроме того, хоровое пение тесно сопряжено с социальной действительностью, духом и культурными тенденциями того или иного отрезка времени, отражает общий исторический, политический, экономический процессы, имеет обширные академические связи и междисциплинарный характер, включая философию, эстетику, литературу, социологию, культурологию, искусствоведение, музыковедение, антропологию и фольклористику.

1.1. Воздействие западноевропейского миссионерства на становление хорового искусства в Китае²

Первые попытки установления контактов с христианской Европой были совершены, как известно, в период правления династии Мин (1368–1644) [19, с. 214]. В 1582 году итальянский ученый и миссионер Маттео Риччи приехал в Китай с целью распространения христианской религии [15]. А в 1598 году совместно с М. Руджери и Дж. В. Витэк он опубликовал первый португальско-китайский словарь³ и основал приход католической церкви в городе Чжаоцин. Взаимодействие между замкнутым китайским обществом и европейской державой способствовало развитию культурных связей.

Маттео Риччи (кит. Ли Мадоу, 利瑪竇⁴, 1552–1610) проповедовал не только христианство среди широких слоев населения, он стремился наладить дипломатические отношения. Высокий социальный статус позволил миссионеру расширить политическую сферу влияния, а также познакомить китайцев с итальянской картографией и музыкой. В частности, при содействии иезуитской миссии М. Риччи организовал для императорского двора уникальную постановку из од Горация в исполнении хора дворцовых евнухов под аккомпанемент клавесина. Предложенные произведения западной хоровой музыки послужили толчком для возникновения интереса к данному жанру. М. Риччи также принимал активное участие в обучении евнухов азам классического пения. Его перу принадлежали восемь песен на китайские

² Материалы данного раздела послужили основой для статьи автора настоящей работы [25].

³ Словарь, к сожалению, был утерян, и только в 1934 году рукопись обнаружили в иезуитских архивах в Риме. В начале XXI века данный труд опубликовали в Португалии. Подробнее см.: Ruggieri M., Ricci M., Witek J. W. «Dicionário Português-Chinês: Pu Han ci dian: Portuguese-Chinese dictionary». Madrid: Biblioteca Nacional Portugal, 2001. 535 p. [203].

⁴ Проговаривание европейских имен и фамилий для китайцев всегда представлялось лингвистически сложным действием. Поэтому для простоты запоминания имярека человек придумывал себе новое китайское имя. Несмотря на то, что в настоящее время европейские имя и фамилию можно перевести на пиньинь, а потом записать иероглифами, практика переименования сохраняется и по сей день.

тексты, мелодии которых основывались на правилах европейской гармонии и представляли собой традиционные католические гимны.

В 1606 году М. Риччи начал строительство в Пекине новой христианской церкви Сюаньумэнь (宣武门). Вскоре сформировалась крупная китайская католическая миссионерская община. В одном из писем папе римскому он писал о сложившейся ситуации: «Мы еще не создали церкви официально, у нас только небольшая церковь для того, чтобы провести мессу, торжественную церемонию, прочесть прихожанам проповедь. Некоторые католики из Нанкина могли спеть три или четыре мессы в сопровождении клавесина» (цит. по [9, с. 143]). Как следует из данного документа, хоровое пение получило локальное распространение в китайском музыкальном обиходе с XVII века.

Впоследствии М. Риччи также писал китайские тексты к итальянским инструментальным пьесам («Canzone»), составив сборник, чтобы придворные евнухи могли учиться. Он насчитывал восемь глав, назван по-китайски «Смысл западных циньских мелодий»⁵ («西琴曲意»), и, согласно «Запискам Маттео Риччи в Китае» («利玛窦书信集») [112], являлся первым европейским составлением текстов песен, опубликованным в Китае. К сожалению, нотная часть была утеряна. Также его перу принадлежала Месса на китайском языке под аккомпанемент клавесина [200, с. 19].

Прибывший в 1618 году немецкий миссионер иезуит Иоганн Адам Шалль фон Белль (1592–1666) в течение длительного времени успешно проповедовал христианство и оказал большое содействие развитию науки и искусства. Он ввел в богослужение орган, что значительно расширило

⁵ В древнем Китае все струнные инструменты носили название цинь (琴), что в переводе означает цитра. Так, самым известным национальным инструментом является гуцинь. Привезенные европейские инструменты, в частности, клавесин, а позже фортепиано, также носили китайское наименование цинь. Поэтому в данном контексте следует понимать, что «западные циньские мелодии» – есть ни что иное, как европейский струнный инструмент клавесин.

исполнительские возможности церковных служб. В 1650 году император Шунь Цзи пожаловал И. А. Ш. фон Беллу землю для строительства собора. По окончании работ в ней был установлен новый инструмент, что повлияло на распространение западноевропейских форм музицирования.

В 1672 году в Пекин пожаловал португальский иезуит Томас Перейра (кит. Сюй Жишэн, 徐日昇, 1645–1708), который стал придворным учителем музыки, выполняя одновременно функции переводчика. Учебник Т. Перейры «Сифан Инюе Лилюн» («Теория западной музыки», «西方音乐理论»)⁶, изданный на китайском языке, написан иероглифами о западноевропейской теории музыки. В нем изложены такие основные понятия, как нотный стан, ритм, гармония, интервалы, правила голосоведения.

В предисловии к «Сифан Инюе Лилюн» Т. Перейра формулирует два типа музыки «Луй Люй». Первый, представляющий собой унисон, характеризуется одновременным исполнением всеми инструментами звуков с одинаковой высотой и длительностью. Второй, именуемый «согласованной музыкой», отличается разнообразием высоты и длительности звуков, но при этом демонстрирует гармоничное и приятное для слуха звучание. Однако критический анализ показывает, что большинство интерпретаций, утверждающих знакомство с западной гармонией в «Сифан Инюе Лилюн», основываются исключительно на цитировании этого предисловия. Тем не менее, дальнейший контекст указывает на иное. Т. Перейра подчеркивает необходимость понимания «степени высоты и длительности звуков» для постижения обоих типов музыки «Луй Люй». При этом содержание, посвященное «музыкальной высоте», составляет первую часть книги, а «степени длительности» — заключительную. Данный факт свидетельствует о том, что введение в многоголосие, представленное в предисловии, служит

⁶ Подробнее о «Луй Люй Цзюань Яо» см. У Юэхуа. Привнес ли Сюй Жишэн в «Луй Лю Цзюань Яо» теорию гармонии? / Журнал Сианьской консерватории. 2022. Вып. 41. № 3. С.53–58 [143].

скорее отправной точкой для последующего изложения материала, нежели прямым представлением теории гармонии как таковой [143, с. 54].

Долгое время данный труд находился в хранилище Гугунской библиотеки дворцового комплекса «Запретный город». Однако в 2000 году рукопись была опубликована в факсимиле под редакцией Чжу Цзайюй [130]. Один из первых музыкальных теоретиков Нового Китая У Сянсян называет этот труд «первой книгой по теории западной музыки на китайском языке» [142, с. 142]

Следующим этапом становления хорового искусства стал период правления манчжурской династии Цин, находившейся у власти около трехсот лет. Император Канси (или Шэнцзу, 1654–1722) уделял большое внимание развитию образования, интересовался спецификой западноевропейского обучения музыки. Отличаясь веротерпимостью, Канси разрешил обращать китайцев в христианство.

В период правления династии Цин в Китае начинают публиковаться научные труды китайских авторов, посвященные проблемам теории музыкального искусства. Одной из значимых работ становится многотомное издание «Юй Чжи Люй Люй Чжэн И»⁷ («Императорский закон и правосудие», «御制律吕正义», 1713), начатое составляться по распоряжению императора Шэнцзу, а законченное и дополненное при императоре Цяньлун. Непосредственный пункт, посвященный музыке, состоит из пяти томов под общим названием «Императорское установление законов и норм музыки» (1713). Это третий раздел трактата «Истоки законов и календаря» («律曆淵源»). Работа разделена на три части. Первая часть (上編) в двух томах под названием «Уточнение звукоряда» («正律審音») посвящена разъяснению происхождения числа «хуанчжун» (黃鐘 – основной тон, соответствующий ноте «до»), а также

⁷ Подробней см.: Фу Сяоцзяо. Западноевропейская теория музыки в китайском трактате XVIII века «(Юй Цжи) Люй Люй Чжен И» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 43–49 [51].

взаимосвязи между высотой звука и изменением длины, и методу транспонирования в системе люй люй (律呂). Вторая часть (下編), состоящая также из двух томов под названием «Гармония» («和聲定樂»), описывает устройство восьми музыкальных инструментов («八音»). Третья часть представляет собой продолжение («續編») вышедших ранее книг по названию «Гармонизация строев и мелодий» («協均度曲»). В ней анализируются принципы звуковысотности и ритма, изложенные иезуитами Сюй Жишенэ и Де Лигэ, и сопоставляются древние записи строев и ладов с современными (на тот исторический период). К разделу также прилагаются иллюстрации и пояснения.

Также в работе говорится о том, что большинство теоретиков музыки, опираясь на труд Сым Цянь «Хуайнаньцзы», ошибочно считали, что метод деления звукоряда на три части соответствует чередованию пяти основных и двух дополнительных тонов в духовых инструментах, из-за чего не удавалось точно определить их звукоряд.

В период правления императора Цяньлуна (1711–1799) министр Гаоцзун Хунли решил, что «Императорское установление законов и норм музыки» («上, 下, 续編») затронуло лишь музыкальную систему теоретически и содержало недостаточно полную информацию. Поэтому в 1741 году он приказал придворным ученым музыкантам Цин Юньлу и Чжан Чжао составить «Продолжение» («后編») к данному труду. Работа была завершена в 1745 году, а опубликована в 1746 году⁸.

⁸ В настоящее время издание, насчитывающее 120 томов, находится в библиотеке музейного дворцового комплекса в Пекине «Запретный город». Данный 120-ти томный сборник является вторым изданием, систематизированным учеными в 52 архивных тома под номерами от 00000034-1/52 до 00000034-52/52. В архиве также хранится более ранняя версия «Уложения о законах и нормах музыки», оформленная в пять архивных томов под номерами хранилища 00000030-1/5, 00000030-2/5, 00000030-3/5, 00000030-4/5 и 00000030-5/5.

«Императорское установление законов и норм музыки. Продолжение» является наиболее полным собранием придворной музыки Китая. В первой части представлены музыкальные фрагменты, используемые во время дворцовых церемоний, с подробным описанием порядка их применения, а также текстами песен, нотами и хореографическими схемами. Вторая, состоящая из пяти разделов, включает описания музыкальных инструментов с изображениями, анализ музыкальной системы и исследование музыкальных произведений от древности до династии Мин, изучение метрологии (как основы для изготовления инструментов) и раздел «Музыкальные вопросы», где в форме тезисов раскрывается смысл музыки. В предисловии к изданию собраны 46 императорских указов и докладов, касающихся составления данного труда, датированных 1741–1746 годами.

Публикация «Императорского уложения о законах и нормах музыки. Продолжение» ознаменовала окончательное формирование ритуальной музыки при правлении императора Цяньлуна и стала вехой в развитии классической придворной музыки эпохи Цин.

Помимо оригинального издания, существуют также «Уложения о законах и нормах музыки. Продолжение» в составе императорской библиотеки Сыку Цюаньшу (四库全书), а также переиздание 2001 года издательством Хайнань, в серии «Редкие сокровища Запретного города» («故宫珍本丛刊») и Цзилиньской издательской группой в 2005 году [163].

Миссионером, сыгравшим важную роль в распространении западного музыкального искусства, становится посланец римско-католической церкви Теодорико Педрини (1671–1746), участвовавший в составлении «Люй Люй Чжэн И» («陆陆正义») императора Канси о специфике композиторского мастерства. В первой главе автор рассматривает основные интервалы классической европейской системы, во второй – приемы музыкальной композиции, в третьей излагает принципы определения типов голосов. Согласно Т. Педрини, четыре голоса подразделяются на самый высокий,

высокий, средний и низкий. Самый высокий голос исполняется детьми, высокий молодежью, средний – взрослыми, а низкий – пожилыми людьми, он является основой [137, с. 53]. В «Люй Люй Чжэн И» встречается упоминание о хоровой партитуре.

Время правления императора Цяньлуна характеризуется усилением политической диктатуры. Гонения на католицизм приводят к тому, что многие миссионеры покидают страну. Однако Пекин остается демократическим центром развития культуры и искусства.

При Цинском правительстве в XVIII веке продолжают работать иностранные музыканты. Немецкий иезуит и миссионер Флориан Бар (1706–1771), прибывший в 1736 году, выполняет функции придворного учителя музыки наследных принцев. Он обучает вокалу молодых евнухов и организовывает небольшой хор, исполняющий христианские песнопения и гимны и являющийся известным коллективом, который свидетельствует о практическом бытовании хорового исполнительства в XVIII столетии.

Однако ввиду того, что коллективное пение оставалось прерогативой исключительно придворного обихода, распространение данного вида музыкального искусства было ограничено стенами дворца.

Активную просветительскую позицию занимали деятели протестантской церкви. Ими основано около семи тысяч школ и тринадцати университетов, осуществлены переводы и печатание учебных пособий и нотных сборников. Известны такие книги, как «Шэн шань се гэ» («Псалмы»), «Шэн шип пу» («Духовные песни»), «Сяо шэн ши цзи» («Нотный альбом маленьких псалмов»), «Цзань мэй ши» («Ода Богу»), содержащие гимны, псалмы, духовные хоровые песнопения. В этих источниках нотный текст фиксирован двумя способами – китайскими иероглифами и пятилинейной европейской системой нотации.

В 1883 году вышел из печати учебник по церковному хоровому пению «Ноты маленького холма» («山上笔记»), вобравший мелодии западных гимнов,

но напечатанный согласно правилам китайской нотации. Данное пособие также переиздавалось в 2024 году Шаньдунским издательством под редакцией Бай Е [70]. В сборнике «Китайских гимнов» («Chinese hymnal», «中文赞美诗集»), изданном в 1907 году в Пекине под редакцией Генри Блогхета при участии Э. Г. Тьюксбери⁹, содержалось более четырехсот религиозных гимнов [72].

Предмет хорового пения включается в обязательную программу обучения наряду с остальными дисциплинами. Ориентир на конкретные практические задачи определяет репертуарную политику большинства учебных учреждений. Исполнение религиозных гимнов составляет образовательную основу.

Демократизация музыкальной педагогики в церковно-приходских школах выражается в том, что учителя начинают принимать детей вне зависимости от вероисповедания и материальных возможностей.

Создание христианских церковных студий, в которых обучение строилось по принципу европейской системы музыкального образования, способствовало проникновению ансамблевого музицирования в широкие слои населения. В статье Гун Ли «Из истории возникновения китайской профессиональной хоровой музыки» отмечается, что «ранние образцы китайской хоровой музыки возникли на основе хоралов, тексты которых переводились на китайский язык, а музыкальную основу составляли оригинальные западные мелодии» [9, с.145]. По мнению Тао Ябиня [137], введение европейской музыки, обеспечивающей обслуживание христианских литургий, оказало большое влияние на развитие китайского хорового искусства.

Таким образом, в начале XVII века хоровое пение в Китае осуществлялось главным образом в рамках религиозных обрядов и придворных церемоний. Однако западные музыкальные формы и структуры

⁹ Подробнее о деятельности Э. Г. Тьюксбери см. Lobenstine E. C., Wamshuis A. L. The China mission year book. Shanghai, 1918, p. 291–296 [198].

проникли в китайское хоровое пение, придавая ему необычные оттенки и создавая современные техники исполнения.

Важным аспектом развития хорового пения в Китае XVII–XVIII веков становится знакомство с полифонией, такими исполнительскими приемами западных культур, как ритмическая акцентировка, фразировка и использование динамических переменных, встроившимися в китайскую песенную традицию. Китайские музыканты экспериментируют с сочетаниями разных голосов и созданием сложных гармоний, что позволяет добиться более колористических звуковых палитр и эмоционального воздействия на слушателей.

Тяготение к западному музыкальному искусству, исполнение религиозных гимнов, ориентирование на конкретные практические задачи и репертуар определяют общественно-культурную жизнь социума. Итогом развития хорового исполнения в Китае становится проявление интереса к светским жанрам.

В XIX веке начинают возникать новые центры христианского учения. Помимо католиков, в страну прибывают последователи протестантизма. Наиболее существенным нововведением этого периода является открытие ряда церковных школ, в которых не только проповедуется христианство, но и совершается комплексное образование по европейской системе. В 1845 году в городе Нинбо деятелями североамериканской пресвитерианской церкви основывается университет, в обязательную программу обучения которого входят музыкальные дисциплины [5, с. 214].

Кроме европейских и американских истоков вокально-хорового творчества, особую роль играет Русская православная церковь, пришедшая в Поднебесную в XVI веке. Расцвет же богослужения начинается с 1920-х годов. По словам Ю. В. Воскобойниковой, «мы являемся свидетелями рождения новой певческой традиции православной культуры Китая» [6, с. 272], которая

сочетает в себе черты буддизма, конфуцианства и фольклорного творчества в практике литургии [44].

Например, при посольстве Российской Федерации в Церкви Успения Пресвятой Богородицы регентом Н. Старостиной предпринята попытка создания литургии на китайском языке, в основе которой лежат национальная мелодика и интонационный строй в сочетании с греческим распевом, что, несомненно, отражается на «богословско-семантическом и музыкально-интонационном уровнях» [44, с. 101].

Современные китайские и российские музыковеды, такие как Гун Ли [9; 10], Д. В. Дубровская [15], Люй Цзяин [36] У Ген-Ир [49] и др., отмечают наличие оригинальной национальной хоровой культуры в Китае, которая прошла сложный и интенсивный путь развития.

Таким образом, в результате формирования, становления и развития за весьма короткий исторический период китайское хоровое творчество обрело уникальные черты, отличающиеся от западных стандартов. Это выражается в тематике произведений, которая фокусируется на стране, нации и социальном прогрессе, а также в формировании собственного стиля и специфики жанров и форм исполнения, присущих национальной культуре.

В настоящее время китайское хоровое творчество продолжает развиваться и эволюционировать, обогащаясь новыми идеями и направлениями, и вносит свой вклад в мировую музыкальную культуру.

1.2. Жанр школьной песни как основоположник многоголосия в хоровой культуре страны¹⁰

Формирование китайской хоровой музыки XX века происходило на фоне Второй мировой войны, политических и культурных революций и

¹⁰ Материалы данного раздела послужили основой для статьи автора настоящей работы [24].

реформ, которые определили его отличительные черты [89]. Сунь Цуньинь отмечал, что в армии «повсеместно начали проводиться мероприятия с музыкальным сопровождением, в том числе групповым пением военных песен. В то же время в Китае распространялись христианские общины, где исполнялись хоровые гимны. Разные формы коллективного пения стали в тогдашнем Китае музицированием нового типа» [125, с. 108], а коллективное самодетальное исполнение приобретало черты многоголосного пения.

Ряд последовательных реформ, которые производились в стране на рубеже XIX–XX веков, оказали серьезное влияние на формирование культурных и духовных потребностей молодежи. Множество изменений коснулось музыкальной культуры и музыкального образования, стали развиваться новые направления. С момента возникновения Мандаринского движения ¹¹ Ли Цзиньхуэй адаптировал японский песенный жанр и комбинировал его с китайской народной музыкой, создав таким образом учебные пособия по пению на китайском языке для учащихся начальных классов. Создание школьных песен [179] стало необходимостью обеспечения детских хоров вокальным репертуаром и предписывалось учебными стандартами предмета «Музыка – песня».

В этот период в Китае происходило постепенное проникновение подлинного европейского искусства в культурную жизнь, а население начало знакомиться с его особенностями. На севере страны такие деятели, как Сяо Юмэй, Ян Чжунцзы и Лю Тяньхуа пропагандировали инонациональные стандарты композиторских и исполнительских техник и занимались организацией музыкальных выступлений на юге. В частности, школьные песни («校歌») Сяо Юмэя стали первыми хоровыми произведениями,

¹¹ Лингвистическое движение в Китае с конца правления династии Цин до 1949 года. Его особенностью является стандартизация китайского языка на политическом уровне, устанавливающая пекинский (мандаринский) диалект общегосударственным языком, на котором осуществляется вся официальная документация и деятельность страны.

заложившими фундамент для развития массового многоголосного пения в Китае. Ли Шутун, Фу Яньчан и У Мэнфэй были назначены преподавателями в различные художественные школы для популяризации западной музыки. Однако на практике чуждая традиция того времени находилась лишь в зачаточном состоянии, так как большинство ее сторонников имели ограниченные знания, не добились никаких успехов в сочинительстве, а их ученики могли исполнять лишь некоторые простые песни. Техническое владение академическим вокалом было относительно примитивным и поверхностным. Несмотря на сложившуюся ситуацию, музыкальное искусство привлекало внимание по всему материковому Китаю. Стали формироваться одно- и двухголосные хоры, организовываться сольные и ансамблевые выступления и другие музыкальные концерты.

Катализатором развития жанра послужило предложение китайских композиторов, среди которых оказался и Лян Цичао, внедрить детский репертуар в школьную образовательную программу. Данная инициатива была поддержана правительством, а в 1902 году утверждена «Памятка о правилах, регулирующих деятельность школ» [55]. На основе данного документа сформировалась новая система школьного (начального) образования Китая, где музыка стала одним из важных предметов. В «Памятке ...» указывалось, что в учебный план детских садов и школ необходимо ввести пение, чтение стихов, изучение народных песен.

Ключевой целью преподавания национальной музыки являлось воспитание патриотизма, формирование в умах учащихся новых идей демократии, а также продвижение научного прогресса.

В 1907 году «Музыка» как школьная дисциплина появляется в «Правилах для женских педагогических колледжей и начальных школ для девочек» [55], где в первый год обучение должно вестись раз в неделю, а на втором и третьем курсе – два раза в неделю. Считалось, что такой

педагогический подход укрепляет моральный дух учащихся и развивает музыкальную культуру и эстетический вкус.

Китайское хоровое творчество сопряжено с различными этапами общественного и исторического развития в прошлом столетии. На начальном этапе (до 1930-х годов) школьное образование являлось основным объектом «обслуживания» малых и средних хоровых коллективов, а по литературному содержанию ориентировалось на переформирование «просвещения» нации с точки зрения хоровой техники, музыкального стиля, постепенно внедряя традиционные песенные формы.

Первые школьные песни, создаваемые в начале XX века, были связаны с национальной музыкой, а потому их содержание представляло собой демонстрацию мыслей китайской интеллигенции, например, песня композитора Лян Цичао «Мой Китай, такой огромный и прекрасный» («我的中国如此辽阔、如此美丽»).

Не менее актуальной в это время стала тема женской эмансипации, также нашедшей свое отражение в школьных песнях этого периода, например, песни Шэнь Синьгуна «Гимнастика военных учений» («军事演习体操»), Ли Шутуна «Прощание» («离别») и др. В них, по замечанию Чэнь Линьцзиня, дети узнавали о важности образования, равенстве, уважении, демократии [180, с.45].

Подчеркнем, что китайская детская песня также формировалась под влиянием культуры Японии [126, с. 15], так как многие китайские студенты получали образование в этой стране, изучая передовые методики музыкального образования и сочиняя произведения на основе известных японских, американских и европейских мелодий. Среди авторов отметим Шэнь Синьгуна, Цзэн Чжимина и Ли Шутуна. Некоторые из японских песен подверглись адаптации к национальной специфике Китая [187, с. 25]. Основной причиной является то, что авторы школьных песен того времени находились под влиянием идей реформ и открытости и были склонны к западным и японским музыкальным стилям. Они считали, что музыка данного

революционного периода должна быть новым стилем пения, а современные европейские, американские и японские мелодии могут мотивировать и вдохновлять молодых людей.

Китайскими авторами создавалось множество музыкальных сочинений с национальным колоритом, помимо прочего, для обогащения репертуара, некоторыми из них делались аранжировки народных песен.

Так, Шэнь Синьгун, являющийся выдающимся музыкантом и композитором, длительное время был связан со сферой образования. Это позволило ему глубоко изучить возрастную психологию и физиологическое развитие подрастающего поколения. Полученные знания применялись мастером в создании произведений для детских голосов, с учетом вокальных способностей [84]. Написав множество детских песен, Шэнь Синьгун навсегда остался в хрониках истории КНР.

Среди часто исполняемых его произведений выделяются «Бамбуковая лошадь» («竹马»), «Зеленая лягушка» (绿蛙), «Железный мастер» («铁大师»), «Желтая Река» («黄河»). Основой перечисленных композиций служат стихи китайских поэтов, а мелодико-гармоническая канва преимущественно опирается на западную музыку. Например, в песне «Гимнастика – занятие для женщин» («体操是女性的活动») Шэнь Синьгун использует тему из немецкой народной песни «Весна» [54, с.72].

Основной посыл создаваемых хоров а *carpella* заключался в формировании чувства патриотизма, этических и эстетических качеств. Школьная песня активно развивалась под влиянием различных политических событий. Существенное влияние на жанр оказало «Движение 4 мая» 1919 года. В этот период Ли Шутуном написаны такие композиции, как «Ранняя осень» («初秋»), «Весна» («春天») и «Человек и природа» («人与自然»), тексты которых посвящены красоте, весне, олицетворению перемен и демократическим

преобразованиям в Поднебесной¹². Большинство композиций создавались мастером на основе китайской поэзии, европейской и американской музыки. В качестве яркого примера приведем произведение «Прощание», где заимствована мелодия американской песни «Снится дом и старушка-мать» [181, с.17].

Творчество Ли Шутуна (приложение 2, фото 1) – известного музыканта, театрального деятеля и пионера современной китайской драмы [108] сыграло важную роль в развитии музыки Китая XX века. В 1905 году композитором был сформирован сборник «Коллекция национальных песен», вобравший тринадцать поэм из «Шицзин», «Чу Цы» и других памятников древней китайской литературы. Тексты поэм, включенные в издание, сочетались с европейскими и японскими напевами. Две песни написаны в жанре традиционной китайской оперы куньцзюй.

Ли Шутун, как выдающийся китайский композитор, создал обширную коллекцию произведений, характеризующихся переложением текстов на мелодии современной западной классической музыки, обладающих значительной художественной ценностью. Особенности произведений Ли Шутуна можно описать следующим образом: «нежные, утонченные, совершенные», отличающиеся изящными формами и высокими эстетическими устремлениями. В этом отношении сочинения мастера являются своего рода наследием и продолжением традиции. Ли Шутун расширяет спектр используемых тем, включив в них национальные мотивы,

¹² Приведем текст хора «Весенняя ночь»: Желтая долина средней школы. Тихая ночь. Лунный свет льется, подобно цветам на стеблях. Цветы распускаются, подобно тому, как воспитывают детей, не позволяя времени ускользать подобно воде. Где же герои? Пусть дома ждут награды. Посмотри на его достижения в истории, посмотри на его таланты, скрытые за закрытыми дверями. Процветание подобно сну, путь долгий и тернистый. Не лучше ли просто наслаждаться жизнью, подобно цветам и луне? Даже если ты не можешь стать великим, по крайней мере, будь счастлив в своем мире. Не позволяй небесам смеяться над тобой, не дай им посмеяться над тобой». — 金谷國中. 黃告人靜. 輪明月, 給上花柄. 習回花好, 如此提育, 莫把這似水先 周空過了! 英雄安在, 荒家請資, 你試看他青史功名, 你試 看他关门偏绣, 繁华如梦, 請递路. 天地逆商, 光阴过客, 无联: 例不如, 闲是闲非尽山附, 這版, 倒不如, 花前月下 且游趣, 将金棒例, 均能听上把妇挺, 其章开来, 把附鼓 敲, 莫叫天上妮姬, 将人 — перевод выполнен автором диссертации.

подобные «Песне о Родине» («歌颂祖国»), «Прощание» и «Великий Китай» («大中华»). Независимо от выбранной мелодии, он демонстрирует исключительное мастерство сочетания текста и музыки в своих произведениях.

С приходом к власти императора Мэйдзи¹³ в 1867 году, в японской культуре начался период активной модернизации, затронувший и вокально-хоровое искусство. В этот период получили распространение школьные песни, представляющие собой синтез традиционных японских музыкальных элементов и западных мелодических и технических инноваций, что способствовало формированию нового музыкального ландшафта и выдвижению значимых представителей современной японской музыкальной индустрии.

Увлечение же композитора инациональными музыкальными техниками и традициями отчасти обусловлено тем, что, во-первых, Ли Шутун учился в Японии (1905–1911) у Сейджиро Мураками, а во-вторых, японская культура издревле подвергалась значительному воздействию китайской. Поэтому японское национальное наследие в китайском музыковедении рассматривается как результат распространения искусств династии Тан.

Кроме того, в рамках настоящего исследования важно отметить, что Ли Шутун создал ряд хоров с сопровождением, в число которых входят трехголосные хоры «Выбор лотоса» («选择莲花»), «Озеро Сиху» («西湖»), «Человек и природа» («人与自然») и «Вечерний звон» («晚钟»), а также мужской четырехголосный хор «Утреннее солнце» («早晨的阳光»). В этих произведениях приемы западноевропейской композиции мастерски соединились с

¹³ В 1872 году, на пятом году правления династии Мэйдзи, японское правительство приняло указ о современной на тот период системе образования, предусматривающей обязательное включение пения в учебную программу начальных школ и музыкального искусства в средних школах. Музыкальное обучение было признано важной составляющей национального образования, что стимулировало многих музыкантов к созданию школьных песен, которые стали популярными в Японии.

национальным интонационным колоритом и тонкой лирикой образов, свойственной китайской поэзии.

О глубокой любви Ли Шутуна к Китаю можно судить по многим его сочинениям. Его популярные школьные песни отражали одобрение и поддержку идей реформ. В 1905 году композитор в тексте хора «Песня о Родине» написал: «Тысячи лет назад продолжалась та же родословная, и цивилизацию нельзя сравнивать. <...> Наша страна – древнейшая в мире, и ее жители — самые великие люди в Азии» (цит. по [154, с. 36]).

Ли Шутун активно развивал жанр школьной песни, не только объединив все лучшее, что было создано отечественными и японскими композиторами, но и привнес свое авторское видение. Так, в хоре «Весенняя прогулка»¹⁴ («春季散步», 1913) впервые применена пятилинейная нотация как способ фиксации музыки для детей и юношества.

«Весенняя прогулка» Ли Шутуна написана в период преподавательской деятельности мастера в Чжензянском педагогическом университете по мотивам живописного пейзажа весеннего Ханчжоу, а его поэтическое насыщение имеет ярко выраженный гуманистический оттенок. Хор является первым трехголосным сочинением китайской музыки, созданным с использованием западных композиторских методов. Произведение обладает определенной художественной ценностью, наполненной национальными культурными обычаями и несущей воспитательно-образовательное значение.

Кроме того, Ли Шутун также придает большое значение обработке фонологии при создании стихотворения. Большая часть его текстов написана на китайском языке. Традиционный метод рифмовки сочетает в себе тоновую систему китайского языка. Структура предложений 2+2+3, используемая при

¹⁴ Ли Шутун. Хор «Весенняя прогулка». Исполняет женский хор «Тянькун», дирижер Тянь Сяобао. Хоровой фестиваль «Звук создает гармонию», дата исполнения: август 2023 г. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fccAVXaawvs>. Приложение 4 – ноты композиции, записанные традиционным способом китайской музыкальной нотацией и отрывок произведения западной пятилинейной системой нотации.

создании стихов, часто встречается в народной и древней поэзии Китая. В то же время ее тексты имеют характеристики семизначного стихосложения, сохраняя при этом стиль разговорной речи.

Умелое сочетание китайской лирики с народным языком, наполненным различными диалектизмами, и «одержимость» традиционными литературными стилями не только привлекает слушателей различного социального статуса и уровня образованности, но и способствует развитию профессионального национального китайского искусства.

Одним из ключевых достижений мастера является создание новой учебной программы по музыке, разработанной специально для общеобразовательных учреждений и базирующейся на принципах традиционной культуры. Цель данной программы заключается не только в распространении и популяризации китайского музыкального наследия, но и, что не менее важно, в воспитании моральных качеств учащихся посредством музыкального искусства.

После «Весенней прогулки» последовательно вышли «Вечерняя песня» Сяо Юмэя («晚歌», трехголосный хор) и «Песня кипарисового леса» («柏树林之歌», трехголосный хор) Ци Ванцзяня.

Жанр школьной песни оказал влияние не только на композиторское творчество, но и на исполнительское хоровое искусство в целом. Произведения таких авторов, как Сяо Юмэй, Цю Вансян и Шэнь Бинлянь, явились базой для учебного репертуара. С 1930-х годов по настоящее время хоровая детская песня играет важную роль на различных исторических этапах в Китае. В начале XX века школьная песня выполняла воспитательную функцию в идеологическом просвещении народа. Композиторы делали акцент на образовательной стороне и стремились пропагандировать демократические ценности, патриотизм и научный подход к знаниям.

Небольшие по масштабу хоровые произведения обычно отличаются достаточно однообразным ритмическим рисунком и ладотональной структурой,

подчеркивающая гармоническую функцию низких голосов. По мнению Жэнь Сюлея, «этот мыслительный способ создания хора был широко и быстро популяризирован в китайской музыкальной практике в 1920-х годах» [91]. Такое формирование творческого стиля вызвано не только требованием «овладения унисонным пением и простыми хоровыми навыками путем разучивания новых песен» [78, с. 20] в стандартах музыкальных учебных программ начальной и средней школы, но и ограниченным опытом самих композиторов. Так, четырехголосный хор «Ура! 18 марта» («万岁! 3月18日») Хуан Цзы представляет собой высший уровень хорового искусства среди малых и средних произведений начала XX века.

Сочинения Чжао Юаньжэня¹⁵ (приложение 2, фото 2), написанные в период с 1920-х по 1930-е годы, представляют собой важный этап в развитии музыки для детей и юношества Поднебесной. Он создал множество песен, многие из которых стали классикой китайской музыкальной литературы. Его творчество делится на два периода. Первый – 1920-е годы после «Движения 4 мая». К репрезентативным хорам этого времени относятся «Трудовая песня» («劳动歌»), «Продажа баллад» («卖布谣»), «Научи меня, как не думать о ней» («教我如何不想她»), «Вверх по горе» («上山»), «Слушай дождь» («听雨»), «Вэйюн» («也是微云»), хор «Хайюнь» («海韵») и др. Данные пьесы собраны в «Новый поэтический сборник» и опубликованы Коммерческим издательством в 1928 году.

¹⁵ Известно, что Чжао Юаньжэнь был выдающимся китайским лингвистом. Он работал в Университете Цинхуа, где преподавал математику, физику, китайскую фонологию, общую лингвистику, современные китайские диалекты, а также оркестровку и аранжировку китайской и западной музыки. Его учениками и последователями являются такие ученые, как Ван Ли, Чжу Дэси, Лу Шусян и другие. С 1928 года, будучи научным сотрудником Института языкознания Научно-исследовательского института, он проводил лингвистические и музыкально-этнографические экспедиции в удаленные районы Китая. Чжао Юаньжэнь совершил мировой лингвистический переворот в изучении и преподавании современного китайского языка, выделив «характерный тон» в интонационной системе китайской устной речи и разделив его на «тональную интонацию» и «нейтральную интонацию», каждая из которых имеет собственное значение.

Одной из самых известных песен Чжао Юаньжэня на стихи Лю Бяньфэна выступает «Научи меня, как не думать о ней» («教我如何不想她», 1926), по сути являющаяся прообразом жанра китайской художественной песни. Вошедшая в репертуар детских хоров, в настоящее время она используется в качестве учебного материала в музыкальных школах Китая.

Чжао Юаньжэнь смело внедряет новшества в вокальное искусство. Сочиненные им песни обладают самобытным музыкальным обликом, оригинальным стилем, красивой и плавной мелодией и полны лиризма. По содержанию большинство его произведений основано на новых поэтических текстах «Движения 4 мая», которые сочетают в себе как особенности времени, так и национальный стиль. Он не только эффективно использует западные приемы музицирования, но и творчески впитывает ценный опыт традиционной музыки Китая. Вокальные произведения маэстро отличаются высоким уровнем художественности и играют важную роль в развитии музыкального образования КНР на всех ступенях.

Чжао Юаньжэнь также является первым композитором в истории современной музыки КНР, адаптировавшим китайские народные песни для многоголосного исполнения. Так, в 1935 году он написал саундтрек «Diorama Song» («Песня-диорама», «都市风光») к фильму «Городские пейзажи» («西洋镜歌»), раскритиковав мрачную городскую жизнь 1930-х годов. В 1942 году, находясь в США, композитор создал «Oh My God!» («О, Боже!», «老天爷»), текстом которой послужили народные песни поздней династии Мин. Песня стала популярной в Китае в середине 1940-х годов и исполнялась студентами-патриотами на демонстрациях против Цзяна, что вызывало широкий резонанс.

В 1948 году маэстро был избран первым академиком Китайской академии наук (CAS) и академиком Американской академии искусств и наук (AAAS) [173].

Композиторское творчество Чжао Юаньжэня ознаменовало собой отказ от модели школьной песни, основанной на заимствовании текстов из зарубежных музыкальных партитур, и стало первым примером полностью самостоятельного хорового сочинения китайского автора.

В отличие от малых и средних хоров произведения крупной формы, возникшие на начальном этапе, создавались по мере профессионального роста и качества музыкального образования Поднебесной. Благодаря политическим реформам в искусстве КНР, у композиторов создавались условия для написания масштабных хоров. Произведения олицетворяли свободу «новой культуры» и стремление китайского народа к социальным изменениям. Таковыми явились хоры «Прощание со школой» («告别学校») Сяо Юмэя¹⁶ и «Морская симфония» («海上交响曲») Чжао Юаньжэня¹⁷. Хоровой перфоманс Сяо Юмэя «Весенняя река, цветок, лунная ночь» («春江、花、月夜») выступил значимым примером крупномасштабного китайского хорового произведения, в котором традиционный музыкальный колорит пронизывал как структуру сочинения, так и полифоническую организацию ткани. В данном произведении прослеживалось стремление автора к созданию нового типа хоровой музыки, основанного на синтезе национальных традиций и современных композиторских техник.

Также для детского хора написаны «Как мы счастливы» («我们多么幸福») Чжэн Лучэна, «Счастливый фестиваль» («节日快乐») Ли Цюня, «Мы поем счастливо» («我们快乐地歌唱») Чжан Вэнгана, «Давай грести веслами» («让我们划桨») Лю Чи, «Послушай, как мама рассказывает прошлое» («听妈妈讲述过去») Цюй Сисянь и др.

¹⁶ «Прощание со школой» создано Сяо Юмеем для первого выпускного концерта музыкального факультета Пекинской женской высшей педагогической школы в 1924 г. Произведение имеет относительно большой масштаб и исполняется в различных формах.

¹⁷ «Морская рифма», 1927 г. Это масштабное хоровое произведение написано для соло-сопрано и четырех смешанных хоров.

Школьная хоровая музыка а *sappella* включала композиции Ван Диннаня «Обезьяна и собака опускают голову друг другу» («猴子和狗互相鞠躬»), Цянь Чжэнцзюня «Поездка на детском поезде» («儿童乘坐火车»), Рон Чанга «Вуву вуву» («呜呜呜呜», «Wu wu wu wu») и т. д.

Со времени китайской политики реформ и открытости детские хоровые песни а *sappella* получили признание и внимание общества. В начале 1980-х годов композиторы, которые писали подростковый репертуар, сочинили много произведений, отражающих духовный облик молодежи, живущей в мирной и благоприятной атмосфере Нового Китая, продвигающих позитивную энергию, способствуя развитию эстетического вкуса и нравственных качеств. Среди них есть много детских хоров а *sappella*, основанных на народных песнях. Эти сочинения просты для юношеского исполнения, обладают подвижным темпом и небольшим вокальным диапазоном. В основном эти работы двух- или трехголосные, а мелодии и тексты соответствуют психологическим характеристикам детей новой эпохи Китая.

С развитием образования данные хоровые произведения значительно повысили музыкальную грамотность и эстетическую культуру подрастающего поколения, привлекая его к участию в хоровых коллективах и одновременно продвигая развитие детского хорового исполнения а *sappella*.

Однако хоровая деятельность в этот музыкально-исторический период продолжает ограничиваться школами, церквями и частной практикой отдельных музыкантов и дирижеров, а ее влияние на музыкальную жизнь масс по-прежнему ограничено [101, с. 141].

В заключении параграфа отметим, что в музыкально-историческом контексте школьная песня оказала особое воздействие не только на развитие данного жанра в середине XX – начале XXI века, но и на формирование китайского профессионального хорового искусства в целом. Явившись универсальным учебно-методическим репертуарным материалом, школьная

песня способствовала улучшению вокально-исполнительского потенциала учащихся, а также формированию их художественно-эстетических идеалов.

1.3. Тема национально-освободительного движения в хоровых сочинениях а cappella¹⁸

В начале 1930-х годов Китай переживает череду революционно-политических событий, повлиявших и на тематику вокально-хоровых произведений. «Антаяпонское певческое движение за национальное спасение», «Движение новой культуры», «Музыкальная тенденция национального спасения»¹⁹, а также потребность повышения уровня профессионального музыкального образования побуждают композиторов к написанию музыки патриотической направленности. Известный музыковед Ван Юйхэ пишет: «Вековой процесс развития китайской хоровой музыки находится в наиболее напряженном периоде политической борьбы и социальных перемен в современной китайской истории. <...> Музыка в определенной степени является всего лишь извилистым отражением этих социальных и политических изменений» [78, с. 28].

Становление современного Китая в сфере независимой правовой истории тесно связано с периодами ожесточенной политической борьбы и социальных перемен. После инцидента 18 сентября 1931 года²⁰ как

¹⁸ Материалы данного раздела послужили основой для статьи автора настоящей работы [24].

¹⁹ Основное содержание «Музыкальной тенденции национального спасения» состоит в том, чтобы музыка служила сопротивлению войне и являлась важным духовным оружием в национально-освободительном движении, а музыкальное творчество должно отражать великую тему борьбы китайского народа против Японии.

²⁰ Вечером 18.09.1931 года японская Квантунская армия разбомбила участок железной дороги в Нанман возле озера Уикер в северном Шэньяне на северо-востоке Китая. Часть китайских вооруженных сил, подчиненная императору и японским интервентам, использовала это как предлог для бомбардировки Северного лагеря народной освободительной армии Северо-Восточного Китая. Это был военно-политический конфликт, намеренно спровоцированный Японией и использованный для вторжения в Китай. Двумя сторонами в конфликте были Северо-Восточная китайская народно-

профессиональные, так и самодеятельные артисты Китая стали пропагандировать народное единство против Японии и борьбу за выживание и сохранение страны. Были созданы антияпонские агитационные группы. «Танцующие банданы» стали основным движением антияпонского движения и национального спасения.

В этот период представлены хоры «Развевающиеся флаги» («挥舞旗帜») и «Песня сопротивления врагу» («抗敌歌») Хуан Цзы, «Противовражеская песня» («抗敌歌») Хуан Бая, «Культивирование весенней грязи» («春泥栽培») и «Песня рабочих» («工人之歌», 1935), «Война за родину» («为祖国而战», 1936), «Братья, давайте возьмем друг друга за руки» («兄弟们, 让我们握紧彼此的手»), «Песня о сопротивлении врагу» («一首关于抵抗敌人的歌曲»), «Флаг летит» («旗帜飘扬»), «Марш Победы» («胜利进军») и «Вспахивать весеннюю глинистую почву» («耕耘春粘土», 1940) Хэ Лутина, «Партизанская армия» («游击队»), «На горах Тайхан» («在太行山上»), «Большая Сибирь» («大西伯利亚») и «Песня Армии национального спасения» («救国军歌») Сянь Синхая, «Песня уличных боев» («街头斗殴歌曲») Чэнь Тяньхэ, «Солдаты против сельского хозяйства» («士兵与农业») и «Ради Родины» («为了祖国») Цзянь Динсяна, «Последняя победа должна быть за нами» («最后的胜利一定属于我们») Ся Чжицю, «Песня восьмисот героев» («八百壮士歌») и «Китаец» («中国人») У Бочао, «Героические псалмы» («英雄诗篇») Чэнь Гэн, «Сюита долгого похода» («长征套房») и «На поле надежды» («在希望的田野上») Ши Гуанли, «Песни реки Янцзы» («长江歌曲») Ван Шигуана и т. д.

Особый резонанс вызвало хоровое произведение «Красная армия не боится трудностей в экспедиции» («红军不怕远征难»), написанное Сяо Хуа,

освободительная и японская Квантунская армии. Согласно дате начала конфликта, историческое название «Инцидент 18 сентября». Подробнее см. 九一八事变. URL: <https://baike.baidu.com/item/九一八事变> (1931年9月18日) /56666441?fr=aladdin (申请日期: 14.01.2025); 九一八! 这是刻在中华民族心口上的伤疤! URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1777422699180050308&wfr=spider&for=pc> [95].

Чжан Гэном и другими соавторами. Данное сочинение характеризуется всесторонним использованием различных художественных средств, позволяющих воссоздать грандиозную сцену Великого марша Красной Армии Китая.

Хэ Лутин, вдохновленный народными песнями Северного Китая, пишет хор «Партизанская песня» («党派之歌», 1937) (приложение 1, пример 1). В этом творении ключевую роль играет музыкальная фактура, а текст занимает второстепенное положение. Ритмическое построение композиции характеризуется единообразием в первом, втором и четвертом предложениях и изменением ритма в третьем, создавая, с одной стороны, контраст с предыдущими и последующими фразами, а с другой, обеспечивая легкость запоминания. Акцент делается на звукосимволическом подражании звучанию малого барабана, передающего живость, легкость и динамичность независимо от высоты тона, что стилистически роднит произведение с маршем и делает его идеальным для пения во время ходьбы.

При создании мелодии композитор учитывает также ладогармонические и сонористические свойства сочинения. Через смену тональных планов он обогащает тембровую палитру звуковой ткани. Например, в песне «Верните мои реки и горы» («还我河山») Хэ Лутин использует чередование одноименных мажорных и минорных ладов для создания контраста между «светлыми и темными» акустическими оттенками. Изначальный *E-dur* из-за необходимости передачи чувственно-эстетического переживания художественного образа на фразе «Падение центральных равнин» («中原的沦陷») модулирует в *e-moll*.

Помимо сочинений национально-освободительной тематики, имелись и такие камерные хоровые композиции, как «Полуночная музыка» («Midnight Music», «午夜音乐») и «Ночные мысли» («Night Thoughts», «夜思») Ли Вейнина, песнопения и гимны «Хвала мира» («赞美世界») Ян Инъю и Фань Тяньсяна, которые не имели прямого отношения к реалиям ожесточенного

сопротивления. В творениях Ли Вейнина и Тань Сяоиня претворилась древняя китайская поэзия, а у Ян Инъю и Фань Тяньсян – напевы из традиционных народных песен.

Массовое хоровое творчество 1940-х годов знаменуется созданием произведений крупной формы для профессиональных больших коллективов. Так, на мероприятии по случаю выступления с речью Мао Цзэдуна на Яньаньском форуме литературы и искусства в 1942 году звучат такие сочинения, как «Хор производственного движения» («工业运动合唱团»), Сянь Синхая, «Хор 18 сентября» («合唱团 9月18日»), «Нирвана Феникса» («凤凰涅槃») Лу Цзи, «В приграничном районе в июле» («七月在边境地区») Лю Чи.

В годы Освободительной войны, с развертыванием трех крупных сражений и последовательным освобождением городов и сел Северо-Восточного и Северного Китая, музыкантами удерживаемых регионов было создано множество хоровых сочинений: «Песни Ляошэньского похода» («辽沈战役歌曲»), «Песни Хуайхайского похода» («淮海战役歌曲»), «Хор рабочих» («工人合唱团») Лю Чи.

В контролируемых Гоминьданом²¹ районах правительство активно продвигало идею «управления государством посредством ритуалов и музыки» («礼乐治国»). С этой целью были созданы такие организации, как «Комитет по делам китайской культуры» («中华文化工作委员会») и «Китайское музыкальное общество» («中国音乐学会»). Также проводились хоровые выступления («хор

²¹ Гоминьдан («Китайская национальная партия») представляла из себя консервативную политическую партию Китая, возникшую в 1911 году после Синьхайской революции, в ходе которой свергнуто прояпонское правительство последнего императора династии Цин. В октябре 1928 года, после падения Уханя, на территории Китая фактически возникло три зоны с разными политическими силами: оккупированные территории, контролируемые Японией; области, находившиеся под управлением правительства Гоминьдана в Чунцине (тыловые районы); и освобожденные районы – антияпонские революционные базы под руководством Коммунистической партии. Гоминьдан вел политическую борьбу с Коммунистической партией Китая за управление страной. Однако после поражения в Гражданской войне (1949) и возникновения КНР все члены данного объединения бежали на Тайвань.

тысячи человек», «хор десяти тысяч человек»). В ноябре 1940 года в Чунцине была основана Государственная музыкальная академия (国立音乐院), ставшая ведущим музыкальным учебным заведением в тылу. В академии были открыты факультеты китайской музыки, композиции и теории музыки, вокала, клавишных и оркестровых инструментов. Преподавательский состав состоял из музыкантов, эвакуированных из Шанхайской национальной музыкальной академии и Северной музыкальной школы в Бэйпине. Руководство академией осуществляли Чэнь Лифу, Гу Юсю, Ян Чжунцзы и У Бочао, а в должности деканов работали Ин Шаннен, Ли Баочэнь и Чэнь Тяньхэ. Помимо Государственной музыкальной академии существовали Школа талантов Юцай и Фуцзяньская государственная музыкальная школа.

Коммунистическая партия Китая, стремясь тоже развивать музыкальное движение, в данных районах поручила Ли Лину и другим деятелям искусства создать «Общество новой музыки» («新音乐社», 1939). Филиалы работали в Гуйлине, Куньмине, Лючжоу, Чанша, Шанхае, Гуанчжоу, Гонконге, а его численность превышала 2000 человек. Под девизом «Новая музыка» («新音乐»), общество проводило различные мероприятия, способствующие развитию патриотического движения, публиковало прогрессивные музыкальные журналы (например, «Новая музыка»), популяризировало новые произведения, теорию и основы музыкальной грамотности. Многие революционные музыканты, включая Ма Сыцуна, Цзян Динсяня, Чэнь Тяньхэ, Чжэн Чжишэна и Чжан Хуньдао, принимали участие в деятельности «Общества новой музыки».

Одним из значимых жанров песенного творчества являлись сатирические и разоблачительные произведения. Данные композиции, используя резкую и острую критику, высмеивали пороки тогдашнего общества. Среди наиболее известных образцов этого жанра можно выделить хоровые песни «Ты, плохая штука» («你这个坏东西») Шу Мо, «Чайная песенка»

(«茶馆小调») и «Пять юаней» («五块钱») Фэй Кэ, «Странная песня» («古怪歌») Сунь Яна.

В хоровом творчестве тыловых районов значительное место занимают композиции, отражающие тяжелое положение народа. Данные сочинения фокусируются на изображении бедственного положения крестьян и других представителей низших слоев общества. К числу наиболее известных произведений относятся «Ван Сяозэр встречает Новый год» («王小二过年») Шу Мо, «Крестьянские страдания» («农民苦») Сунь Шэня, «Горькая судьба семьи Мяо» («苦命的苗家»), «Сельский диалог» («农村对唱») и «Поменьше соли в еду» («菜里少放一点盐») Сунь Яна, «Песня вечной печали» («永憶之歌») Хуан Цзы.

Значимой темой вокальных композиций также явилось стремление к демократической жизни и преобразованиям, осуществляемым в освобожденных районах. К числу характерных произведений данной категории относятся «Там за горами хорошее место» («山那边哟好地方») Бо Са (псевдоним Ло Чжунжуна), «Что такое падение?» («跌倒算什么?») и «Давайте петь вместе» («大家唱») Шу Мо, «Танец весны» («春之舞歌») Ли Лина, и «Солнце взошло – небо в зареве» («太阳一出满天红») Чжуан Яня, «Единство – это сила» («团结就是力量») Лу Су и «Такова демократия» («民主是那样») Сунь Шэня, «Развивается красный флаг» («红旗飘扬»), «Барабанщик Хуоцзи» («鼓手霍吉») и «Песня праведности» («正义之歌») Тань Сяолия [16, с. 359].

Помимо песен, в тыловых районах широкое распространение получили и такие вокальные произведения крупной формы, как «Демократическая кантата» («民主大合唱»), «Кантата Родины» («祖国大合唱»), «Весенняя кантата» («春天大合唱») Ма Сыцуна, оратория «Прощание с Хэляном» («告别河良») Чэнь Тяньхэ, хоровой дивертисмент «Семь поворотов реки» («河流七弯») и «Сломанная» («破碎的») Ма Сыконга [67, с. 80].

Под влиянием политических изменений 1949 года на «Первом Национальном культурном конгрессе» в речи «Реформа в образовании, партии

и литературе» Мао Цзэдун определил новое направление развития и музыкального искусства нового Китая. Цзю Цихун отметил, что в контексте исторической атмосферы меняющейся эры композиторы, остро ощущая трудности и богатое социальное содержание текущего исторического периода, находили их отражение в краткости малых песенных жанров [159, с. 4]. Многие деятели культуры, откликнувшись на призыв вождя, создавали исследовательские организации (например, «Общество изучения народных песен») и выезжали в удаленные местности, где собирали и систематизировали фольклор.

Среди массовых хоров так называемого «золотого века» (1951–1956) первое место занимают произведения, восхваляющие Родину и народных вождей, главным образом председателя Мао. Например, «Воспевание Родины» («歌颂祖国») Ван Синя, «Родина моя» («我的祖国») и «Ода Родине» («颂歌祖国») Лю Чи на слова Цяо Юя, «Единое сердце народов мира» («世界人民团结的心») Цюй Сисянь на слова Чжаоси, «На мирной земле Родины» («在祖国和平的土地上») Ли Цюнь в соавторстве Чжан Вэнган, Гуан и Вейран Ци, «Герои, покорившие реку Даду» («征服大渡河的英雄们») Ло Цзунсянь, Шилэ Мэнцуй и Вэй Фэнци и др.

При создании масштабных хоровых произведений начала 1950-х годов композиторы брали за основу темы войны, народного освобождения и национального строительства. Например, оратория «Герой Курищенко» («英雄库里申科») Ли Цюнь, представляющая Войну Сопротивления Японии, «Прыжок на тысячи миль в горы Дабие» («千里跃入大别山») Ши Лемэн, посвященная Освободительной войне, кантаты «Река Ялу» («鸭绿江») Ма Сиконга, повествующая о сопротивлении Америке и помощи Кореи, «Гора летящего тигра» («飞虎山») Чжан Венгана на слова Гуан Хуа, «На реке» («在河上») и «Песня песен» («雅歌») Чжэн Лучэн Цюй, «Лес – зеленый океан» («森林是一片绿色的海洋») Чэнь Тяньхэ Цюй и др. С точки зрения творческих приемов

указанные произведения сочетали элементы народной музыки и в меньшей степени западные приемы музыкального письма.

В конце 1950-х годов (1956–1959) под влиянием «Политики двух сотен», I Недели национальной музыки и десятой годовщины основания Нового Китая монументальные хоровые сочинения китайских композиторов продолжали пользоваться большим успехом. На I Неделе национальной музыки было представлено более десяти хоровых произведений, а в честь десятой годовщины основания Нового Китая музыканты создали 56 композиций.

Произведения, написанные в рамках Национальной недели музыки, включают «Кантату района базы Красной Армии» («红军根据地大合唱») Цюй Сисянь на слова Цзинь Фань Ци, «Песнь горы Чанбай» («长白山之歌») Чжэн Чжэньюя на слова Цзинь Чжэ Ци, кантату «Великий поход» («大进军») Ши Лэмэна на слова Чэнь Цитун Ци, «Хуайхэ кантата» («淮河大合唱») Ма Сиконга на слова Цзинфань Ци, «Счастливая ферма» («开心农场») Чжэн Лучэна на слова Ци Ян Найцзуня. Работы, созданные в период «Большого скачка вперед», включают «Хор водохранилища гробниц Мин» («十三陵水库合唱团») Хэ Лутина, «Кантата водохранилища гробниц Мин» («十三陵水库大合唱») Ду Шицзя, Ван Яфань, Цзи Пэн и др., «Ода реке Хуанпу» («黄浦江颂») Дин Шаньдэ на слова Шацзинь Ци, «Счастливая река» («快乐河») Сяо Бай, «Лирические стихи реки Янцзы» («长江抒情诗») и хоровая сюита без сопровождения «Путешествие в Цзянхань» («江汉游记») Се Гунчэна [42].

На создание хоровых произведений данного периода влияли литературные и художественные установки, идеологические течения и политические движения. В произведениях эпохи «Большого скачка» внимание уделялось поиску материалов народных вокальных жанров (особенно трудовых песен), современных массово-революционных сочинений и пропаганде труда, претворенные в теме строительства и сельского хозяйства.

В 1960–1966 годах формирование масштабного хора осуществлялось на фоне перипетий литературной и художественной политики. Благодаря таким музыкальным фестивалям, как «Шанхайская весна», 15-летие Национального дня и «Празднование 30-летия победы Великого похода» создание сочинений крупной формы принесло вторую волну новых произведений. Тематически они описывали жизнь народа, выражали революционно-историческую традицию и пропагандировали дух коммунизма. Отметим «Цзинганшаньскую кантату» («井冈山大合唱») Сяо Бая и Цао Сицая на слова Сяо Бая и Цянь Юаня, «Аньюаньскую бурю» («安源风暴») Ситу Хань Синя на слова Чэнь Кэ, Лян Чжитуна, Су Хуйшэна и Шандэ, «Красная Армия не боится трудностей в походе» («红军不怕行军中的困难») Тан Хэ, Юй Цюцюй на слова Сяо Хуа, Чэнь Гэн, Шэн Мао, коллективную творческую самодеятельную работу рабочих Сантьяоши в Тяньцзине «Весна Сантьяоши» («三条石之春») и «Песнь великой северной глуши» («北大荒之歌») под руководством Линь Юй.

В силу многих международных и внутренних событий появились масштабные хоровые произведения на тему поддержки независимости народов Азии, Африки и Латинской Америки, сопротивления империалистическому гнету и восхваления Мао Цзэдуна. Наиболее значимыми являются «Единство и антиимпериалистический хор» («团结与反帝国主义合唱团») Ван Синя на слова Ни Вейде, «Вперед, азиатские и латиноамериканские народы» («加油吧，亚洲拉丁美洲国家») Мэн Гуйбиня на слова Чен Кэчжэна, «Хор боевых барабанов» («战鼓合唱团») Цюй Сисянь на слова Юань Ин, «Гора Фудзи» («富士山») Тянь Фэн, Цюй Сисянь, Лю Цицю, сочиненная музыкальной группой студентов Пекинского университета «Поэтическая кантата председателя Мао» («毛主席诗大合唱»), «Псалмы героев» («英雄赞歌») Чжу Цзяньэр на слова Мао Цзэдуна и т. д. Кроме того, в 1965 году Ло Чжунжун, Ян Муюнь и другими участниками Центрального оркестра

адаптирована оратория «Шацзябан» («沙家坂») на основе одноименной пекинской оперы.

Яркими произведениями тематики национально-освободительного движения 1970-х годов стали «Брат Красной Армии вернулся» («红军兄弟回来了») Ван Фанляна, «Гао литай» («高力泰») Ду Минсинь, «Полумесяц поднимается вверх» («新月升起») Цай Юйвэня. Также известны такие сочинения, как «Янгуань Сэнди» («盐官沙地») для смешанного четырехголосного хора Ван Чжэнь, хор «Су Ву» («蘇武») Ли Хуаньчжи, «Памятник народным героям», адаптированный на народную мелодию Пинтаня «Цветок любви бабочки» («蝴蝶爱花») Ситу Хань и др.

Таким образом, масштабный хор на данном этапе продолжает освещать путь огосударствления и популяризации хорового пения в социуме.

При этом узкая тематическая направленность, не связанная с реалистичным пониманием жизненных процессов, и курс на возвеличивание личности коммунистического вождя оказали отрицательное воздействие на развитие музыкальной культуры Китая. В частности, детские песни и обработки народных песен практически ушли из композиторской практики. Искусствовед Цяо Бангли отмечал, что произведения, в которых преобладало «стереотипное восхваление и поклонение Мао Цзэду, очень пусты и бледны, а также не имели литературной ценности» [165, с. 12].

Таким образом, хоровое искусство, презентующее тематику национально-освободительного движения, представлено как произведениями без сопровождения, так и сочинениями крупной формы, которых в данный период написано подавляющее большинство. Однако в силу социально-политической направленности и камерно-исполнительской специфики и доступности хоры а cappella эффективно выполняли функцию оперативной трансляции идеологических установок, формирования эмоциональной связи с

широкой аудиторией и мобилизации общественной поддержки, благодаря своим лаконичным средствам выразительности и вокальной мобильности.

1.4. Влияние фольклорных традиций на формирование современного хорового искусства²²

Народное пение выступает древнейшим видом искусства, сохранившим до наших дней устойчивые формы. В истории развития китайской хоровой музыки многоголосие занимает важное место, а «фигура» певческого искусства не является редкостью. Такие песни, как «Сотня зверей, ведущих танец» и «Фен Вугу» были зафиксированы в «Книге Шан» более 2000 лет назад.

Для искусства а саррелла Китая характерны две формы бытования – многоголосное традиционное пение и а саррелла западноевропейского образца. Данные типы хоровой музыки взаимосвязаны между собой и при этом различны. Если первый представляет бытовые национальные песенные стили, например, напевы народности дун провинции Гуйчжоу или песни горцев народности чжуан провинции Гуанси, то второй – обработки и авторские сочинения, сочетающие в себе традиционные мелодии и современные элементы западной композиторской школы.

Китайские народные песни отличаются гетерофонным складом изложения, при котором используется несколько мелодических линий, способных нести самостоятельный базис для гармонизации, создавать эффектное тембрально богатое звучание, передающие коллективную сплоченность народа. Они отличаются жанрово-стилистическим разнообразием, множеством поэтических образов и форм, приуроченностью музыкального материала к бытовому укладу. От певцов требуются

²² Материалы данного раздела послужили основой для статьи автора настоящей работы [24].

музыкальное и художественное мастерство, а также способность воплощать особенности устной песенной традиции, передаваемой в поколениях и отражающей уникальные региональные черты. Такая связь объясняется тем, что музыка в Китае является одним из компонентов философии, откладывающим отпечаток на специфику культуры и образования. Передаваясь через поколения, до нас дошли «свадебные плачи», «песни преграждения дороги», «песни жертвоприношений» [128, с. 145]. Они отличаются повествовательным характером и хронологически длительным исполнением [120].

Напевы народности дун, распространенные в Гуйчжоу, Юньнани и Гуанси, подразделяются на громкие, повествовательные, обрядовые, песни барабанной башни и традиционной китайской оперы. Голосоведение носит «подпевочный» характер и называется «цайтангэ», при котором солирует высокий голос, а остальные подстраиваются к нему. Манера исполнения наполнена темброво-имитационными компонентами звуков природы и птичьих перекличек. Юзэф Марквейц о музыкальном фольклоре данного народа высказывается: «Малая народность на востоке Азии, численностью чуть более миллиона, сумела создать и сохранить древнее, чистое, совершенное искусство народного хорового пения. В мире такое случается действительно редко» (цит. по [149, с. 16]).

Особое значение имел так называемый «пятицветный стиль» («у-инь», 五音), символизирующий ханьскую национальность и китайскую ладовую систему. Его ступени имели следующие наименования: гун (宫) также назывался гэн (庚) соответствовал ноте *C* в западной музыке, шан (商) или цзо (做) – *D*, цзяо (角) или юй (羽) – *E*, чжэн (чжи, 徵) или гун-шан-чжи-юй (宫商徵羽) – *F*, юй (羽) или э (额) – *G*, кунь (坤) или хуанчжун (黄钟) – *A*, шан-цзяо (商角) или тайи (太乙) – *H*. Каждый тон в пентатонике имел определенное название. Например, гун носил имя «дворцовый тон», шан – «торговый тон», цзяо – «угловой тон», кунь – «знаковый тон», хуанчжун – «тон перо». Обратим

внимание, что в традиционной ладовой системе отсутствовал *F* – «тон изменения», и редко встречался *H* – «дворец изменения». Каждой из пяти ступеней традиционно приписывались определенные ассоциации, связанные с космологией, философией и социальными иерархиями. Так, тон хуанчжун выражал холодные и сдержанные эмоции, а тон гун использовался для исполнения гимнической музыки.

Любая нота в структуре могла быть тоникой, поэтому устойчивая позиция должна была быть отмечена перед каждым ладом. Например, гун=C представлял систему, состоящую из пяти ладов, и назывался «С-гун» или «гун на С» и формировался следующим образом:

- лад гун²³ в системе С-гун, тоника на *C* или с тоникой на ступени гун;
- лад шан в системе С-гун, тоника на *D* или с тоникой на ступени шан;
- лад цзяо в системе С-гун, тоника на *E* или с тоникой на ступени цзяо;
- лад чжи²⁴ в системе С-гун, тоника на *G* или с тоникой на ступени чжи;
- лад юй²⁵ в системе С-гун, тоника на *A* с тоникой на ступени юй.

Использование конкретной ступени в музыкальном произведении могло иметь не только музыкально-технические, но и семантические трактовки, влияющие на его интерпретацию и восприятие. Ли Мин отмечал: «Китайский пятиступенный лад оказал глубокое влияние на китайскую музыкальную культуру и стал важной частью китайского музыкального творчества» [23].

В итоге, система «у-инь» является не только древнекитайской музыкальной теорией, но и неотъемлемой частью более широкой

²³ В качестве примеров приводятся китайские народные песни, которые позволяют проиллюстрировать ладовые и тональные характеристики китайской музыки. Народная песня Цзянсу «Пейзаж Уси» («無錫景»), демонстрирующая лад гун в системе С-гун. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9gxIna-MnRk>.

²⁴ Народная песня Шаньси «Горы Цзяочэн подступают к воде Цзяочэн» («交城的山来交城的水»), демонстрирующая лад чжи в системе *F*-гун. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=J9TFIPAsXRE>.

²⁵ Народная песня Юньнани «Течет ручеек» («小河淌水»), демонстрирующая лад юй в системе *D*-гун. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qg_ks4_DT8&list=PL484D03F6BEEB5F90&index=2.

социокультурной парадигмы, обеспечивающей интеграцию звуковых феноменов в контекст мировоззренческих моделей. Изучение данной структуры является важным элементом глубокого понимания принципов организации и значения китайской музыки.

Одна из причин распространения пентатонической системы – возможность ее использования в обрядовой жизни народа. Пентатоника помогает передать настроение и эмоции, свойственные ритуальным жанрам. Ограниченное количество нот облегчает исполнение музыкальных произведений и придает им особую эффектность, узнаваемость и запоминаемость.

Еще одной особенностью пентатоники является возможность гармонических и мелодических экспериментов. Звучание пяти нот, расположенных в определенной последовательности, позволяет мастерам импровизировать и варьировать тембрально и ритмически, создавать уникальные композиционные решения.

Благодаря пентатонической звуковой последовательности в песенной традиции Внутренней Монголии отсутствуют такие диссонирующие интервалы, как большие / малые секунда и септима, увеличенная кварта.

Например, первый такт первой фразы и второй такт третьей фразы произведения «Конец неба» принадлежат к восходящей последовательности на основе пентатоники (приложение 1, пример 2).

В песне Внутренней Монголии «Норн Цзи Нью» материал первого, третьего и седьмого тактов представляет собой пентатонический звукоряд, который помимо ладовой составляющей несет образно звуковое значение, олицетворяющее грусть главного героя (приложение 1, пример 3).

В этом прослеживается уникальный китайский стиль и особенность, благодаря которой китайская музыка отличается от другой этнической культуры.

Доцент педагогического университета Цзянси Лю Вэнь, специализирующаяся на исследовании традиционных хоровых форм музыки национальных меньшинств, изучает песенное наследие народа чжуан. Проанализировав песни северных районов уезда Дебао, народов дун и байши, она выявляет характерные черты хорового пения малых народностей, и отталкиваясь от своей гипотезы, приходит к выводу: «Сейчас мы предлагаем защитить и обеспечить преемственность традиционной музыкальной культуры Китая, но любая защита и преемственность уступает интеграции традиционной музыки с нашей жизнью, с нашими современными нововведениями» (цит. по [195]).

Народ мяо проживает в юго-восточной части Гуйчжоу, Дамаошане, Гуанси, на острове Хайнань и на границах Хубэй, Сычуань, Юньнань и других провинциях и регионах [199]. Народные песни мяо можно разделить на Юфан (песни о любви), песни о вине, похоронные плачи, песни о труде, политические, детские стишки, песни-загадки и т. д. В Цяньлонгских «Записях зала Юнсуй» династии Цин зафиксировано: «в “танце Гузан для Сюй Ши Най” мужчины и женщины встречаются и поют друг другу песни мяо» [122, с.44].

Песни мяо включают в себя по меньшей мере две части, обычно состоящие из вступления, базовых фраз или вариаций ключевых фрагментов. Цай Мэн и Ян Сюэцзяо в исследовании традиционных напевов хмонгов отмечают, что музыкальная структура песен мяо в основном не квадратная, а их ритм относительно свободный [155, с. 23].

В 1956 году известный музыковед Ян Инлю возглавил этнографическую экспедицию исследователей из Центрального института музыки в провинцию Хунань для собирания и комплексного анализа музыкального фольклора данной народности. В последствии был опубликован научный отчет, в который ученые включили последние сведения о быте и верованиях племени мяо. 2008 год стал знаменательным для народной традиции мяо, так как Государственным советом Китайской Народной Республики было одобрено

историческое наследие мяо и включено во вторую часть списков национального нематериального культурного наследия под № II-109.

В настоящее время песенная традиция мяо утрачивается с постепенной китаизацией национального языка и смертями старых певцов. Отметим, что вопросы сохранения национальных традиций этнических групп Китая все более актуализируются и становятся предметом дискуссий в научных кругах. Композитор и этнособиратель Янь Баолин (приложение 2, фото 2) в статье, посвященной исполнительской специфике этнографического хора, подмечает, что уход каждого народного артиста – это не только конец жизни, но и исчезновение культуры и искусства [191].

Также ученый выделяет семь факторов, влияющих на «чистоту этнического хора» [191]. Во-первых, социальные преобразования в различные исторические периоды, приведшие к разрыву в наследовании национальной культуры, в результате чего происходит неполное наследование национального хора. Во-вторых, изменение эстетических ориентаций и концепций развития снижает объективную практичность этнического хора. В-третьих, влияние китаизированных культур на этнические меньшинства не только сознательно «разбавляет» ханьскими элементами другие традиции Китая, но также приводит к ассимилированию, а впоследствии утративанию национальной идентичности. В-четвертых, малая изученность и незаинтересованность науки в подробном анализе этноисполнительства приводит к упрощению исполнительской практики, а позже потере своей оригинальности. В-пятых, с развитием средств массовой информации на наследие национального хора сильно влияет иностранная культура, в результате чего его истинная природа постепенно утрачивается. В-шестых, создатели-участники адаптируют музыкальный фольклор, исходя из своего субъективного воображения, тем самым влияя на чистоту оригинального исполнения. В-седьмых, глобализация и «погоня за модой» губительно воздействуют на аутентичность исполнительского процесса. Янь Баолин

пишет: «Проблема безжалостного воздействия заключается в том, что молодые люди не желают изучать традиционное пение своей нации и надеются присоединиться к современному обществу мегаполиса» [191].

Несмотря на происходящие глобализационные процессы, охватившие китайское общество, и массовое стремление молодежи приобщиться к городскому образу жизни, в том числе и музыкальной сфере, композиторы все чаще обращаются к традиционной песенности в качестве тематического и сонористического материала, отдавая дань национальному наследию. Так, принимая юньнаньскую народную музыку как источник акустического и тематического материала, органично сочетая ее с современными музыкально-историческими реалиями и творческой личностью композитора, хоровое творчество Лю Сяогэна (приложение 2, фото 4) создает звучание благодаря уникальной эстетической перспективе, наполненной темброво-интонационным колоритом песенной национальной традиции. Автор использует в качестве объектов выражения легенды, обычаи, природные пейзажи и реальную жизнь жителей Юньнани. Например, смешанный хор «Жертвоприношение воды» («水祭») основан на фольклоре народа дай (выбран из танцевальной драмы «Легенда о фестивале брызг воды»), смешанный хор «Красочный Юньнань» («多彩云南») и женский хор «Старая чайка» («老海鸥») отражают природные пейзажи провинции Юньнань. Также тональные элементы юньнаньского песнетворчества южных земель встречаются в хорах «Птичье гнездо в Сисянь-Бази» («西咸坝子鸟巢») и «Напев Хайцай» («海赛颂歌»).

В своем хоровом творчестве Лю Сяогэн уловил соотношение национальности, современной природы и творческой личности, а в сочетании этих трех компонентов нашел новый способ создания современного народного песенного начала и музыкального языка, выражающего жизнь народа. Благодаря его усилиям древние традиционные фольклорные песни Юньнани получили современное звучание, а хоровая музыка провинции вышла за пределы своего региона и распространилась по миру.

Локальные народные песни различных малочисленных племен Китая, использованные Чэнь И (приложение 2, фото 7) в качестве тематического материала ²⁶, отражают современное понимание и интерпретацию национальной музыкальной культуры, воплощают традиции и духовное мировоззрение китайцев. Большинство хоровых произведений Чэнь И наделено специфической темброво-интонационной окраской и смысловым содержанием [96, с. 121].

В цикле «Десять китайских народных песен» (1994) она использовала такие мелодии, как «Фэньян» (Аньхой), «Текущая вода маленькой реки» (Юньнань), «Угадай мелодию» (Юньнань), «Хочу поцеловать» (Шаньси) и «Майи» (Синьцзян), «Жасмин» (Цзянсу), «В погоне за животными» (Шаньси), «Аваригури» (Синьцзян-Уйгурский автономный район), «Дудиу Медь» (Тайвань), «Фэй Гэ» (и из Юньнани и мяо из Гуйчжоу). Каждая часть составлена таким образом, чтобы познакомить слушателей с народными песнями и обычаями различных регионов, этнических групп и фольклорных стилей диалектного пения, бытующих в Поднебесной.

Чжуанские песни, исполняемые на чжуанском диалекте под названиями «话谰» («Разговаривать»), «话虽» («Было сказано, что...») и «虽条» («Хотя полоска»), а именно «诗谰» («Разговаривать»), «唱歌唱歌» («Петь, петь») и «诗曲» («Поэзия»), связаны с трудовой деятельностью и жертвоприношениями первобытного общества, что прослеживается и в современных обычаях и привычках этносов. Народ чжуан известен своими «хорошими песнями», а провинция Чжуансян имеет высокую репутацию «моря песен».

Существуют народные образцы свободной формы без определенной структуры, текста и варьируются от десятков до сотен строк, в которых содержится от пяти до девяти слов. Манера исполнения заключается в том,

²⁶ Чэнь И – первая в Китае женщина-композитор, получившая степень магистра искусств в области композиции.

что, когда одна группа певцов заканчивает петь слово, другая «подхватывает» следующее. Если пение «неверное», то первая сторона дразнит вторую. Персонажи и события, о которых идет речь, как правило, связаны с тем или иным событием из жизни китайцев. Например, популярным является поэтический сюжет легенды о двух влюбленных Лян Шаньбо и Чжу Интай – своего рода китайские Ромео и Джульетта, в котором повествуется о первой любви.

Еще одним былинным образом, воспетым чжуанцами, является мифическая певица Лю Саныцзе. Умная и внимательная, красивая и трогательная, она имеет репутацию «поющей феи». Народная «Баллада о Лю Саныцзе» раскрывает образ крестьянской девушки национальности чжуан во времена династии Тан, которая с детства обладала очень красивым голосом. Каждый, кто желал с ней петь, на короткое время терял голос и отступал со стыдом. Фольклорный праздник, ежегодно проводимый 3 марта в ее честь, стал излюбленным народным гулянием китайцев.

Песни городского уезда Чжунсян строго приурочиваются установленному этикету и нормам. Так, песни о любви поются сколько угодно вне дома, но дома их исполнять нельзя, особенно в присутствии родителей. Ритуальные, свадебные, похоронные не могут петься вне этих событий. Есть протяжные и проголосные песни напо, трехчастные машана, пронзительные даксина, хоровые или парные дагэ.

В Гуанси многоголосное народное пение распространено более чем в тридцати округах. Песни поются не только дома, но также регулярно проводятся собрания народного пения под названием «Сун Вэй», то есть «Фестиваль песни». Мероприятие в основном отмечается на третий день третьего месяца лунного календаря китайского Нового года в середине осени, а также приурочивается к свадьбам, полнолуниям и завершению строительства новых домов.

«Геву» – праздничная форма групповых певческих праздников, в основном проводимых весной и осенью, особенно на третье геву в марте, которое является самым торжественным. Люди встречают друзей с песнями, проводят такие развлекательные и культурные мероприятия, как запускание фейерверков, бросание шаров для вышивания, петушинные бои, прикосновение к яйцам и представление чжуанской драмы, например, «Великая песня народа чжуан», «Король песен» и танцевальная драма «Ма Ле посещает Тяньбянь».

Песенная традиция Внутренней Монголии оказала особое влияние на композиторское мышление и способы претворения фольклорного мелодического материала. Наполненная звуковым колоритом и самобытными исполнительскими приемами, музыкальная культура кочевых племен сохранилась в пасторальных «долгих» песнях с зычной манерой пения («Летающая гнедая лошадь»), гимнических, банкетных («Четыре моря») образцах народного творчества. Банкетные песни несут особую прикладную функцию, выраженную в прославлениях и благословлениях присутствующих, отличаются меланхоличностью смыслового изложения, широким диапазоном и мелодической вариационностью основного напева.

К представителям такого типа произведений относится «Чаогэ» («По всему миру») (приложение 1, пример 4). Интонационный остов составляют терцовые и квинтовые слоговые распевы, неоднократно повторяющиеся в строфе и символизирующие земные поклоны поющими. Величальный характер банкетного жанра подчеркивается и ритмической организацией преимущественно из восьмых и четвертных длительностей, редкий пунктир призван аккумулировать энергетическое ядро для совершения восходящей интонации и зафиксировать устой в конце фразы.

Песни тоски по дому чрезвычайно распространены в монгольской традиции и играют важную роль в жизни этнической группы. Известны такие образцы нематериального наследия периода правления хана Куантай, как «Песня матери и сына», «Песня Алая Циньбо», «Лotosовая сосна в пустыне».

Особое место занимают «тоскующие» песни о печали по родному дому, исполняемые преимущественно молодыми замужними женщинами. Например, хоркинская «Ноэнгия» обладает красивой и плавной мелодией со строгой четырехдольной ритмикой. Тематический материал строится на основе интервального скачка с последующим заполнением, а также символическим изображением интонации плача в звуковысотном комплексе (приложение 1, пример 5).

Среди вокальных произведений без сопровождения большая часть относится к протяжным песням монгольского народа, одной из наиболее ярких особенностей которых является применение декоративного звука «ногула», бытующего в трех формах: «хаолай ногула», «гала ногула» и «хонай ногула». «хаолай ногула» используется в гомофонически повторяющихся вокальных техниках *arroggio* и легато-украшении основного тона мелодии (приложение 1, пример 6).

Повторение одного и того же звука выступает тематической формой, часто встречающейся в монгольских песнях, демонстрирующей повествовательный характер и акцентирующей внимание на текстовой составляющей произведения. Таким примером служит фраза из песни «Четыре моря» (приложение 1, пример 7).

Вариация и секвенция также являются очень распространенным приемом создания мелодии. Например, в «Летящем красном коне» мотив первой фразы повторяется в начале второй, то есть в третьем такте, однако третья фраза не полностью копирует первую, а видоизменяется и развивается вслед за мотивом, образуя новый мелодический материал (приложение 1, пример 8).

Одним из методов развития напева в этнокомпозиторском языке предстает претворение техники фольклорного исполнительства «Рыба кусает хвост», представляющей структуру из однотоновых залигованных нот через такт и придающей форме связность и оформленность. Так, в монгольской

песне «Ветер с неба» строфа состоит из восьми фраз, где каждая из последующих частей связана с предыдущей посредством цепной формы (приложение 1, пример 9).

Таким образом, фольклорные традиции Китая являются основой для создания произведений а *carpella*, определяют исполнительскую технику и выразительность в современном хоровом искусстве.

После реформы открытости западному музыкальному искусству возникла потребность в написании национального репертуара на основе народной песенной традиции. Наиболее известны такие обработки напевов малых народностей для хора без сопровождения, как «Воспевание председателя Мао у печки» Чэн Юнь (мяо), «Гости издалека, пожалуйста, оставайтесь» Май Дин (и), «Председатель Мао отправил делегацию с дружеским визитом» Ли Цуаньминь (буи), «Пастораль» Цюй Сисянь (Внутренняя Монголия). На основе народных песен ханьцев написана «Станция на тридцатой ли» Ван Фанляна (Северная Шэньси) и т. д.

Уникальные хоровые аранжировки народных песен присутствуют в творческом багаже молодого композитора Внутренней Монголии Сэ Энхбаяра, который отказался от простой стилизации народной хоровой песни, внедрил новые идеи, обогащающие эстетический и слуховой опыт людей [15, с. 11]. К таким аранжировкам народных песен относятся «Под серебряным лунным светом», «Гора, на которой бегают скакуны», «Жду тебя до завтра».

Одной из песен, на которую было создано множество обработок, стала «Маленькая капуста» Цзэн Личжуна (провинция Хубэй), широко распространенная и известная в Китае. Особую популярность она получила, когда была адаптирована для хорового исполнения. Мелодия сочинения создает образ маленькой девочки, потерявшей мать и подвергшейся унижению со стороны мачехи. В 1989 году композитор Юй Сюэю переписал обработку, добавив аккомпанемент фортепиано. Вновь созданная интерпретация была

опубликована в журнале Шэньянской консерватории (1989) и «Музыкальной библиотеке для обучения вокалу», изданной Народным музыкальным издательством (1995). Она вошла в учебный, концертный и конкурсный репертуар, а также в качестве специального произведения для Гран-при CCTV Singer Grand Prix.

Из анализа хоровой фактуры следует, что исходная минорная тональность представляет собой типичную односегментную структуру. «Маленькая капуста» – масштабное многочастное вокальное произведение, состоящее из двух вступлений и четырех частей с изменением ритма и мелодии [102, с.15].

Одним из шедевров хоровой китайской музыки XXI века, заслуживших мировое признание, стал цикл для хора *a cappella* «Двенадцать народных песен северной Шэньси» («陕北十二首民歌») Чжао Цзиньпина. В 2009 году в Сианьской консерватории записан альбом и опубликована партитура. В сборник вошли обработки фольклорных песенных источников, включая «Станция на тридцатой ли», «Цветок орхидеи» и «Выход на запад». В переложении песен Шэньси использована форма хора без сопровождения в сочетании с композиционными приемами, свойственными католическим церковным хорам средневековой Европы. Общий строй произведения таким образом обретает обобщенно-сакральное звучание, характерное для ритуальных религиозных сочинений [124].

Также известен цикл обработок для смешанного хора «Народные песни Северной провинции Шэньси»²⁷ («陕北民歌») Ли Венпина (приложение 2, фото 8). Здесь автор особое внимание уделяет фольклорной манере пения, концентрированной специфическими техниками мелизматике и свободным типом интонирования глиссандо с неопределенной высоты на

²⁷ Ли Венпин. «Народная песня Северной провинции Шэньси “Вожделение духа животного”» из цикла «Народные песни Северной провинции Шэньси» (陕北民歌), 2011. Видеозапись. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-XeOyHFcXzw>.

фиксированную. Вокальные украшения в национальной стилистике, использованные автором, интонационно переработанные и подчиненные хоровой структуре, предстают благодатным материалом для вокальной импровизации, служащей в том числе и для выражения эмоциональных переживаний поющих.

В заключении подчеркнем, что развитие пения а саррелла находится под глубоким влиянием западной музыкальной культуры, но при этом имеет ярко выраженный национальный характер. Из-за значительных различий в образе жизни между восточными и западными провинциями основное содержание и стиль музыки а саррелла в Китае фундаментально различаются.

Популяризация китайских народных песен за последние десятилетия вышла за пределы страны. Так, 2 мая 2006 года Государственный совет КНР объявил песни народа дун нематериальным культурным наследием, а в 2009 году они были включены в список ЮНЕСКО. Фольклорные традиции играют важную роль в формировании современного хорового исполнительства в КНР, создавая особую ансамблевую мелосферу со своеобразным звучанием и оригинальностью исполнительской подачи композиторского материала.

Выводы по 1 главе

В качестве выводов отметим, что:

- в ходе миссионерских кампаний различных христианских общин национальная культура Китая обогащается новыми музыкальными жанрами, свойственными европейской традиции; на основе жанрово-стилистических черт таких западных произведений, как гимны, псалмы и духовные хоровые песнопения и композиторских техник пишутся произведения согласно китайскому менталитету и обычаям; возникает феномен многоголосного хорового пения, а в вокальной практике применяются такие приемы, как акцентировка, фразировка, агогические изменения, цепное дыхание,

кантилена и т. д.; вместо китайской нотописи в обиход входит пятилинейная система записи;

- произведения в жанре школьной песни стали первыми авторскими светскими многоголосными сочинениями, написанными в западной технике, а также сочетающими японские, американские и китайские национальные традиции. Внедрение хорового пения в образовательную программу учебных заведений всех уровней сложности заложило основу для развития композиторского творчества, повышения профессионального вокального мастерства и подготовки хоровых дирижеров;

- в период становления хорового творчества а *carrella* тема национально-освободительного движения оказывается ведущей по причине революционно-политических событий, Антияпонской и Второй мировой войн, а также идеологических установок, влияющих на литературные и музыкальные течения. Ценностью данного исторического этапа является выход хорового искусства из стен учебного процесса и рамок произведений только для детей и юношества. Создаются солдатские, крестьянские и др. самодеятельные коллективы;

- фундаментом для формирования и развития хорового искусства предстает китайская национальная фольклорная традиция, характеризующаяся разнообразием бытования песенных форм и детерминированная узколокальными обычаями, диалектом и исполнительскими приемами. В композиторском творчестве она выступает в качестве тематического, ладогармонического, ритмического и сонористического материала. Глубокой авторской переработке и переинтонированию подвергаются как песни былинно-исторического жанра, так и юмористической направленности. Композиторы особое внимание уделяют таким фольклорным вокально-техническим приемам, как форшлагги, свободный тип интонирования, звуковысотное и неопределенное интонационное глиссандирование и т. д.

ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА А CARPELLA В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ XXI ВЕКА

Пение а carrella – один из видов вокального искусства, отмеченный с технической точки зрения высоким исполнительским мастерством воплощения фольклорной и композиторской музыки, а также особой художественной ценностью и цельностью звуковой формы. Исторически возникший в этнографической среде как средство устного транслирования народной бытовой жизни, он трансформируется в профессиональное певческое творчество, способствующее сохранению и передаче культурного наследия, акустическому и визуальному иллюстрированию авторских произведений и интерпретированию их в собственном звучащем пространстве. Ло Чжихуэй отмечает: «Артисты хорового коллектива одновременно и поют, и демонстрируют актерскую игру, сочетая эффект зрительного восприятия с искусством хорового пения. Данный подход позволяет зрителям почувствовать в трактовках хора новое и оригинальное, живое и яркое» [32, с. 73].

Подчеркнем также, что хоровое исполнительство, связанное с народными песнями из многих национальных районов Китая и религиозными ритуалами, насчитывает более тысячи лет. Китайская певческая история развивается на фоне эпохи войн, революции и реформ, которые порождают отличительные черты современной китайской вокальной музыки, а бурный ее расцвет в конце XX – начале XXI века вызван проникновением западной культуры.

Возрастающая роль хорового музицирования в искусстве современного Китая субсидируется образовательной и культурной политикой государства, выражающейся не только в материальном покровительстве, но создании профессиональных вокальных коллективов, организации конкурсов и

фестивалей, поддержке массового участия населения в любительских хорах и многом другом.

Выступающее исключительным «двигателем» композиторского творчества, хоровое движение предъявляет особые требования и к репертуару. Создаваемые произведения должны обладать качествами, соответствующими гендерному, возрастному и количественному составу участников, уровню их подготовки, художественной ориентации и т. д. Чтобы соблюсти выдвигаемые требования и иметь быстрое пополнение учебной / концертно-сценической программы, большинство руководителей и дирижеров часто выступают в качестве сочинителей, продвигающих жанровые и стилистические нововведения, возникающие в современной музыкальной жизни. По мнению китайского искусствоведа Чжан Куня, «мы должны создавать новые формы и акустические презентации китайской музыки, соответствующие эпохе, в которой живем» [201].

Среди выдающихся деятелей хорового искусства XXI века, собравших в себе композиторскую, дирижерскую и руководящую функции, отметим Сюй Цянцяна (приложение 2, фото 9), Янь Баолиня (приложение 2, фото 3) Ся Яньбина (приложение 2, фото 10), Лю Сяогэна (приложение 2, фото 5) и др., также являющихся этномузыковедами и этнособираателями традиционного фольклора, что находит свое отражение в авторском языке и стилистике произведений, вокально-хоровой работе и общей творческой направленности подчиненных им коллективов.

Государственный патронаж поддерживает развитие композиторской деятельности в области *a cappella* и побуждает к написанию новых оригинальных произведений. Это проявляется в организации хоровых фестивалей и культурных обменов международного и местного уровней, проведении открытых лекций и мастер-классов ведущих авторов и дирижеров Китая, создании новых хоровых коллективов разного возраста и степени подготовки и т. д.

Таким образом, изучение хоровой музыки а *carrella*, истории ее становления и развития, творчества композиторов и исполнительской практики – актуальная задача современной науки, цель которой состоит в том, чтобы наглядно продемонстрировать традиции китайской музыки конца XX – начала XXI века.

Вместе с тем данная сфера как художественный феномен остается еще неисследованной. Лишь отдельные произведения отражены в научной литературе.

2.1. Современное состояние хорового искусства а *carrella* в Китае²⁸

«Новая эра» – исторический этап культурной политики КНР, отмеченный идеологической «оттепелью», открытостью и подвижным творческими тенденциями, «обновлениями концепций» в области музыкальной критики. Хоровое творчество данного периода отличается разнообразием тематических идей, стилистик и расцветом певческих манер. Оценивая вклад нового течения в искусство конца XX века, композитор Цюй Сяосун²⁹ пишет: «Самая главная ее заслуга – в объединении современной западной музыки с традиционной китайской. <...> Эту особенность музыки “Новой эры” и ее драгоценный опыт стоит исследовать и иметь в виду» (цит. по [68, с. 62]). В этом смысле изящество и художественное очарование древней китайской музыки переплетается с современной западной культурой.

Мастер, создавая произведения, выражает не только собственное видение, но и отражает дух своего времени. Успешный художник должен обладать не только зрелыми профессиональными навыками, но и способностью улавливать и интерпретировать современные тенденции и потребности общества. Он обязан иметь остроту ума, чувствительность к

²⁸ Материалы данного раздела послужили основой для статьи автора настоящей работы [24; 25].

²⁹ В некоторых переводах фамилия и имя композитора звучит как Сюй Чанцзюнь [68].

происходящим событиям и способность распознавать центр пространственно-временного континуума, чтобы его творения отличались не только внешней звуковой эстетикой и внутренней чувственностью, но и передавали актуальность и значимость эпохи. Маэстро выступает голосом народа, проводником в новое понимание действительности, способствуя прогрессу и развитию социума посредством своего искусства. Возможность объяснения собственной картины мира и смысла выбора художественного пути становится целью композитора. Музыковед В. Н. Юнусова в статье «О национальной природе музыкального авангарда Азии» объясняет данную потребность как возможность презентовать «особый звуковой мир, определяемый звукоидеалами <...> культуры и значительно расширяющий звуковой материал и арсенал композиторской техники; стремление совместить универсальный характер творчества <...> с региональной и национальной специфичностью» [63, с. 196].

В китайском искусстве а *cappella* особое внимание уделяется гармонизации, ритмике, последовательной разработке формы, а также психологической составляющей в способе вокализации, при которой эмоциональный настрой остается постоянным на протяжении предложения или фразы. Сюй Цянцян пишет: «Песни поют люди, хор может резонировать с публикой более непосредственно, чем инструментальная музыка!» [94].

Исполнение произведения а *cappella* отличается относительной свободой и в большей степени выражает ощущения в соответствии с пожеланиями исполнителей. В какой-то степени трактовка некоторых вокальных планов, расширений, тембровой фиксации, художественного образа и т. д. требуют от дирижера принятия решений, способных вызвать чувственный резонанс к произведению. Известный дирижер Чэнь Гоцюань в интервью китайскому электронному журналу «Современные исследования знаменитостей», описывая свой профессиональный опыт работы с хоровыми коллективами, подчеркивает, что, хотя музыка невидима, ее коннотация

безгранична и неопиcуема, а влияние на душу человека и его чувства могут проникать до самого костного мозга. «Она также должна передаваться певцу через дирижера, затем аудитории, и, наконец, позволить ей ощутить музыку» (цит. по [152]).

Хоровое искусство без сопровождения в Китае, характеризуется полифоническим мышлением, на котором строится творческий опыт а саррелла, в корне отличном от монофонического фольклорного наследия в построении интонационно-мелодического остова напева и ладогармонической основы. Здесь главной целью композиторов остается сочинение художественно инновационных произведений в европейской технике с опорой на элементы китайской национальной мелосферы. Например, в формировании авторской идеи и реализации индивидуального метода Тан Дун (приложение 2, фото 11) особое внимание уделяет нахождению определенного мышления, самосовершенствованию и универсальному способу изложения авторского материала. Такой подход сам по себе показывает, что музыка, которую создает автор, не является ни концепцией, присущей Китаю, ни доктриной, свойственной зарубежным странам. «Вместо этого я ищу в нем что-то, что может принадлежать мне или будущему нашей национальной музыки» (цит. по [162]), – утверждает Тан Дун.

В сегодняшней хоровой культуре Китая встречаются пьесы с театральной постановкой, а также множество многоголосных версий революционных песен разных поколений. Однако излюбленным репертуаром остаются темы этнических групп. Исполнение китайских народных мелодий в хоровой обработке не обязательно соответствует оригиналу и не сохраняет традиционную приверженность. Пение китайских фольклорных песен может быть многоголосным и унисонным, однако хоры должны демонстрировать свою исполнительскую многофункциональность.

В настоящее время различные мнения о хоровом искусстве больше касаются методов и техник пения. Многие эксперты и ученые публикуют свои

собственные идеи и наработки. Тенденция всеобщего просветительского процесса и внедрения различных музыкальных методик в вокально-хоровое творчество для Китая остается приоритетной и заслуживает особого внимания со стороны учебных заведений, обеспечивающих подготовку профессиональных кадров. Помимо стандартных образовательных программ по подготовке хоровых дирижеров на базе высших и среднеспециальных учебных заведений организуются курсы повышения квалификации и семинары для действующих руководителей хоров. Спикерами выступают выдающиеся деятели музыкального искусства.

Например, композитор и профессор кафедры композиции Юньнаньской академии искусств Лю Сяогэн особое внимание уделяет сохранению и развитию национального фольклорного наследия и использованию авторских методик на основе китайской традиции.

Хоровой дирижер, профессор и руководитель смешанного хора «Восемь секунд» Педагогического университета Ханчжоу Янь Баолинь в мастер-классах сосредотачивается на усовершенствовании профессиональных качеств руководителя, понимании стиля работы с коллективом, формировании вокального тембра, балансировке звучания партий [156]. Так, в лекции «Развитие объемного мышления и практического применения в хоровом искусстве» в Хуайбэйском педагогическом университете маэстро акцентируется на вопросах повышения личных качеств дирижера, освоения стилистики произведения, слияния тембральных характеристик хора, выравнивания звучания голосов, контраста динамики и важной роли фортепианного сопровождения. В мастер-классе «Анализ классической хоровой репетиции» в Наньянском технологическом институте профессор объясняет методы интерпретации произведения, взаимоотношение содержания и мировоззрения, обращает внимание на следование метроритмической организации и ладовой составляющей сочинения, тембровое сочетание голосов, динамическую обработку, рациональное

расположение концертных мизансцен во время исполнения в сочетании со структурой произведения и его эмоционально-художественной направленностью [194].

Профессор Чжезянской консерватории и основатель хора «Инчжию» («Голос соловья») Дай Шулинь специализируется на работе с детскими школьными коллективами. Являясь преподавателем Средней школы № 4 в Ханьчжоу, он делится опытом эстетического воспитания посредством хорового образования.

Виртуозность коллективного пения выступает самобытной гуманизированной формой совместной художественной интерпретации акустического вещества в звуковом пространстве, выражающего смысл произведения. А коллегиальный многоголосный резонанс образует трехмерное стереофоническое поле, заряженное энергией музыки. Китайский этномузыколог Юэ Вэйсюн отмечает причину, по которой хоровое искусство обладает исключительной уникальностью. Она заключается в использовании человеческого голоса как важного инструмента выражения, который может напрямую передать зрителям эмоции и мысли в вокальном произведении лицом к лицу и «стимулировать духовный резонанс между певцом и публикой» [188, с. 46].

Безусловно, вокальное творчество продолжает выполнять социальную функцию как вид искусства. Оно осуществляет не только воспитательную и образовательную роли, является средством коммуникации и музыкальным передатчиком в общество и обратно, но и выступает в качестве проводника за внешние границы времени, не синхронизируется с ним, однако обобщает в себе прошлый, настоящий и будущий опыт.

В беседе о тенденциях современной музыки с композиторами Цюй Сяосуном, Е Сяоганом и Тан Дуном музыковед Цзян Ли объясняет восприятие китайской музыки с точки зрения «ментальной хронологии» [162], как статической материи, обладающей дискретностью восприятия и

всеобъемлющим познанием, при этом характеризующейся отстраненностью, глубиной и недоступностью для динамической западной музыкальной традиции [162]. В ходе дискуссии Тан Дун дает собственное объяснение метроритму в духе китайской философской традиции: «В расположении тонов, а не в количестве тактов, не в так называемом “ритме” Европы. Это эстетическое ощущение скорости присуще восточной музыке, исполняемой по одному произведению за раз, с бесконечным ритмом» (цит. по [162]).

Хронологическое восприятие темпа в китайской музыке демонстрирует существенные отличия от чувствования других национальных культур. Эта уникальность проявляется в тонкости и неопределенности звучания, которые не могут быть полностью отражены в записях на нотном стане. С точки зрения ментального времени, китайское звучащее вещество характеризуется статическим подходом к воспроизведению искусства в отличие от динамического проявления акустического пространства западной культуры. Это создает уникальный и глубокий эстетический опыт, который может быть воспринят как отстраненный от быстрого темпа и изменчивости, типичных для европейской музыкальной традиции. Тишина, исходящая от симфонического оркестра или хора, для китайца окажется предпочтительней и более информативной в плане художественного воплощения образа, нежели обилие техник и средств музыкальной выразительности.

Таким образом, китайская музыка предоставляет уникальный опыт перцепции, выходящий за рамки традиционных представлений о метроритме. Она предлагает альтернативный взгляд на временную структуру и восприятие, который может быть описан как более медитативный и глубокий, выполняющий своего рода коммуникацию между человеческим сознанием и реальным миром вещей, а также осуществляющий познание из сферы трансцендентального опыта в трансцендентное ощущение.

Так, сюита а саррелла «Отрывки из аналектов Конфуция»³⁰ («论语节选», 2023) Инь Тъеляна (редакция текстов Ян Чаомина)³¹ написана на основе классических изречений древнего философа и содержит мысли о доброжелательности (приложение 2, фото 12 и 13). Произведение разделено на восемь глав: «Благожелательность», «Ориентированность на людей», «Целостность», «Справедливость», «Дао учителя», «Политическая мораль», «Гармония» и «Датун», дополнена Прологом и Эпилогом. Намеренный отказ от инструментального состава и выбор исполнительской формы а саррелла, по мнению Инь Тъеляна, во-первых, отличает сюиту от традиционной хоровой формы, а во-вторых, подчеркивает «чистоту и экспрессию человеческого голоса. Это нововведение приносит аудитории новый аудиовизуальный опыт, а также является проверкой певческих навыков исполнителей», – говорит маэстро (цит. по [119]).

Сочинение имеет уникальную структурную концепцию, наполненную чередованиями и сочетаниями этнических тонов, использованием национальной гармонии, соло мелодических линий и «декламации», пронизывающих сюиту, подчеркивающих современный смысл произведения и выносящих искусство а саррелла на новый уровень исполнения.

Председатель Цзининской ассоциации культурного обмена Чжоу Чжэн на премьере «Отрывков из аналектов...» выразил восхищение данным проектом как интерпретации «духа культуры Цзинин» в сочетании с инновациями [113].

Необходимо отметить, что при всей самобытной и оригинальной подаче музыкального и текстового материала, произведение отличается строгой

³⁰ Премьера сюиты для хора без сопровождения «Отрывки из аналектов Конфуция» состоялась 7.09.2023 года в Лекционном зале «Ли Ин» Пекинского университета. Исполнял хор учителей «Voice of Jining», дирижировал автор – профессор Столичного педагогического университета.

³¹ Инь Тъелян. Сюита для хора а саррелла «Отрывки из аналектов Конфуция»: фрагмент. Видеозапись. URL: <https://www.163.com/v/video/VKD6PCH3U.html>.

академичностью и достаточно полно передает духовную атмосферу и культурную связь высказываний Конфуция с настоящим. В объяснении композиционной формы Инь Тъелян подчеркивает: «Я считаю, что общий музыкальный стиль должен основываться на простоте, сжатости и серьезности и показывать основную суть “Аналектов ...”. Конечно, есть много других лирических пассажей, а некоторые имитируют такие живые образы, как Акабелла» (цит. по [161]).

Известный декламатор древней поэзии Чэнь Шаосун считает, что вокализирование – чтение протяжным голосом и означает ритмичное проговаривание с повышением или понижением тона, а также подчеркиванием ритмической основы. В этом прослеживается определенная взаимосвязь, объединяющая данные виды искусства. Го Моро сравнивает: «В прежние времена в Китае изначально существовал метод громкого декламирования стихов, который был близок к пению. Можно также сказать, что это свободное пение без нот» (цит. по [107]).

По мнению китайского музыковеда Цзян Ли, при общем цивилизационном сближении, которое демонстрирует взаимопроникающая конвергенция Востока и Запада, а также культурной ассимиляции, фигурирует другая тенденция, направленная на поиск различий. Он констатирует, что в прошлом наблюдалось отвержение усвоения музыкального языка. А все обучение строилось на традиции устной передачи методов от учителя к ученику. Однако техника включает в себя не только язык, но и концепции и идеи [162]. Поэтому, помимо воспроизведения креативных синтезированных форм, перед композиторами поставлена цель сохранить китайский стиль хотя бы в широком смысле как проявление национальной идентичности.

В. Н. Холопова, анализируя синкретичный характер авангардной музыки КНР, утверждает: «Более позднее формирование слоя новой музыки в Китае принесло и более позднюю стилевую ориентацию композиторов данной плеяды» [52, с. 243]. Музыковед Ян Бо также подчеркивает тот факт, что

современное китайское вокальное искусство, напитанное не только традиционными, но и инонациональными музыкальными приемами выразительности, в настоящий момент переживает значительную стилистическую трансформацию в способах воплощения музыкального материала и передачи его исполнительскими техниками: «Процессы его развития в течение прошлого века привели к качественным накоплениям, с которыми оно ярко заявило о себе в пространстве мировой музыкальной культуры» [64, с. 3]. Творческие приемы китайского хорового авангарда оказывают глубокое влияние на современное авторство, выступая в том числе «двигателем» исследовательской деятельности в области возможностей применения и аранжировки человеческого голоса, его уникальных природных компонентов.

Тенденция обращения китайских композиторов к древнекитайским памятникам литературы и философии определяет не только национальную стилистику, связанную с особенностями мировоззрения и фольклорной мифологией, но в первую очередь выделяет авторское музыкальное профессиональное искусство Китая от остальной мировой художественной культуры. Несмотря на синтез с западными техниками, этот факт доказывает самобытность и независимость китайской традиции и способность рефлексировать самостоятельно.

Увлечение древней поэзией неразрывно связано с филологическими и лингвистическими исследованиями текстов. Знаменитые произведения Книги стихов «Гуань Цзю» и «Цзяньцзя», поэмы Юэфу «Мулан Ци» и «Павлин, летящий на юго-восток», памятники династии Тан «Весенняя ночь счастливого дождя» и «Тихие ночные размышления», «Когда будет яркая луна», «Бешеный Маньцзянхун», «Тяньцзинша» пера Юаньцю и другие известные стихотворения пользуются наибольшей популярностью у авторов. Они были интерпретированы на разные мелодии и вошли в репертуар хоровых концертов.

Произведение «Like a dream changji xiting sunset» («Завораживающий, как сон, закат в Ситине Чанцзи», «如梦的昌吉西亭落日», 2019) Пан Синзиминя основано на стихотворении Ли Цинчжао из династии Сун и написано специально к VII Китайскому фестивалю детских хоровых коллективов.

При выборе текстов с точки зрения своего собственного стиля композитор обращает внимание на содержание и художественную концепцию самого стихотворения и возможность претворения его в музыкальном образе. Во многих литературных сочинениях прошлого существуют ключевые фразы, которые не так просто «положить» на музыку. В этом случае резонно трансформировать слова. «Like a dream changji xiting sunset» претерпела значительную переработку контекста и сюжета. Пан Синзиминь, рассказывая о создании хора, отмечает: «Предложения “заблудившийся в глубинах цветка корня лотоса”, “заблудившийся в ...” показывают, что это процесс не за одну ночь. Я выделю четыре слова “заблудившийся в глубинах ...” и буду повторять их снова и снова, постепенно делая гармонию напряженной, а плотность ритма ускоряющейся, чтобы показать, что автор текстов немного “заблудился” в глубинах цветка корня лотоса» [178].

Принцип «следования мелодии за словом» как метод написания мелодии Юй Хуэйюн объясняет следующим образом: «В рамках единого содержания сочетаются собственные закономерности мелодического рисунка и текста. Это отношение конкретно проявляется в трех аспектах: интонации, ритме и структуре. Их можно обобщить в три основных типа отношений между мелодией и текстом: “отношения интонации мелодии и текста”, “отношения структуры мелодии и текста” и “отношения ритма мелодии и текста”» [186, с. 1]. Далее он отмечает: «Инициали и финали оказывают крайне незначительное сдерживающее влияние на мелодию, в то время как тоны иероглифов – чрезвычайно сильное подавляющее воздействие» [186, с. 15].

Также Пан Синзиминь считает, что при написании произведения на образцы древней поэзии нет необходимости намеренно использовать

этнические тоны. Это уместно лишь в тех случаях, когда нужно передать духовное мировоззрение китайцев и показать сочинение в качестве китайского стиля. В «Like a dream changji xiting sunset» он намеренно не использует пентотоновый лад. Текстовое содержание и переданная изящная художественная концепция, по его мнению, уже являются достаточно китаизированными элементами.

Профессор Шанхайской консерватории и заместитель директора Творческого комитета Китайской хоровой ассоциации Сюй Цянцян считает, что древняя поэзия – хороший поэтический носитель. Композиторы должны использовать данный клад для популяризации китайской истории. Известны такие произведения Сюй Цянцяна, как «Счастливый дождь весенней ночью» («春夜幸福雨», 2007) по мотивам стихотворения поэта Ду Фу династии Тан, «Три слоя Янгуаня» («阳关三层», 1989), «Гуйюань Тяньцзю» («桂源天酒», 2014) дунцзиньского поэта Тао Юаньмина, демонстрирующие высокий вокальный уровень и артистизм.

Отметим, что в 2014 году последнее из упомянутых произведений Сюй Цянцяна было выбрано в качестве обязательного репертуара хорового конкурса IX Китайской музыкальной премии «Golden Bell Awards». На церемонии закрытия конкурса произведение исполняло более 500 человек.

В работе с древними поэмами Дай Юву Сюй Цянцян придерживается нескольких принципов сочинения: выражение национального темперамента и чувств, сочетание тона и интонации, певучесть и слышимость основной темы и подтекста, использование лаконичных приемов для иллюстрации красочных коннотаций слов и доступности освоения произведения любительскими коллективами.

Также отметим хор «Весенний рассвет» («Spring Dawn», «春天的黎明», 1997) Чэнь И, хоровую сюиту «Восемь видов Сяосяна» («潇湘八», 2016) Чжан Шичао (приложение 2, фото 14) на восемь стихотворений

Сяолинъ Ма Чжюаня, литератора династии Юань, «Поэтический сборник Юэфу» (2023) Чжан Шичао, «Концерт хора древней поэзии двадцати четырех солнечных терминов» («二十四节气古诗合唱团音乐会», 2022) Лао Гуна.

Ключевым элементом китайской музыки предстает специфический мифологический колорит и символическая персонификация образов прошлого, реконструированные в современной исторической эпохе. Связующая лигатура времени как будто «оживляет» хронологическое пространство и компрессирует его в едином мгновении так, что эпические картины опять становятся актуальными в настоящем звучащем моменте. Такое свойство произведения искусства синергировать с трансцендентным миром приводит к сакральности совершаемого действия. Композитор Тан Дун, обращая внимание на изобразительный компонент звука, поясняет, что традиции «восточного мистицизма» – это еще и эстетическая характеристика. «В моей работе есть эксперимент с постукиванием по деревянной рыбе. Я думаю так, и отметьте это в партитуре: ощущение звука – живое чувство. С точки зрения ощущения погружения в пространство, я думаю, музыканты более выгодны, чем художники, а сила воздействия музыкальных произведений не имеет себе равных ни в одном искусстве. Его психологический эффект сильнее, чем у живописи, и он также сильнее, чем у мелодии» (цит. по [162]).

Разнообразие тем хоровых произведений в «Новую эпоху» способствовало появлению различных жанров, композиторских и исполнительских приемов музыкальной выразительности. Стилистика современных произведений крупной формы показывает, что сохранение национальных традиционных мелодии и лада, а также сочетание их с западными музыкальными техниками представляют глубокую интеграцию древности и современности, китайского и иностранного с точки зрения лада, полифонии, ритма и тембра. По словам историка современной китайской

музыки Лян Маочуня, «хор – это выражение человеческой природы и высшая гуманистическая забота о людях» (цит. по [140, с. 174]).

Коллективное искусство, тесно сопряженное с композиторской практикой в современный музыкально-исторический период, нуждается в юридической защите прав как со стороны самих хоровых коллективов, так и авторов. В поддержку данной инициативы выступают различные деятели творческой интеллигенции. Так, Сюй Цянцян указывает, что в хоровой сфере Китая правовая осведомленность об авторском праве все еще очень слаба. Произведения композиторов часто исполняются коллективами без авторского разрешения. Сочинители, чьи произведения используются, не получают ни копейки должного и законного вознаграждения [129]. Янь Баолин подчеркивает, что защита прав интеллектуальной собственности сопрягается с уважением своей и окружающих личностей [169].

Одной из мер по предотвращению незаконного использования музыки становится официальная платформа продвижения новых китайских оригинальных произведений «Choral World», размещенная издательством Guangdong Provincial Education Publishing House и управляемая Guangdong Peer Culture Communication Co., Ltd., что также является началом интеграции китайской хоровой культуры с мировым сообществом.

Вторая половина XX века была ознаменована интенсивным развитием композиторского творчества в Китае, что, в свою очередь, способствовало расцвету китайского хорового искусства в начале XXI века. Формирование и эволюция жанров китайской хоровой музыки были обусловлены *tanto influences* и достижениями зарубежной музыки, как и глубинным переосмыслением и бережным сохранением многовековых национальных традиций, тесно связанных с интонационными особенностями народных песен и новыми темами, порожденными историческими и социальными условиями прошлого. Языковые, культурные и социальные различия обуславливают уникальное содержание китайских хоров в направлении, отличном от

западной хоровой традиции, что находит отражение в особом, специфическом для Китая стиле.

Таким образом, хоровое творчество в процессе своего развития и по типу выбранной тематики всегда сопрягалось с историческими событиями культурной жизни Китая, выполняя художественно-просветительную функцию и осуществляя личный творческий поиск композитора, а также отвечая национальным потребностям народа.

2.2. Хоровое движение как фактор социокультурного развития страны³²

Раскрывая особенности хорового исполнительства а *carrella* в современном Китае, необходимо затронуть тему хорового движения, содействующего развитию вокального искусства и формированию новых певческих коллективов. Согласно статистике Китайской хоровой ассоциации, сейчас в КНР насчитывается около 400 тысяч концертирующих коллективов различных составов, певческих направлений и манер [169].

Благодаря произошедшим реформам в образовании и культуре Китая, массовое пение становится общедоступным видом деятельности и как «живой организм» подвергается творческой эволюции и профессиональному росту. Профессора Ву Лингфена, Тянь Сяобао и Мэн Дапенга считают, что в первой четверти XXI века хоровое искусство Поднебесной успешно развивается и имеет достаточно высокий уровень исполнения.

Одной из актуальных тем в данном контексте является нынешний статус вокальных формирований. В Китае функционирует ограниченное количество профессиональных хоров. Многие из них по причине недофинансирования прекращают свое существование, а некоторые продолжают работать и

³² Материалы данного раздела послужили основой для статьи автора настоящей работы [30].

развиваться. Среди последних назовем такие камерные академические хоры, как мужской Пекинской финансовой филармонии (2000, рук. Чжао Денган) (приложение 3, фото 1), Китайского Симфонического оркестра (1949, рук. Хуан Юэфэн) (приложение 3, фото 2), Китайского радио (1953, рук. Не Чжунмин) (приложение 3, фото 3), Центральной консерватории (2018, рук. Чэнь Бин) (приложение 3, фото 4), Центрального оперного театра (нач. 1950-х, рук. Лю Юньчи) (приложение 3, фото 5) и др. Данные коллективы представляют КНР как на больших торжественных мероприятиях внутри страны, так и за ее пределами.

Например, хор Пекинской финансовой филармонии принимал участие в Национальном конкурсе хоровых коллективов музыкального образования, Национальном конкурсе хоровых коллективов предприятий, Всемирном конкурсе китайских хоровых коллективов («Кубок Дунчжоу»), VI Пекинском конкурсе хоровых коллективов. Также провел серию концертов на фестивалях «Золотая осень», «Звуки гармонии», «Подмосковные вечера», «Золотой свет»; дал совместные выступления с хором Государственного университета Фресно, хором Университета Питтсбурга, Австралийским национальным женским хором «Flower» и хором «Инмин» из Макао (Китай) [171].

Хор Китайского радио – один из старейших коллективов. Им руководили такие видные деятели хорового мастерства, как Не Чжунмин и Тэн Ячу. В 1988 году он участвовал в Международном конкурсе камерных хоров, проходившем в Такарадзуке (Япония) и получил три золотые и одну серебряную награды; в 1991–1993 годах гастролировал по Японии. В 2000 году коллектив с успехом участвовал в «Концерте трех теноров мира» и «Полуденных воротах Запретного города». Группа неоднократно выступала в масштабных театральных представлениях и хоровых концертах, а также международных конкурсах и мероприятиях по культурному обмену. Более чем за сорок лет труппа накопила разнообразный репертуар, спела тысячи многоголосных произведений для радиостанций, записала сотни видеоклипов

и выпустила большое количество CD-дисков, а в 1989 году получила национальную премию «Золотая пластинка» [147].

Отметим камерный Академический хор Центральной консерватории, являющийся основой высшего учебного заведения страны. Коллектив содействует развитию художественного уровня и способствует воспитанию элиты музыкально общества КНР. Его репертуар включает произведения различных жанров, составляющих концертные программы. Также хор участвует в оперных постановках. Среди известных работ выделим оперу «Один пояс и один путь», симфонию № 9 Л. в. Бетховена.

Команда участвовала в праздновании 70-летия со дня основания Китайской Народной Республики на площади Тяньаньмэнь, крупномасштабных гала-концертах в рамках проекта развития и записи курсов эстетического воспитания, серии концертов «Весна» в составе хора «Impression Ning», концерте открытия Всемирной конференции по цифровому образованию Центрального радио и телевидения Китая и т. д [93].

В 2000 году Монгольский молодежный хор Внутренней Монголии³³ (1987, рук. Ялун Гериль) принимает участие в I Хоровом олимпийском конкурсе (Линце, Австрия). Особенностью данного коллектива становится соединение монгольских народных «длинных» мелодий, хумай, матукин и других форм с современными западными вокальными и композиторскими техниками. Он предпочитает выступать в традиционных национальных монгольских костюмах (приложение 3, фото 6), а участниками являются как профессиональные музыканты, так и любители.

В сентябре 2001 году Государственный совет командировывает хор в Берлин (Германия) для участия в выездном концерте «Азиатско-Тихоокеанская

³³ Ян Цзярен. Обработка уйгурской народной песни «Половина луны восходит». Исп. Монгольский молодежный хор Внутренней Монголии. URL: https://www.sohu.com/a/290415902_732080. Приложение 2, фото 15 – фотография композитора, приложение 5 – ноты композиции, записанные традиционным способом китайской музыкальной нотацией.

неделя китайской культуры». Хоровая группа «Хумай» (малый состав) получает первую премию конкурса вокалистов Автономного региона (2002); две третьи премии на Международном конкурсе «Хумай», проходившем в Монголии (2003); коллектив завоевывает премию телеканала CCTV «Western Folk Song TV Grand Prix» (2004); по приглашению Министерства культуры принимает участие в «Году китайской культуры» и выступает в Центре искусств Кеннеди (2005, США). В феврале 2007 года Монгольский молодежный хор Внутренней Монголии выступает в «Золотом зале» Вены, что привлекает внимание мировой музыкальной общественности [115].

Основную часть действующих коллективов составляют учебные хоры различного уровня подготовки. Они отличаются достаточно высоким уровнем исполнительского мастерства, сценической дисциплинированностью и жанрово-стилистическим разнообразием концертного репертуара. Большинство сочинений а саррелла написано именно для данных вокальных объединений. Это обусловлено, в первую очередь, дефицитом учебного материала, связанного с освоением определенных технических элементов и приемов, а во вторую, тем, что руководителями и главными дирижерами в основном являются композиторы, которые стараются писать произведения именно для своих подопечных согласно выдвигаемым педагогическим требованиям и эстрадным³⁴ принципам.

Молодежные студенческие хоры, как правило, стабильны, многолюдны и имеют высокий исполнительский уровень благодаря музыкальной подготовке участников, относящихся к самым разным возрастам. В Гуанчжоу, Пекине и Шанхае, где хоровое искусство более развито, школьные хоры зачастую исполнительски лучше подготовлены, чем взрослые коллективы.

Например, Хор «Юньэр» Детского дворца творчества Гуанчжоу («云儿», 2018, рук. Чжан Сяоли) является региональным образцовым детско-

³⁴ В данном случае понятие «эстрадный» выступает синонимом к выражению «концертно-сценический».

юношеским коллективом эстетического воспитания и образования в области музыкального искусства округа Байюнь (приложение 3, фото 7). Он часто выступает на областных праздниках и значимых государственных мероприятиях.

В 2022 году хор получил награду «За выдающиеся достижения» в конкурсе видеозаписей «Дорога к Всемирному хоровому конкурсу» [79], который проводился под патронажем олимпиады «Всемирные хоровые игры» («World Choir Games»). В 2023 году он выступал на Выставке достижений школьного эстетического воспитания «Кубок Юньэр» [85]. Репертуар коллектива составляют произведения таких композиторов, как Ся Яньбинь, Лю Сяогэн, Цюй Сисянь, а также народные песни Китая.

Самым известным в Китае остается детский хор Пекинской филармонии (1983, рук. Ян Ли и Ян Хуннянь) (приложение 3, фото 8). За последние четыре десятилетия труппа подготовила тысячи детей, любящих музыку и достигших значительных высот в области вокального искусства. Она завоевала более 40 наград на международных конкурсах и фестивалях, в том числе четыре награды на XLIV Международном конкурсе полифонических хоровых исполнителей «Guidolezzo» (Италия), установив исторический рекорд (1996); первое место на XXIV Международном хоровом конкурсе имени Б. Бартока (Венгрия), Международных хоровых ассамблеях в Стамбуле (Турция, 2010) и Санкт-Петербурге (Россия, 2011), Гориции (Италия, 2015) и другие. Коллектив стал чемпионом LXV Международного полифонического конкурса имени Гвидо д'Ареццо (Polifonico Guido d'Arezzo) (г. Ареццо, 2017)³⁵.

С начала основания хор занимается культурным обменом между Китаем и другими странами. Под руководством профессоров Ян Хунняня и Ян Ли он посещает Европу, Соединенные Штаты Америки, Гонконг, Макао, Тайвань и

³⁵ Подробнее см. о Полифоническом конкурсе Гвидо д'Ареццо. – International Polyphonic Competition «Guido d'Arezzo» URL: <https://www.polifonico.org/en/guido-darezzo-international-polyphonic-competition> [197].

многие другие страны. В 1993 и 2001 годах хор отправляется в Монте-Карло и Москву вместе с пекинской делегацией для участия в подаче заявки на право проведения Олимпийских игр. В августе 2008 года хор участвует в церемонии открытия XXIX Олимпийских игр, проходивших в Пекине, исполняя песню «Ode to the Olympics», адаптированную профессором Ян Хунняном для детского исполнения [189]. Также хор участвует в церемониях открытия и закрытия Зимних Паралимпийских игр в Пекине 2022 года [176]. Главной целью создания хора, по мнению художественного руководителя Ян Хунняня, является ознакомление детей с классической музыкой и приобщение их к хоровому пению [176].

Детский тайваньский народный коллектив «Пузангалан» (2005, рук. Чамарк Фарах Уле), что в переводе с местного диалекта означает «Надежда», состоит из детей аборигенной народности пайвань. Хор создан на базе начальной общеобразовательной школы города Тайву, округа Пинтунг (или Пиндун) (приложение 3, фото 9, 10). Репертуар составляют национальные фольклорные песни и баллады представленного народа [83].

Племя пайвань, чье поселение территориально привязано к подножию горы Бейдавушан, демонстрирует ярко выраженную культурную идентичность, основанную на самовосприятии как исконных хранителей данного горного массива. Эта глубокая связь с территорией обуславливает их социокультурные практики, включающие такие проявления воинского духа и основные виды земледельческих работ, как охота и сельское хозяйство. Примечательно, что, несмотря на выраженное стремление родителей школьников к трансляции наследия пайваньцев, целенаправленное обучение аутентичному пению было введено лишь в образовательную программу начальной школы Чамак-Тайву. Этот факт свидетельствует о потенциале среднего образования как инструмента сохранения и ретрансляции культурных традиций в условиях современных общественных изменений.

Руководитель хора Чамарк Фарах Уле является представительницей народности данлин из маленького городка Лайи округа Пинтун. На протяжении девяти лет она совершает фольклорно-этнографические экспедиции в различные регионы Тайваня по сбору песенного наследия различных этнических групп. В частности, ей удалось записать песни племен тайву и цзянси в округе Пайвань. А после устройства на работу в начальную школу города Тайву, Чамарк Фарах Уле принимается осваивать песенный фольклор народности пайвань. В 2005 году для нового коллектива на творческом прослушивании отбирается пять учеников начальной школы.

Методика обучения вокальному искусству, применяемая в хоре, традиционно опирается на устную передачу, включающую дословное и многократное повторение вокальных партий. Следствием длительного использования данной практики совершается эволюция исполнительского мастерства юных певцов. На смену монотонному «прямому пению» приходит вокальная манера, демонстрирующая техническое мастерство на подростковом уровне и музыкальную выразительность³⁶. Это позволяет участникам хора обогащать вокальную интерпретацию индивидуальными характеристиками, идеями и приемами, выученными от старшего поколения пайваньцев, что, в свою очередь, способствует более глубокому пониманию и погружению в племенную культуру.

В 2005 году детский хор «Пузангалан» участвует в формировании музыкального альбома традиционных песен «Дух предков Тяньюнь» («祖灵天云»), изданного правительством округа Пинтунг. В 2006 году он записывает национальный фольклор «Споём хорошую песнь» («Sing a Nice Song», «唱一首耐克之歌») и номинируется на премию «Золотая мелодия» в категории «Лучший музыкальный альбом аборигенов». Коллектив также принимает участие в

³⁶ Народная песня бунун «Кулумаха! Пойдем домой» – исп. детский хор «Пузангалан». URL:https://www.bilibili.com/video/BV1TE421K7Dv/?spm_id_from=333.788.videopod.sections.

написании альбома «Земля грез: Сердце племени» («Dream Land: Heart of the Tribe», «梦幻之地：部落之心») и получает четыре награды в категории «Традиционное искусство» на XVIII премии «Золотая мелодия».

В 2007 году хор был приглашен журналом «Commonwealth Magazine» для участия в концертном выступлении «319 Township Ocean Music Festival» в 2009 году в Шанхай для культурного молодежного обмена, а также совершил турне по Европе. В октябре этого же года группа присутствовала на Международном фольклорном фестивале округа Пинтунг в Хэнчуне. В 2010 году «Пузангалан» получил премию Министерства образования Тайваня за выдающийся вклад в развитие местного языка, также задействован в концертном выступлении хора «British King's Singers» и в мероприятиях по молодежному обмену через пролив в Сычуани. В октябре этого же года хор сотрудничал с британской рок-группой Rolling Stones в записи песни «Happy Paradise» и выступил на открытии «Yunmen Dance Collection».

В 2013 году хор выступает на Эстонском международном фестивале восточной музыки, спонсируемом Министерством культуры Тайваня и субсидируемом Муниципальным бюро культуры Тайбэя. В этом же году он записывает песню «Полет над горами» («Flying over the Mountains», «飞越群山») в сотрудничестве с шестикратным обладателем премии «Грэмми» Дэниелом Хо. Песня «Flying over the Mountains» удостоивается премии «Лучший альбом аборигенов» на XXV церемонии вручения наград «Golden Melody Awards». В своей благодарственной речи на церемонии награждения Чамарк Фарах Уле отмечает: «Музыкальное произведение является результатом синтеза “горного бриза Давушана” и “морского бриза Тихого океана”» [83], –подчеркивая тем самым уникальность культурного контекста и тембральную выразительность. Она также подчеркивает, что, несмотря на инновационный подход к вокальной интерпретации, песня сохраняет традиционную повествовательную линию и эмоциональную глубину.

Женский хор Тайбэйской филармонии (1972, рук. Фу Сяньюнь) является мультисоставным коллективом. Большинство его участников является студентами профессора Фу Сяньюнь, при этом он пополнен певцами-любителями (приложение 3, фото 11). Благодаря стараниям и мастерству своих дирижеров он собирает уникальный репертуар и получает репутацию одного из наиболее престижных коллективов Тайваня. Из 150 участников большого хора выделяется малый камерный (30 человек) для гастролей и исполнения небольших сочинений. В настоящее время этот хоровой коллектив является уникальным и одним из наиболее известных в мире, представляя Китай и Азию на различных международных мероприятиях. В 2016 году коллектив приглашается в Ватикан для исполнения «Святой мессы и Канонизации блаженной Матери Терезы Калькуттской».

С момента своего основания Тайбэйский филармонический хор считает своей миссией популяризировать отечественную музыку. Ежегодно он регулярно дает ряд масштабных сценических выступлений в Национальном концертном зале. Его часто приглашают сотрудничать с известными китайскими и зарубежными ансамблями и дирижерами. Группа систематически гастролирует по городам и поселкам страны. В 2006 году она удостоена награды от правительства города Тайбэй присвоением подземной уличной площади № 7 в восточном районе названия «Площадь хора Тайбэйской филармонии» в знак выдающихся заслуг в музыкальной индустрии Тайваня [136].

Хоры из Китая регулярно выступают на мировых сценических площадях. Например, хор «Бейян» («北洋») из Университета Тяньцзиня во главе с профессором Реном Бэупином получает первую премию на Международном молодежном фестивале «Всемирный хор» (2008, Гонконг) – награду, спонсируемую IFCM (International Fegebation for Choir Music). Также хоры Гуанчжоуского Дворца молодежи и средней школы Шэньчжэнь

показывают свои навыки вокального искусства а *carrella*. Эти коллективы демонстрируют выдающиеся достижения в области хорового творчества.

Женский хор Тяньконгского педагогического университета «Tiankong» или «Небесный хор» («天上合唱», 2003, рук. Тянь Сяобао) (приложение 3, фото 12) исполняет народную музыку, обработки национальных песен китайских этносов, авторские произведения и востребован на мировых площадках. За последние 22 года он дает почти тысячу выступлений в Пекинском национальном большом театре, зале Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Чикагском симфоническом концертном зале, Венском концертном зале и т. д.

В его репертуар входят сочинения таких композиторов, как Ли Шутун, Сюй Цянцян, Лю Сяогэн, Янь Баолинь, Чэнь И, Ся Яньбин и др. Музыкальный коллектив известен своими различными вокально-стилистическими приемами, необычным тембром и моделью обучения, основанной на исконно китайской культуре.

Хор «Tiankong» не придерживается традиционного стиля пения и старается внедрять разнообразные манеры и техники исполнения. Художественный руководитель и дирижер профессор Тянь Сяобао на классных занятиях и репетициях с учащимися старается полностью раскрыть певческий потенциал женского голоса, отрабатывая в произведениях не только эмоциональную составляющую, но и придавая им особый «деревенский колорит» фольклорными интонациями и темброво-акустическими стереоэффектами.

Он имеет многочисленные награды, участвует в международных и китайских конкурсах. Гастроли хора проходят в США и Австрии. Хор завоевывает первую премию в профессиональной категории «Национального конкурса исполнителей художественной песни среди студентов колледжей» (2001; 2005), две серебряные награды за женский вокал в номинациях а *carrella* и современный хор на Третьем Олимпийском конкурсе хоров (2004)

и премию «Золотой колокол» за представление китайской музыки (2007). Также на счету имеется серебряная награда за хоровое пение, серебряная награда в хоровом конкурсе XIII Национального Гран-при молодых певцов CCTV (China Central Television, Китайское центральное телевидение – Государственное телевидение Китайской Народной Республики)³⁷ (2008), пятая и четвертая молодежные премии хорового фестиваля «Хубэй», награды в номинации «Хор» певческого конкурса «Красочный Гуйчжоу» (2008) и XX Хорового конкурса в Китае (2010, Панью).

«Небесный хор» записал CD-альбомы «Ночь в пустыне», «Потрясающий женский голос-воспоминания», «Голос чистой красоты», «Современный китайский хор в XXI веке», «Наши поля – самая красивая мелодия детского хора в Китае в XX веке», и получил «Вторую премию ChinaRecord Golden Disc Award», «Премиию за лучшее хоровое пение», «Пятую китайскую премию за выдающиеся публикации» [97].

Сегодня наблюдается значительный рост интереса к хоровому искусству в Китае, что прослеживается по проводимым общегосударственным реформам и культурной политике, организовываются международные фестивали и телевизионные конкурсы вокально-хоровых коллективов, к примеру, «Пусть весь мир услышит ваш голос» и т. п.

Существование смешанного хора Чжэцзянской консерватории «Восемь секунд» («八秒», приложение 3, фото 13) ассоциируется с именем ее основателя, художественного руководителя и современного композитора Янь Баоляня. Созданный в 2009 году для участия в VII Китайском музыкальном конкурсе «Премия Золотого колокола» («Golden Bell Awards»), за короткий период коллектив получил широкую известность и одобрение музыкальных критиков. Известный композитор Лу Цайи считает: «“Восемь

³⁷ Подробнее о телеканале см. Государственное телевидение Китайской Народной Республики. URL: <https://baike.baidu.com/item/中国中央电视台/217982> [82].

секунд” – это своего рода творение, занимающее видное место в быстро развивающейся китайской хоровой индустрии; “Восемь секунд” – это бренд, а для формирования известного бренда необходимо множество условий и людей, которые усердно трудятся для этого. <...> Благодаря непрерывному потоку студентов возможно поддерживать высокий уровень и постоянно расширять новый репертуар» (Цит. по [98]).

Особенностью хора является единица временного измерения, за которую происходит сонастройка, обмен певческими формациями и исполнение аккордов любой сложности, а также отражение строгости педагогической методики и академический стиль обучения в классе, что способствует повышению личной профессиональной грамотности учащихся. Янь Баолинъ объясняет свой подход в работе с хоровым коллективом так: «Пока я хожу по подиуму на каждой репетиции, все должны морально подготовиться за восемь секунд; время для каждой смены строя в пении должно быть завершено в течение восьми секунд, это так просто. На самом деле, восемь секунд – не что иное, как количественный показатель времени. Я надеюсь передать дух стремления к эффективности через название. Название – это предупреждение для меня и для “Восьми секунд”» [157].

Благодаря уникальной методике хорового пения, разработанной основателем, коллектив демонстрирует не только устойчивые вокальные навыки преподавателей и студентов, но и способен воспроизводить этнические певческие манеры китайских национальных меньшинств.

Разнообразная темброво-интонационная палитра, наполненная сонористическими компонентами, необычная расстановка, яркие телодвижения и использование реквизита делают «Восемь секунд» уникальным и универсальным хором в плане концертно-сценической работы.

Также под руководством профессора Янь Баолиня студенты проводят теоретические исследования, учатся композиции и методике работы с вокальными коллективами на основе исполнительской практики. Композитор

Сюй Цянцян комментирует: «“Восемь секунд” является флюгером хоровой карьеры Китая. Он имеет высокий академический, художественный, социальный эффект, давая людям высокое чувство доверия и ответственности» (Цит. по [160]).

На протяжении пятнадцати лет своего существования «Восемь секунд» выполняют функцию музыкальной лаборатории, в которой проводится большая фольклорно-этнографическая работа по сбору нематериального наследия (приложение 2, фото 4), эксперименты по претворению национальной традиции в композиторском и исполнительском творчестве, а также осуществляется популяризация национального хорового пения как ретранслятора культурного кода китайского этноса. «Хорошо изучите традицию, прежде чем сможете передавать ее дальше» [121], – учит Янь Баолинь.

Хор «Восемь секунд» получил премию «Золотой колокол», звание чемпиона мира, чемпиона «Национальной студенческой художественной выставки профессионального образования», I Всемирного конкурса вокалистов «Garden Club», VI Всемирных хоровых играх WCG (2010, «Всемирная хоровая олимпиада»), стал победителем VII Всемирного конкурса хоровых исполнителей (2012).

За целеустремленность и самоотверженность к профессии Янь Баолинь удостоился высокой оценки от коллег на конференции дирижеров ACDA National (American Choral Directors Association National)³⁸ (2014, США), X Международном фестивале искусств имени Гогена «La Palette du Monde»³⁹ (Франция) был назван «Выдающимся хоровым дирижером», награжден сертификатом за «Выдающийся вклад» на Всемирном хоровом семинаре.

³⁸ Подробнее см. ACDA National. URL: <https://acda.org/archives/events/2025-national-conference> [196].

³⁹ Подробнее см. Festival des arts «La Palette du Monde»/ URL: <https://www.lapalettedumonde.fr/> [202].

Янь Баолинъ сказал: «Я всегда считал, что учитель – это профессия совести. Значение образования заключается не только в обучении студентов навыкам и техникам, но и в выполнении обязанностей по воспитанию людей» [157].

В настоящее время в Китае насчитывается 3012 университетов, в 2000 из них образованы вокально-хоровые коллективы. Они структурируются на две категории: созданные на базе музыкальных учебных заведений, содействующие профессиональному развитию китайского искусства, и студенческие самодеятельные образования, направленные на повышение художественной грамотности учащихся.

Хор «Гармония» («和谐»), приложение 3, фото 14), созданный в 2012 году профессором Ву Линфен (главный дирижер хора Национального Большого театра Китая и заместитель председателя Всемирной ассоциации музыкального и художественного образования), состоит из учащихся музыкальных школ и любителей хорового искусства. Репертуарный остов в основном составляют западноевропейские произведения эпохи Возрождения и сочинения молодых композиторов. Многие участники коллектива стремятся получить профессиональное музыкальное образование, выбирая для себя преподавательскую деятельность.

Хор «Эхо» («回声», 2009, рук. Хонг Чуань) (приложение 3, фото 15) Университета Фудань также является студенческим любительским объединением. При этом коллектив ведет активную гастрольную жизнь. Его выступления известны в Великобритании, Франции, Германии, Австрии, США, Латинской Америке, Китае, Северной Европе и Японии. В основе методики работы с хором Хонг Чуаня лежат физические законы механики. Акустические принципы работы звуковой волны, такие как атака, тембровая плотность, резонанс, частотные характеристики, время активной фазы и др., понятные участникам – студентам технических специальностей, становятся звукообразующими и определяющими дирижерский жест руководителя.

Хонг Чуань объясняет свою позицию: «Учитель Сэйдзи Одзавы и Хидео Сайто часто использовали теорию физики, чтобы разработать командный метод. Период движения маятника предсказуем, поскольку он следует за постоянным ускорением силы тяжести» [148].

Хор Шанхайского педагогического университета (2012, рук. Ван Чао) (приложение 3, фото 16) в основном состоит из студентов немusыкальнх вузов. Группа выступает на таких крупных мероприятиях, как Национальный форум студенческих хоровых коллективов колледжей (2016), Российско-китайский культурный фестиваль – «Международный семинар по хоровому пению» (2017). На II Дальневосточной хоровой олимпиаде (2023, Россия) коллектив получает золотую награду.

Также хор осуществляет благотворительную миссию. С 2017 года при поддержке Комитета школьной молодежной лиги и представителей всех слоев общества хор Шанхайского педагогического университета посещает провинции Ганьчжоу, Цзянси, Яньань, Шэньси, Цзуньи, Гуйчжоу, Цзяншань, Чжэцзян и др., где уровень хорового образования и эстетического воспитания является относительно слабым. Проводит летние хоровые лагеря для повышения квалификации музыкальных руководителей и педагогов, дает концерты для детей, оставшихся без попечения родителей [71]. Труппа исполняет оригинальные современные произведения, выполняющие учебно-воспитательные задачи [73].

С начала 2000-х годов – времени расцвета хорового движения в КНР, его участниками становятся более, чем 2000 хоров, включающих свыше 60 тыс. исполнителей. В 1992 году организовывается Китайский международный хоровой фестиваль, являющийся единственным государственным мероприятием международного уровня в Китае. Он проводится один раз в два года при поддержке Министерства культуры и туризма КНР, Международной федерации хоровой музыки, Китайского детско-юношеского фонда и других национальных и международных организаций. По мнению музыковеда Ян Бо,

конкурсная плеяда подтверждает, с одной стороны, «живой» интерес граждан к певческому процессу, а с другой – показывает искренний интерес административных органов в удовлетворении творческих потребностей населения. «Искусство пения по-прежнему существует в Китае как национальное достояние — отсюда опора на конкурс как на состязательную форму, поощрение истинных талантов, выявляемых конкурсами. Для китайской культуры значимость конкурсов заключена и в их практической аксиологии в виде системы экспертных оценок в сфере искусства» [64, с. 14], – констатирует Ян Бо.

В 2017 году в Пекине состоялся телевизионный конкурс вокально-хоровых коллективов «Пусть весь мир услышит ваш голос – 2017», организованный Ассоциацией по изучению хорового искусства Китая. В конкурсе участвовали более 30 хоровых коллективов из различных регионов, в том числе хор Международного радио Китая.

В 2018 году прошел Фестиваль хорового искусства, в который были вовлечены 15 тысяч артистов, представляющих 308 творческих коллективов. Конкурс на лучшее исполнение оказался лишь одним из множества мероприятий, включенных в программу фестиваля, таких как образовательные конференции, концерты и мастер-классы. Для расширения географического охвата праздника организаторы оказали поддержку девяти детским хорам из отдаленных провинций. Кроме того, осуществлено множество хоровых обменов. Например, на II Китайско-российском фестивале хорового искусства 2017 в Харбине исполнены 13 произведений, где 15 хоровых коллективов из Китая и России совместно спели песню дружбы.

В 2024 году на острове Пинтань провинции Фуцзянь состоялась первая «Китайская хоровая конференция Пинтань 2024», посвященная хоровому искусству а саррелла эстрадного направления. В течение трехдневного периода осуществлен цикл концертных представлений, получивших значительный резонанс в профессиональной среде.

Эстрадно-джазовые группы а *carpella* по жанровой принадлежности относятся к категории хорового пения, однако они существенно отличаются от традиционных хоров. Это обусловлено тем, что классический тип развивался в рамках академического вокального искусства, другой же – в контексте популярной музыки XX века. Строгая специфика эстрадного ансамбля а *carpella* предполагает следующий минимальный состав участников (возможно и больше количество хористов): солист(ы) (1–2 человека), вокальная группа (3–4), вокальный бас (1) и вокальные перкуссии (1). Звучание такого хора характеризуется богатой динамикой и ритмическим разнообразием, реалистичной имитацией электронных инструментов и индивидуальным вокальным стилем, свойственным современной популярной музыке.

Несмотря на значительное численное увеличение хоров а *carpella* в Китае, особенно состоящих из школьников и студентов, хоровой дирижер У Кэвэй считает, что данный жанр находится в начальной стадии развития и сталкивается с рядом трудностей технического, методического и организационного порядка. Так, музыкант отмечает одну из наиболее значимых проблем – отсутствие полной системы (от музыкальной школы до университета) специализированного непрерывного образования в данной области [141]. Из методических пособий он выделяет электронное издание эстрадного исполнителя в стиле а *carpella* Лян Гуци, преподавателя Пекинского института современных музыкальных исследований, «Курс обучения гармоническому пению» (2016) [110]. В том числе, отметим публикацию Ю Цзинбо, Пан Юнфэн, Лян Юци по искусству эстрадного а *carpella* «Курс обучения гармоническому пению» (2011) [185].

Основанная в 1986 году под управлением Министерства культуры Китая Хоровая ассоциация Китая (ССА – China Chorus Association) состоит из дирижеров, участников хора, композиторов и организационного комитета. В настоящий момент организация насчитывает более 600 корпоративных и 3000

индивидуальных членов. Ее деятельность направлена на повышение вокально-исполнительских стандартов, предоставление методической помощи в хоровой работе и рекомендации по репертуару, продвижение и развитие международного обмена хоровым искусством среди этнических групп Китая. Это платформа, на которой капеллы внутри и за пределами Поднебесной обмениваются информацией, новостями и научными исследованиями.

Большое значение в китайской музыкальной жизни имеет Ассоциация хоровых объединений китайских музыкантов (СМАСА – Chinese Musicians' Association Chorus Alliance, 2005). Созданная в рамках Китайской музыкальной ассоциации для поддержки хоровых групп и хорового развития, СМАСА обслуживает национальные хоры, организует мероприятия, консультации и тренинги, предоставляет рекомендации по исполнению сочинений, делает оценку и анализ выступления или конкурса. Главной ее задачей является эстетическое воспитание в области вокально-хорового творчества и исполнительского мастерства.

Однако при достаточно высоком уровне владения академической хоровой культурой, в Китае отмечается малое количество коллективов фольклорно-этнографической направленности:

- во-первых, это связано с минимальной популяризацией этнического наследия среди детей и молодежи;
- во-вторых, нестандартизированная система высшего образования Китая на государственном уровне для каждого региона имеет свой накопленный педагогический опыт, который не пересекается со знаниями других региональных школ;
- в-третьих, в сфере коллективного творчества отмечается тенденция к развитию, которая во многом обусловлена участием в разнообразных международных конкурсах и фестивалях, направленных на продвижение либо классического, либо эстрадного искусства;

- в-четвертых, существование хоров осуществляется на базе определенных культурных центров и образовательных учреждений, которые предпочитают финансировать коллективы под определенные концертно-сценические проекты.

В итоге, образуется «замкнутый круг», который консолидирует вышеприведенные доводы к препятствию популяризации народного творчества.

В заключение отметим, что хоровое движение Китая зиждется на принципах коллективной взаимозависимости и взаимоподдержки со стороны всех единомышленников и участников. Эти успехи демонстрируют рост китайского хорового искусства, проявляющийся в победах дирижеров, композиторов и хоров на международных конкурсах, а также в появлении современной методической литературы по хороведению и управлению хором, включая репертуарные сборники. В том числе, проведены историко-теоретические исследования в области музыковедения, открыты хоровые отделения и факультеты в консерваториях, университетах и колледжах, а также организованы курсы повышения квалификации.

Кроме того, хоровое движение через массовые концертные выступления соревновательного толка призвано не только в конкурентной борьбе повышать исполнительский уровень хоров, но дает возможность почувствовать сценический перформанс всем хорам (в том числе и новичкам), тем самым открывая дверь в мир великолепного художественного действия и пропагандируя вид коллективного вокального творчества.

2.3. Исполнительский компонент как элемент интерпретации произведений современных китайских композиторов

В китайском хоровом пении особое значение придается художественному переосмыслению авторского произведения искусства как с

точки зрения представления сценической формы и музыкального наполнения материала, так и певческой подачи. Последняя проявляется не только в мастерском владении вокальными приемами и техниками, но в большей мере темброво-интонационными красками и сонористической психodelикой, которые способны идентифицироваться с национальным стилем. Сюй Цянцян как дирижер в определении творческой направленности певческого коллектива особую важность отдает «тонкой» настройке окраски голоса. При формировании группы обязательно не только обладать прочными базовыми знаниями и навыками, но, что более важно, необходимо понимать, какого звучания следует добиваться. «Тембр хора, особенно тембр чистого человеческого голоса без сопровождения, – один из прекраснейших тембров в мире. Красивый тембр голоса не может быть смоделирован или заменен никакой инструментальной музыкой!» [129].

В методике работы с китайскими хорами он выделяет три тембровых подхода. Первый, по мнению мастера, заключается в «чистом бельканто» [129] западного образца, который выполняется на вибрато и больше подходит для исполнения классических европейских опер и масштабных торжеств правительственного уровня. Следует заметить, что внедрение инородной школы пения, отличающейся от китайской вокальной практики, имеет под собой некоторое осмысление и рефлексию в отношении объяснения различий между певческими манерами. Поэтому в профессиональный словарь китайских педагогов внедряется определение «умное бельканто» (цит. по [50, с. 31]) или «китайское бельканто» [59, с. 109; 64, с. 13], что означает появление нового вокального направления, имеющего черты как академической западной техники, так и особенности традиционной певческой школы КНР.

Второй представляет из себя «чистый народный песенный стиль» [129], определяющий узорегиональную специфику и направление традиционной китайской оперы. Хоры данного образца сложно популяризировать на китайской сцене в силу локальной географической специфики песенно-

фольклорных направлений, а также множественности певческих стилей. При этом на современный исполнительский фольклоризм большое влияние оказывает «звучащий образ» [50, с. 31], выработанный мастерами национального театра, и, по мнению музыковеда У Цзиня, «благодаря которому в будущей китайской опере XX века, несмотря на влияние европейской вокальной школы, будет ощущаться ее уникальное своеобразие» [50, с. 31]. Как считает Люй Цзяин, для китайского этнопения проблема регистровых переходов не так актуальна, как для техники бельканто в силу приверженности единорегистрового тембрового обозначения, внутри которого персонаж китайской драмы раскрывается максимально развитой вокальной партией [35].

Третий «чистый натуральный тембр», составляющий основу для пения *a capella*, основан на прямом звуке без вибрато и считается в настоящий момент самым высоким уровнем исполнения из-за своих унифицированных свойств. При этом пение «белым» звуком также выступает достаточно сложной вокальной техникой. «Красоту легче сформировать, и ее проще принять всеми» [129], – говорит Сюй Цянцян. Однако, несмотря на различные тембровые подходы, в состав хора могут быть включены все три типа. Задачей же дирижера остается из «разношерстной» команды на первом этапе обучения сформировать единое звучание. Хоровой дирижер Ян Хуннянь констатирует: «Благозвучная мелодия, умный ритм, гармония, простая полифония, переплетение. Это стало красивой картиной и трогательным шедевром, вдохнувшим новую жизнь и кровь в национальное хоровое искусство» (цит. по [106, с. 69]).

Одним из собственных сочинений, выполняющих учебную функцию по тембровому, метрическому, динамическому выстраиванию звука, композитор

Сюй Цянцян предлагает «Три переселения Мэнму»⁴⁰ («孟母三迁»). Доступное для исполнения даже детскому коллективу младшего школьного возраста, оно имеет узкий вокальный диапазон, минимальный словесный набор, а в основе текста лежат различные интонаемы, преимущественно «О–А–О–А» или «Е», пропеваемые на стаккато и позволяющие создать такое акустическое пространство внутри ротовой полости, которое позволило бы в процессе обучения сгенерировать устойчивую фонетическую позицию.

Люй Цзяин, описывая специфику современной азиатской вокальной подачи, указывает: «Одна из языковых особенностей техники китайского национального вокала – это формирование гласных в передней части полости рта, поэтому звукообразование и резонанс в основном создаются в этой части, при этом грудная и головная полости используются в наименьшей степени. Полость рта состоит из более твердых тканей зубного ряда и твердого неба, что создает хорошие условия для резонанса звуковой волны, поэтому сам звук принимает “горизонтальную” форму – направленный фокус, легко “рисующий” кружево восточных мелизмов, но слуху западных музыкантов кажущийся порой плоским и одноцветным» [35, с. 15].

Простые ритмические группы из четвертей и восьмых длительностей, перекликающиеся в вокальных партиях двухголосной партитуры, создают узкоинтервальные созвучия – большая секунда, терция и т. д. (приложение 1, пример 10).

Жанрово-стилистическое разнообразие вокальной музыки «является основой для создания исполнительских версий и получает различные формы реализации благодаря использованию возможностей голосового аппарата и выразительности звучания, свойственного выбранной исполнительской традиции» [33, с. 15], – уверен исследователь Ли Эр Юн.

⁴⁰ Сюй Цянцян. «Три переселения Мэнму». Исп. хор Детской дворцовой художественной труппы Китайской ассоциации социального обеспечения, рук. Чжоу Чэнчао. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1zM4y1K7E3/>.

Помимо предложенных Сюй Цянцяном подходов, Янь Баолинь, наряду со следованием музыкально-теоретической системе преподавания академической дисциплины, выдвигает «промежуточное значение тембра» [127], которое синтезируется из трех подходов Сюй Цянцяна. Мастер считает, что приверженность одной какой-то вокальной манере обедняет потенциал как хорового коллектива в целом, так и каждого участника в отдельности.

Также он особое внимание уделяет влиянию различных ритмических систем на пение а *carrella*, образному выражению, стилю произведения и тенденции философизации и консьюмеризации (потребления) современного хорового искусства, которые оказывают определенное влияние на образование и сценическое воплощение. В данном понимании «Восемь секунд» под управлением Янь Баолиня продолжает сценограмму, заложенную традицией пекинской оперы, которая проявляется в эмоциональном усилении музыкального произведения и тем самым активизируется слушательское внимание. Поэтому неслучайными становятся яркие и экспрессивные постановки коллектива с жестикуляциями и театральнo-сценическим претворением (приложение 3, фото 12).

По мнению Янь Баолиня, оригинальная интерпретация возможна благодаря синтезу двух элементов – пения и мышления, где дирижерский жест не только устанавливает темброво-интонационный остов, но и определяет образ коллективного эмоционального интеллекта. Современное сознание должно основываться на предпосылке интеграции с международными стандартами. Базируясь на собственном глубоком понимании национальной культуры, оно должно демонстрироваться с помощью традиционных техник пения [157]. Постоянная работа над собой побуждает руководителя хора «Восемь секунд» после каждого выступления делать заметки, анализировать преимущества и отмечать недоработки. «Люди должны осмелиться взглянуть в лицо своим собственным ошибкам и недостаткам. Я критически улучшаю все результаты своих исследований» (цит. по [157]), – говорит Янь Баолинь.

Система теории хорового пения Янь Баолиня строится на универсальной концепции использования современных методов для осмысления национальных произведений. На мастер-классах по работе с хором композитор предлагает различные пути исполнительского решения интерпретационных задач, учит находить новые способы претворения авторского материала [111]. «Потребности каждого – именно то, что я ценю. Ездить во все уголки страны, чтобы руководить репетициями, на самом деле означает понимать стандарты хорового искусства и региональные культуры разных мест. Такое обучение помогает мне продолжать перенимать сильные стороны друг друга и совершенствовать свои собственные знания» (Цит. по [193]).

Ян Бо утверждает, что в китайской фольклорной традиции человеческий голос всегда интерпретируется в качестве определенной «жизненной силы», способной, во-первых, переформатировать повседневное пространство, а во-вторых, выполнять обрядовую функцию. В этой модели, подчеркивает ученый, отличной чертой техники дыхания китайских певцов становится опора не на диафрагму, а мышцы нижней части живота («даньтянь»), что способствует увеличению резонанса, силы и полетности голоса. «Пение в такой эстетической парадигме – способ сделать доступными для чувственного восприятия “голос природы и голос сердца” в едином звучании. Отсюда такое внимание к детализированному описанию его качеств (он может быть “слитным”, “тягучим”, “гладким”, “скользящим” и т. д.), а также к вопросу о влиянии эмоционального состояния вокалиста на пение» [64, с. 12]. Китайская национальная область звукоизвлечения основана на небольшом «деликатном» [36, с. 279] расходе воздуха, что напрямую влияет на обертоновое наполнение тембра. «В китайском вокале звук получается “изящный”, тонкий, обладающий ясным металлическим свойством, тогда как звук бельканто сильнее, при этом отличается полетностью и более насыщен глубиной тембра» [35, с. 279], – пишет Люй Цзяин.

Хоровое произведение «В поисках древней мелодии Накси» (2018), записанное от сестер Цзиньхуа и Дапо Маджи и переработанное композитором и этнографом Лю Сяогэном из национальных напевов Дунцзин, имеет различные исполнительские трактовки. Старинная музыка, олицетворяющая классику даосской литературы и в китайской традиции получившая термин «Пещерная сутра», наполнена непостижимой, отрешенной и трансцендентной художественной концепцией⁴¹.

Вокальная техника мотивов Накси (район в провинции Юньнань, тоже самое, что и Дунцзин) в корне отличается от обычного голосоведения. В традиционном пении не используется брюшная полость, преобладает горловой призыв с опорой на грудь, а темп преимущественно медленный.

Для понимания точной интерпретации стилистических и темброво-акустических черт «В поисках древней мелодии Накси»⁴², а также более глубокого и ясного понимания творческого замысла, гармонической структуры и расположения частей сочинения руководитель женского хора «Уси Шаньхэ» Сюй Пэйхуа пригласил автора. Лю Сяогэн представил разные акустические и сонористические компоненты, подчеркивающие фольклорное начало композиции и влияющие на произношение текста и музыкальную структуру. Сюй Пэйхуа вспоминал: «Когда мы пели, слушали и исследовали снова и снова, мы постепенно вошли в “древнюю мелодию Накси” и включили в пение свои собственные чувства. Только тогда у нас появился “голос горной девушки”, который приносит счастье» [150]. Например, канонические проведения основной темы в разных партиях первой части (приложение 1,

⁴¹ Музыка пещерной сутры использовалась в даосских ритуалах и официальных мероприятиях. Она преобладала на Центральных равнинах во времена династий Тан и Сун. В период правления династий Мин и Цин распространилась по всему Китаю – чиновники, дворянство и литераторы соревновались в выступлениях на лучшее исполнение. Со времен поздней династии Цин древняя музыка пришла в упадок и постепенно была утрачена. Поэтому историю древнекитайской музыки называют «безмолвной историей».

⁴² Лю Сяогэн. «В поисках древней мелодии Накси». Исполняет женский хор «Уси Шаньхэ», дирижирует Сюй Пэйхуа. XV Китайский международный хоровой фестиваль, дата исполнения 25.10.2020. URL: https://www.sohu.com/a/435285958_276641.

пример 11) исполняются в аутентичном ключе и символизируют призывы древних звуков. Диссонирующие вертикали аккордов в вокальной манере современного академического звучания (приложение 1, пример 12), с одной стороны, контрастируют с первой вокальной подачей, а с другой – подчеркивают наследование древнего мифологического мировоззрения и единство пространственно-временного континуума.

Детский хор «Сяо Хайянь»⁴³ из Гуанчжоу продолжает традиции исполнительского фольклоризма и придерживается аутентичного акустического поля, тем самым реставрируя стереофонию древнего обрядового звучания.

Творческий выбор этимологического наполнения музыкального произведения искусства в китайской традиции исследователь Сунь Лу связывает с фонетическими особенностями языка, отличающимися от европейских лингвистических групп. Он пишет: «Рискнем предположить, что чистое бельканто на китайском языке невозможно. Спетые в сугубо академической манере слова китайского языка звучат не четко, что делает их непонятными публике» [43, с. 136]. Ван Фэнци также склоняется к тому мнению, что бельканто в китайском произношении акустически ощущается неестественно как «китаизированный» [76, с. 4] элемент.

Однако руководитель женского хора «Tiankong»⁴⁴ Тянь Сяобао не разделяет данного суждения, и в темброво-интонационной трактовке «В поисках древней мелодии Накси» совмещает европейскую и национальную китайскую манеры пения. В интервью ведущей Хорового фестиваля «Звуки гармонии» (август 2023) Не Ицзин дирижер делится творческим опытом создания сбалансированного точного звучания: «Мы долго думали. А какой у него звук? Именно в такого рода работах можно использовать как

⁴³ Лю Сяогэн. «В поисках древней мелодии Накси». Исполняет Детский хор «Сяо Хайянь», дирижирует Дяо Чжицзюнь. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MEqy2dSg74E>.

⁴⁴ Лю Сяогэн. «В поисках древней мелодии Накси». Исполняет женский хор «Tiankong», дирижирует Тянь Сяобао. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fccAVXaawvs>.

оригинальный голос, так и современный хор, а также метод бельканто и метод национального пения. <...> Вы можете услышать, что в этой работе оно выражено в пяти звуках, в которых оригинальные этнические линии постоянно перемежаются, дрейфуя. <...> Это своего рода безудержная эмоция <...> совершенно отличная от предыдущего состояния, т. е. возможность ощутить оригинальную китайскую традицию, стиль и звуковую ориентацию фольклорного певческого голоса, такой сильный шокирующий звук»⁴⁵.

В творческом процессе Лю Сяогэн придает большое значение совершенствованию родного языка посредством этнической музыки через «эффективную» композиторскую нотацию и звуковой анализ аутентичного первоисточника на основе углубленных полевых исследований, в процессе которых наиболее типичные фольклорные элементы измельчаются, уточняются и реорганизуются. Так, в процессе создания песни «Собирание улиток» («收集蜗牛») маэстро совершил несколько этнографических экспедиций, чтобы подробно записать диалектную специфичность произношения и зафиксировать артикуляционные особенности говора в пении народа ли [117].

Разработанный Лю Сяогэном метод претворения фольклорного материала заключается в «расщеплении» [184] народной песни и создании «оригинальной ячейки» [184], на основе которой затем можно создавать уникальный музыкальный контент. Такая матричная система представляет собой технику бриколажа ⁴⁶, где заготовленные звуковые, темброво-интонационные, фонетические клише-паттерны «вживляются» в акустическое

⁴⁵ Орывок из интервью с Тянь Сяобао. Концерт «Небесного хора». Хоровой фестиваль 2023 года в августе: Шэншэн и Мин. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=fccAVXaawvs>.

⁴⁶ О технике бриколажа писал современный российский композитор и философ В. И. Мартынов, критикуя данный метод создания музыки. Однако его позиция относится к авторской презентации, а не к способам претворения аутентичного материала и отличается от мнения Янь Баолия. Подробнее о методе паттерн-клише см.: Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с. [37].

пространство произведения искусства, рождая новое стереофоническое явление и тем самым открывая «экстраординарный уровень интерпретации» [201].

Творческим экспериментом по реализации авторских замыслов для Лю Сяогэна в научном содружестве с профессором Чжэн Сяоин (приложение 2, фото 16) становится создание народного хора «Книга песен Пойя»⁴⁷ (2010, рук. Е Минджу)⁴⁸ (приложение 3, фото 17 и 18), поющего на диалекте народности чжуан, в репертуар которого входят переработанные фольклорные образцы песенного творчества чжуан. С момента основания коллектива его участниками остаются личности, не имеющие профильного музыкального образования [184]. Однако хор получает премию CCTV «Хоровой пионер» (2015) и Золотую медаль в номинации «Народная песня без сопровождения» IX Всемирного конкурса хоровых исполнителей (2016, Сочи, Россия).

В результате Лю Сяогэн вместе с профессором консерватории Юньнаньской академии искусств Е Минджу, адъюнкт-профессором Юньнаньской академии искусств У Юйлинем и профессором кафедры композиции Юньнаньской академии искусств Е Юань (приложение 2, фото 15) на основе оригинального одноголосного исполнения этнографического материала выполнили многоголосную аранжировку всего сборника. «После бесчисленных переделок я нашел способ адаптировать специальную систему гармонии для песенника Пойя. Такая гармония исходит от их языка, певческой позиции и акустического пространства. Самой большой особенностью является смешивание истинных и фальшивых голосов и очень естественное преобразование двух, а не одного голоса» (цит. по [184]), – говорит мастер.

⁴⁷ Деревня Пойя находится на юго-востоке провинции Юньнань в горах недалеко от китайско-вьетнамской границы. В 2006 г. ученые случайно обнаруживают, что в деревне, в которой проживает этническая группа чжуан, жители используют сок растения, чтобы нарисовать темно-красный узор на домотканом материале. Каждый узор представляет песню о любви. Всего насчитывается восемьдесят композиций. Вместе они получают название «Книга песен Пойя» (приложение 2, фото 17).

⁴⁸ Лю Сяогэн. Обработка чжуанской народной песни из книги песен Пойя «Встречайся, только если у тебя хорошая жизнь». Исполняет Чжуанский народный хор ««Книга песен Пойя», дирижирует Е Минджу. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=W9VcU7TY7rU>.

Преобразование натуральных и частичных тонов на основе сохранения оригинальных этнических мелодий чжуан и применение современных инструментально-симфонических и хоровых техник не только сохраняет эмоциональную окраску чжуанских песен, но и делает их общемировой формой общения, облегчая восприятие слушательской аудиторией.

Таким образом, несмотря на структурное родство с европейскими хорами разнообразная певческая и темброво-интонационная составляющая массового хорового творчества Китая создает поистине самобытное акустическое вокальное пространство, характеризующее «китайский хор» как специфический национальный вид искусства, отличающее его от других вокальных техник мировой культуры и доказывающее свою принадлежность к китайскому стилю. Напитанное философским и художественным смыслом, по словам Янь Цзяня, оно является транслирующим элементом «уникальности древней музыки Китая, оригинальности ее ритмики, создающей впечатление неопределенности, а также тонкости звучания и тембрового богатства» [68, с. 62].

Выводы по 2 главе

В конце подведем итоги:

- современное состояние хорового искусства а *carpella* характеризуется творческим расцветом, характерным для культуры Китая и получившим название «Новая эра». Данное течение отличается жанрово-стилистическим разнообразием произведений искусства, множественностью певческих манер и вокальных методик, обилием тематического материала и идей его претворения. Фундаментом для сочинения выступает национальная религиозно-философская доктрина, оказывающая влияние на творческое сознание и индивидуальный почерк китайских композиторов. При этом создание оригинального сочинения с опорой на традиционный фольклор в

европейской технике является главной авторской целью, а уникальность китайской техники письма не только выделяет музыкальное искусство на фоне других мировых стилистик, но и формирует оригинальную национальную авторскую и исполнительскую стилевую ориентацию;

- для реализации массового просветительского проекта в области коллективного искусства на базе высших и средних учебных заведений организовываются курсы и семинары повышения квалификации для действующих руководителей, хормейстеров и участников хоров, на которых поднимаются темы эстетического воспитания, интерпретации музыкального произведения, особенностей методик работы дирижера и т. д.;
- юридическая защита авторских прав для композиторского сообщества Китая настоящего исторического периода актуализируется в силу эволюции певческого мастерства в области хоровой музыки, разнообразия авторского материала и коммерциализации коллективного пения. Получение права на исполнение, публикацию и иных форм размещения нотного материала становится повседневной практикой в сфере искусства⁴⁹;
- хоровое движение способствует совершенствованию вокально-певческих исполнительских форм и развитию стилистического разнообразия композиторской музыки в КНР. Государственная поддержка, оказываемая коллективной творческой деятельности в форме организаций массовых концертных соревновательных выступлений, побуждает хоровые группы повышать свой уровень владения вокалом и дает возможность начинающим артистам на практике прочувствовать «большую сцену» в качестве образовательного процесса. В том числе через хоровые ассоциации осуществляется методическая помощь по подбору учебной литературы,

⁴⁹ Для урегулирования авторских прав с правообладателем Лю Сяогэном в настоящей диссертации отмечается, что включение любых нотных образцов, принадлежащих композитору, одобрено автором (приложение 6).

репертуара, проведению теоретических исследований в области музыкального искусства и т. д.;

- исполнительский компонент, выступающий элементом интерпретации композиторского творчества, направлен на глубокое переосмысление авторского материала с позиции сценического воплощения, насыщение музыкальной формы произведения средствами художественной выразительности и подбор исключительной темброво-интонационной основы звучащей палитры как качества, устанавливающего китайский стиль.

ГЛАВА 3. ДИАЛОГ СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА С НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИЕЙ

В современном Китае хоровое пение базируется на верности традиционным формам музицирования. Многоголосные народные песни становятся прочной опорой для возникновения хоровой музыки а *carrella*. Композиторы на основе напевов этнических групп пишут масштабные вокальные сочинения. Сохраняя жанрово-стилистические черты, авторы применяют разнообразные приемы, позволяющие в полной мере выявить выразительность традиционных источников.

Развитие хорового пения а *carrella* настоящего времени в Поднебесной тесно сопряжено с влиянием западной музыкальной культуры, но имеет ярко выраженный национальный характер. Данный факт объясняется тем, что искусство а *carrella* эволюционирует и усложняется согласно прогрессу в экономической и социальной жизни общества.

Как отмечено выше, китайское фольклорное песенное наследие представляет особый интерес в призме композиторского и исполнительского воплощения и переинтонирования. Хоровое звучание без сопровождения является древнейшим видом народного искусства, сохранившим до наших дней устойчивые специфические формы бытования. Для традиционного коллективного этнопения характерно одноголосное изложение, имеющее явную аутентичную темброво-акустическую вокальную палитру. Однако типичными остаются и народные произведения, созданные на основе дошедших до нас фольклорных мелодий, которые представляют из себя аранжировки для многоголосного хорового исполнения, адаптированные для академических хоров. Вышеупомянутые типы песенного материала взаимосвязаны, но в тоже время отличаются по способу сценического претворения и структуре хоровой формы. При этом существуют произведения а *carrella*, в которых применяются как западные композиционные методы, так

и национальные певческие черты. Они значительно отличаются от первых двух представленных модификаций вокального творчества в жанрово-стилистическом и музыкально-эстетическом ключах и относятся к академическому направлению современного хорового искусства.

Таким образом, сохраняя простоту изложения народных песен, композиторы применяют разнообразные приемы музыкальной выразительности, позволяющие в полной мере выявить особый колорит аутентичных первоисточников. А исходя из синтеза национальных и западноевропейских элементов китайские мастера создают яркие и неповторимые произведения.

3.1. Претворение песенного наследия Китая в хорах без сопровождения китайских композиторов XX–XXI веков⁵⁰

В музыкально-историческом процессе периоды становления (начало XX века), активного развития (середина XX века) и преобразования (1990-е годы и XXI век) китайского хорового искусства а *carpella* представлены композиторскими школами, которые разнятся методами претворения аутентичного первоисточника, способами взаимодействия с западными техниками письма и философско-эстетической осознанностью зрелости национального академического творчества. Если в начале XX века авторская интерпретация народной песни как таковая отсутствовала, то 1950-е годы знаменуются тесным взаимодействием китайского фольклора с европейским подходом к воплощению звучащего пространства. Этнографическая практика вплетается в созидательный процесс композиционного построения музыкальной ткани, а к началу XXI века оказывается каноническим правилом для работы с традиционным песенным наследием. Решение проблемы

⁵⁰ Материалы данного раздела изложены в статье автора настоящей диссертации [28].

взаимоотношения национального / регионального, эпохального и художественно-личностного, их интегрирования и эволюции является ключом к успеху в создании уникального вневременного произведения искусства.

В настоящем параграфе рассмотрим способы композиторской работы с фольклорным материалом, которые напрямую передают социальную историчность и концептуальность (в значении идеология) китайского народа.

Одной из национальных традиций предстает этническое песенное творчество Внутренней Монголии, которое включает в себя церемониальные и, так называемые, пасторальные⁵¹ (пастушьи) песни – «степные буколики» [1, с. 105]. Пастушьи песни поются в основном во время выпаса скота или переселения на другое место обитания. Монгольские мотивы отличаются свободной вариационной метроритмической структурой, множеством декоративных тонов (мелизматикой) и нежным темброво-интонационным наполнением, а также имеют ярко выраженные декламационные фонетические черты [138]. Тексты идиллий наполнены лиризмом и балладно-повествовательным характером, рассказывающим о межличностных отношениях людей, гармонии человека с природой. Исторически связанные с кочевым образом жизни и обычаями монгольского народа, где «пастухи могли на протяжении долгого периода времени заниматься скотоводством, не испытывая чувства усталости от этого занятия» [168, с. 98], пастушьи народные мелодии по классификации монгольского этнографа Чаолу относятся к разновидностям «долгих песен» [166] или «чандяо» [168], состоящих из длинного мотива. Исследователь Морджиу данный пласт песенного народного творчества характеризует, как «высокие песни с

⁵¹ «牧歌» – в пер. с кит. (Мугэ) Пастушья песня. Известны такие переводы, как Пасторальная песня или Пастораль, а также Идиллия. Отметим, что монгольские Пасторали не имеют ничего общего с европейским жанром. В китайской культуре они несут прикладное значение и связаны с кочевым бытом монгольских племен. В работе мы опираемся на фольклорную традицию, а варианты переводов используем в качестве синонимов.

красивыми мелодиями, широкими и растянутыми тонами, медленным и протяжным ритмом без ограничений» [116, с. 62].

Монгольская пастушья песня, бытующая в районах Хулунбуир и Хинган, была записана и опубликована в сборнике «Избранные народные песни Восточной Монголии» (1951) фольклористами-собираателями Ань Бо (также Лю Цинлу), Сюй Чжи и Ху Жичжа (приложение 7, фото 1 и 2). Позже она подверглась значительной переработке композитором Цюй Сисянь и по настоянию самого автора получила название «Пастораль»⁵² (1954) (приложение 8).

Оригинальная народная мелодия по музыкальной структуре представляет собой одночастное произведение куплетной формы, состоящее из двух музыкальных фраз по четыре такта лада гун⁵³ [166, с. 92] с опорными точками *E–F–E–E–A–F–A*. Мелодия формируется на противопоставлении ладовых устоев, бóльшая часть которых обусловлена повторением композиционных изменений начального и конечного предложений (приложение 1, пример 13).

Идея обработки «Идиллии»⁵⁴ («牧歌», 1954) у композитора Цюй Сисянь (приложение 2, фото 18) возникла после того, как Ань Бо предложил ей помузицировать на темы «пастбищных» песен из его сборника и выделить самые интересные композиции. «Пасторальная песня» была отмечена обоими мастерами [146] как уникальная народная музыкальная зарисовка. Сам

⁵² Qu Xixian. «Pastoral» for mixed chorus a cappella.

⁵³ Основными ладами монгольской народной музыки являются юй и чжи, далее идут гун и шан.

⁵⁴ Подчеркнем, что данное произведение также переписывалось Цюй Сисянь на различные инструментальные составы. Так, известны вариации на тему «Пасторальной песни» для китайского национального оркестра (см. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vq6QYGyRJWA>). Отметим и другие воплощения «Пастушьей песни». Например, Пастораль для сопрано и струнной группы симфонического оркестра (см. URL: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=jnGYRt_wSng), Пастораль для сопрано и фортепиано (см. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sPgGbuJBNGw>), фортепианная пьеса «Вечная идиллия», аудио № 2 (см. URL: <https://www.rolia.net/f/0/p15280421> и др.

этнособиратель говорил: «Слушая монгольские народные песни, исполняемые народными певцами на лугу, эмоциональное выражение становится таким реальным, таким трогательным и таким душераздирающим, чего не увидишь на сцене; длинные и громкие пасторальные песни, которые они пели, могут быть переданы на расстоянии семи-восьми миль, они могут петься на две буквы *Е*. Это практикуется в пастбищной жизни прерий, и этому нельзя научить на уроках пения» (цит. по [87]).

Исполнение народных певцов отличается предельной энергетической собранностью и полетностью звука. Складывается впечатление, что воздушная струя аккумулируется в грудной клетке, а затем «вырывается» мощным акустическим потоком. Такой прием оправдывается высокой тесситурой пастушьих идиллий, при которой фонетический посыл зависит от силы выдуваемого эфира.

Еще одной певческой особенностью, иллюстрирующей монгольскую традицию, является обилие мелизматических призвуков инструментального характера. Реализация такого способа голосообразования возможна на определенной придыхательной атаке звука и расслабленных мышцах гортани, при которых щитовидный хрящ совершает движения вверх-вниз, как будто «переламаывая» голос и тем самым создавая звукоподражательные темброинтонации миру природы, в частности конскому ржанию⁵⁵. В конце песни (каденционном обороте) народные мастера используют исполнительский прием «ногула», отличающийся орнаментальным стилем подачи. Чи Чжилун так описывает пение монголов: «Высокий звонкий голос, воспевающий широкие просторы, искусная манера исполнения “ногула” раскрывают жизненную силу бескрайних степей» [177, с. 89].

⁵⁵ Слушать фольклорное исполнение, аудио № 7: Фэнся Шиин, Лэ Юнь Шусян. Песня, которая взывает душой к концу света – Вечная идиллия // Форум Фэнся Шиин. URL: <https://www.rolia.net/f/0/p15280421> [146].

«Пастораль»⁵⁶ по праву считается вершиной вокального творчества Цюй Сисянь и является классикой хоровых произведений Китая, воплощающей европейские композиционные черты. Она состоит из трех частей: запева (интродукции – 8 т.), основной темы с вариациями – 48 т. и эпилога – 10 т. – *Ges* лада гун (*Ges-dur*). Здесь автор использует западную тональную систему и гармоничные мелодии в сочетании с полифоническим переплетением основной темы. В произведении применена определенная техника варьирования мелодии [81, с. 178], вносящая изменения в структуру напева, расширяющая диапазон мелодии и компенсирующая исполнение долгих длительностей вкраплениями более мелких ритмических попевок (приложение 1, пример 14).

Несмотря на то, что идиллии традиционно исполнялись высоким голосом, Цюй Сисянь излагает свое сочинение в низкой тесситуре. Сама композитор поясняет свой выбор: «Поскольку это смешанное произведение а cappella, при пении не всегда мелодия закрепляется самым высоким голосом» (цит. по [114, с. 10]).

В проведении алта интродукционной части демонстрируются первые четыре такта главной темы произведения, далее басами повторяется лейтмотив на квинту ниже. Зачин композиции, состоящий из ладогармонически неопределенных интервалов в основном устое каждой фразы, подготавливает слушателя к «погружению» в стереокартину монгольских ветренных степей, о чем также свидетельствует звуко-символический изобразительный элемент в темброво-интонационной палитре хора. Здесь же определяется и генеральная тональность⁵⁷ *Ges-dur* (приложение 1, пример 15).

⁵⁶ Qu Xixian. «Pastoral» for mixed choir a cappella. Performer: Texas A&M Century Singers mixed choir. Video is taken on YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=9Fri_x_XMA0.

⁵⁷ Из-за того, что произведение написано на основе оригинальной народной музыки, тональность как таковая отсутствует, но выделяются основные устои. Однако композитор

Главная тема основной части произведения раскрывается в гомофонно-гармоническом складе через кварто-квинтовые вертикали, разрешаясь в *es-moll* – первая фраза и *Des-dur* – вторая. Следующее предложение, демонстрирующее *Ges-dur*, сопрягаясь с *As-dur* и *es-moll*, закрепляет основную тональность. Также прослеживается обилие доминантовой функции в многоголосном строении данного эпизода и микроотклонений за счет цепочки аккордов $I-I_6-V_{5/6} / V-V-VI-K_{4/6}-V-I$, что в акустическом плане не только компрессирует тембальность, но и имитирует движение облаков в небе и отары овец: «Ветры дуют, трава низка, виден скот»⁵⁸, обогащает цветовую выразительность произведения, а гармония передает глубину и удаленность природы. Каденцеобразное движение сопрано на слове «бархату» (22 т.) повторяется тенорами и басами (23 т.), что полностью соответствует образности, заложенной в фольклорном первоисточнике и отраженной Цюй Сисянь (приложение 1, пример 16).

Пентатоника, характерная для китайской народной музыки, с опеованиями устоев партиями тенора (18 т.) и баса (23 т.) обрамляет структуру западных ладогармонических техник и «возвращает» в культурное пространство народной степной традиции, а специфический исполнительский прием «спад» методом *glissando* (12 т.) у сопрано подчеркивает приверженность к фольклорной мелодике и попытку перенесения народно-песенной интонации на классический вокальный состав.

Фермата на заливованных четвертных и половинных длительностях в реальном исполнении выполняется с небольшой временной задержкой, что создает опоздание в пространственно-временном значении, направленное по вертикали вверх, с одной стороны, согласующееся со спектрально-

использовала западноевропейскую музыкальную систему. Поэтому в нашей работе мы будем применять понятие «генеральной тональности», основываясь на указаниях автора и знаках при ключе и последней ноте в конце пьесы.

⁵⁸ Перевод текста данного фрагмента произведения. Оригинал текста: «风在吹拂, 草低垂, 牛群清晰可见».

акустическими свойствами звуковой материи, а с другой, имитирующее обрядово-прикладное действие фольклорной традиции. Цезурированность же после каждой фразы концентрирует слуховое внимание на этом композиторском приеме (приложение 1, пример 16).

Второй куплет открывается канонообразной имитацией сопрано основной темы, проводимой в партии тенора, которая мелодическим заполнением долгих длительностей насыщает акустическое пространство, создает метрическое движение, «оживляет» фактуру произведения и, в отличие от предыдущего эпизода, направляет музыкальную ткань в горизонтальном направлении (25–32 т.). Октавное расположение голосов не только воспроизводит свободный канон, но и символизирует связь с традиционным степным пением в обертоновой (горловой) технике, также бытующим в Монголии, Алтае, Бурятии, Туве и др. Вариационное развитие мелодии способом опевания устоев расширяет стереофонию произведения, а синкопированное вступление голосов, создавая ощущение опережения, подчеркивает тематизм национальной направленности: мелкие длительности с долгим устоем в конце мелодической фразы, символизирующие «ногула», следование мелодии по интервалам пентатоники, присутствие восходящих или нисходящих форшлагов к ноте (приложение 1, пример 17).

Партии баса и альты представляют собой гармонические педали монодийного склада, придающие «атмосферность» фактуре и образующие ладовую основу произведения. Дивизи в мужских голосах уплотняет темброво-акустический компонент хора и перенимает функцию аккомпанемента (приложение 1, пример 17).

Третий куплет (41–56 т.) возвращается к материалу первой части (9–24 т.).

Заключительная часть — эпилог — характеризуется каноническим повторением основной темы в голосах от разных звуков. Отметим, что такой прием композитор применила во вступлении. Первое проведение отмечено в партии альты: B^I , следующее — тенора: Es . Соло тенора подводит произведение

к коде, верхними нотами обрамляя ритмические педали в хоровой фактуре. В последних четырех тактах партии сопрано-соло звучит основная тема запева, заканчиваясь на VII ступени и, тем самым, оставляя эффект незавершенности музыкальной мысли. В аккордовых последовательностях применяются III–VI–I ступени (приложение 1, пример 18).

«Новое эра» ознаменовалась процессом построения современного китайского государства, при котором национальное наследие очернялось, представлялось в качестве негативного фактора и признака ретроградства и невежества. В процессе проводимых реформ открытости традиционный культурный разлом, вызванный государственной идеологией КНР, оказал неизгладимое влияние на развитие современного общества, а молодое поколение китайцев оказалось с комплексом «врожденных недостатков и приобретенной потери подпитки» [190], при котором последующая передача национальной традиции оказывается невозможной в силу непонимания ее функции.

Однако, несмотря на стремительное утрачивание фольклорных исторических корней, композитор, этномузыколог и профессор Лю Сяогэн настаивает на созидательном процессе, фундаментом которого выступают родные языки этнических меньшинств. Исследуя диалектные особенности национальных групп, он обнаруживает, что основа его собственного творчества заложена в природных процессах, мелодичности и темброво-интонационной почве аутентичного образа жизни этнофора. Он говорит: «Родной язык – это материал для творчества» [169].

Базой его педагогического и композиторского метода становится глубокое погружение в специфику региональной традиции. Проведенное «полевое» этнографическое исследование, анализ отобранных материалов, дифференциация образцов на определенные компоненты для уточнения и реорганизации в итоге позволяют получить конкретный научный эмпирический результат, полезный для теоретического изучения фольклора, а

также написания произведения с национальным колоритом. Лю Сяогэн объясняет: «Я вмещаю в свою кровь национальные материалы, раздроблю их на кусочки, а затем создам музыкальный язык, обладающий моей индивидуальностью и ощущением времени» (цит. по [170, с. 115]). Именно такое стремление формирует индивидуальный авторский почерк хорового творчества Лю Сяогэна.

Видный деятель китайского музыкального искусства Хэ Лутин неоднократно подчеркивает важность академического знания и исследовательской работы в понимании национальной культуры [153, с. 79]. Он осуждает стереотипное западное мышление о китайском фольклоре как представителе только пентатонного лада и акцентирует жанровое разнообразие и ладотональную свободу народного наследия. Высказываясь о композиторской деятельности, профессор уточняет, что авторская интерпретация этномотивов становится все более сложной и изощренной, но она не может полностью заменить первоисточник. Этнонаследие обладает устоявшимися традициями, которые авторские произведения не всегда способны претворить и передать глубинную суть. Чтобы бытовая песня сохранила свою актуальность и продолжила «трогать слушательские сердца», мастер должен бережно сохранять ее такие уникальные черты, как простота, музыкально-эстетическая привлекательность и искренность эмоционального выражения.

В своих произведениях Лю Сяогэн часто скрывает основу фольклорных мелодий, позволяя другим звуковым компонентам формировать «плоскостные реконструкционные отношения с тематическими тонами народных песен» [170, с. 117]. Звуковая выразительность начинается с представления музыки в народном стиле, расширяющейся до области немusикальных и свободно интонируемых звуков, использование не только вокального голоса, но и свиста, шепота, крика, бытового разговора, потирания губ, щелканья языком, стука зубов, а также хлопков в ладоши, постукивания палочками и т. д.

Например, в «Водяной курочке» («Water Hen», «水母鸡») ⁵⁹ композитор изменяет структурную модель «экспозиция–разработка–реприза». Вместо того, чтобы ввести проведение основного напева, он использует тембровую имитацию естественных звуков природы – лягушек и насекомых, тем самым создавая «пасторальную» атмосферу, после чего излагается тематический материал. Подобные акустические подражательные приемы автор применяет и в обработке юньнаньской народной песни «Маленькая река, текущая вода» ⁶⁰ («小河淌水»), представляя при помощи языка звуковые паттерны для создания водного потока.

Являясь уроженцем провинции Юньнань, маэстро с интересом изучает и претворяет этнический материал данного региона Китая как песенный, так и звуков окружающей среды. Хотя юньнаньский диалект имеет определенное сходство с говорами провинций Сычуань и Гуйчжоу, наиболее отличительной его особенностью предстает природная музыкальная основа. В частности, мелодии района Хунхэ (провинция Юньнань) цитируются практически без

⁵⁹ При создании хоровой композиции «Водяная курочка» Лю Сяогэн использовал в качестве исходного материала мелодию народной песни чжуанского происхождения, которая была им случайно услышана в процессе приемной кампании в высшее учебное заведение. Абитуриент, не прошедший вступительные испытания, исполнил эту песню перед композитором. Лю Сяогэн зафиксировал мелодию, первоначальный текст которой повествовал о водяной курице. В хоровой аранжировке начальная фраза «чжанинчжа» представляет собой транслитерацию на язык чжуан термина «водяная курица». Позднее, после завершения работы над хоровым произведением, в ходе этнографической экспедиции Лю Сяогэну довелось услышать исполнение той же песни от 80-летнего представителя народа чжуан. Композитор установил тождество мелодической основы, однако текст и смысловое содержание песен были различны. Версия, исполненная пожилым носителем традиции, была связана со свадебным обрядом, где водяная курица символизировала выбор жениха в зависимости от направления ее полета. Таким образом, первоначальная интерпретация текста, использованная в хоровой композиции, оказалась отличной от традиционного контекста народной песни.

⁶⁰ Лю Сяогэн. Обработка юньнаньской народной песни «Маленькая река, текущая вода». Исполняет женский Хор «Тянькун», дирижер Тянь Сяобао. Хоровой концерт в рамках Китайско-российского культурного года и 150-летия основания Консерватории имени П. И. Чайковского, организованный хором «Тянькун» в концертном зале Консерватории имени П. И. Чайковского, Москва, Россия. Дата исполнения: 2.10.2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=rLbiY_cdlqQ.

изменений. Данный диалект с его мелодическими «взлетами» и «падениями» непонятен неюньнаньцам, но обеспечивает творческий источник для Лю Сяогэна и воплощает скрытый символ самоидентичности автора. «Опираясь на звуковую материю этнических групп провинции Юньнань, полученную в ходе фольклорно-этнографических экспедиций, а также на углубленное понимание социокультурного контекста, композитор создает оригинальные произведения, содействующие сохранению и эволюции устных традиций малых народностей» [12, с. 69], – заключает исследователь С. Ю. Гутова.

Так, в зарисовке «Ах Ха Ду Я» («Ah Ha Du Ya», «啊哈你呀») Лю Сяогэн претворяет особенности юньнаньского говора, презентуя его тоновую систему. Мелодическая конфигурация междометий «Марк Марк Сан Сан» в тактах 16–18, часто используемая в диалекте Юньнани для выражения значения «восклицания», грамматически и интонационно имеет ударение на «Сан» («散»). Проведение слогов «Марк Марк» («唛唛») опускается на малую терцию (F^1-D^1), далее первый слог «Сан» пропеваётся вниз на кварту (d^1-a), что передает звукосимволический характер авторской задумки. Однако композитор не ограничивается только диалектными тонами. В 18 такте последний «Сан» находится на октаву выше (a^1) предыдущего. Эта намеренная инверсия с интонационным форшлагом, типичным для данной традиции, акцентирует слово и техникой расширения дробит предложение на фразы, а чувство интонационного «зависания» над нотой не останавливает музыкальную мысль (приложение 1, пример 19).

Известный китайский дирижер Ян Хуннянь говорит, что Лю Сяогэн использует свои многочисленные исследования для систематизации сути наследия различных этносов Юньнани и интегрирования в «длинную реку музыки этнических групп мира. Это подобно источнику живой воды,

трогательной и прекрасной. Художественное творчество Сяогэна будет продолжать обретать смысл жизни» [117].

Также композитор применяет чжуанский диалект в хоре для народных голосов «Судьбу приятно встретить», адаптированном из детских стишков чаочжоу и пения чеочжу, женском хоре «Медуза» («海蜇»), сочинении «Золотой замок и серебряный замок» – шанхайский [174]. Звукоподражания в виде шелканья языком и смеха автор применяет в произведении «Цыпленок» («小鸡»). По выражению исследователя С. Ю. Гутовой: ««На практике композиторы часто применяют диалектизмы для придания народного оттенка композиции, а также для усиления психоакустического восприятия и создания необходимых резонансов» [11, с. 124].

Доминантой творческого метода Лю Сяогэна выступает введение в академическое пение народных тембров. Например, «В поисках древней мелодии Накси» («Naxi Ancient Tune – Search», «纳西古调寻») автор прописывает соло в высоком регистре, символизирующее горный клич девушки, зовущей парня⁶¹ (приложение 1, пример 20).

Музыковед Ян Сяодун пишет: «Чувствуя свою национальную идентичность, композиторы часто используют выразительные средства, которые выступают проводниками национального мифа. Это проявляется в музыкально-поэтическом произведении через ощущение покоя, созерцания, восхищения, любования природой, восприятие собственного состояния через картины природы» [65, с. 134].

Чэнь И – известный композитор Китая, одна из первых завоевавшая репутацию всемирно известного музыканта. Ее вокальные и инструментальные сочинения демонстрируют местные национальные черты. В хоровых произведениях автора многие материалы и темы исходят из

⁶¹ Вокальная техника фольклорного исполнения мотивов Дунцзин подробно описана в Главе 2, параграфе 2.3.

китайской народной музыки, а также других национальных традиций страны [77, с.112]. В написании музыки автор придерживается характерного литературного стиля, свойственного древней китайской поэзии, что позволяет ее творчеству быть понятым и принятым не только китайской, но и зарубежной аудиторией и высветить особенности китайского стиля.

Заимствованные композитором народно-песенные материалы представляют традиции южных регионов Китая. Многие из хоров автора отражают тональные и темброво-интонационные свойства песенных обычаев Юньнани. Например, в хоровой трилогии «Сборник китайских народных песен» («A Set of Chinese Folksongs», «中国民歌集», 1994–1998) вторая часть «Текущий поток» («Flowing Stream», «潺潺溪流», 1994) в основе своей содержит тематический материал юньнаньской песни «Маленькая речка, текущая вода»⁶² («小河淌水») (приложение 1, пример 21). Здесь композитор не ставит перед собой задачу создания авангардного хорового произведения, а только высвечивает основной напев, орнаментируя и темброво наполняя посредством смешанного пения его уникальный мелодический остов (приложение 1, пример 22).

На вокальное творчество Чэнь И повлияли традиционные напевы во многих аспектах: мелодия, гармония, ритм, тембр, структурная логика. Поэтому при сознательном аранжировании фольклорной песни композитор пытается сохранить исконные форму и звучание материала средствами многоголосной хоровой фактуры. Среди сочинений отметим аранжировку народной песни Цзянсу «Жасмин» («Jasmine», «茉莉花», приложение 9), аньхойской народной песни «Фенъянская песня» («Fengyang Song», «凤阳歌», приложение 10), корейской народной песни «Сакура» («Sakura», «사쿠라», 1994), японской народной песни «Ариран» («Ariran», «ありらん», 1994), циклы

⁶² Юньнаньская народная песня «Маленькая речка, текущая вода», оригинальная мелодия. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lmIM7flrGpQ>.

«Десять хоров китайской народной песни» («Ten Choirs of Chinese Folk Song», «中国民歌十大合唱团», 1994), «Пять хоров китайской народной песни» («Five Choirs of Chinese Folk Song», «五支中国民歌合唱团», 2001) и др.

Сочетая современное техническое мышление и традиционное видение фольклора, композитор тонко демонстрирует свое понимание китайской музыки в способе передачи музыкального стиля. Однако, в отличие от Цюй Сисянь и Лю Сяогэна, она не всегда следует относительно жесткой форме цитирования народных мотивов, тембров и интонации, а в зависимости от творческих задач претворяет те или иные компоненты фольклора в качестве вспомогательного материала, идентифицирующего китайскую музыкальную культуру.

Такой подход к воплощению музыкального фольклора, по сути, обусловлен, во-первых, тем, что в КНР проживает большое количество различных этносов не только китайского происхождения, а во-вторых, географическая локация народов и формирование древних стран связывается с историческими событиями, имеющими в том числе и политические предпосылки «движения» государственных границ. Земли, некогда входившие в состав Китая, теперь представляют другие нации. Тяньцзю в настоящее время является частью Индии, Кан – район Самаркандской области Узбекистана, Ангуо – древняя страна в Центральной Азии, Корё и Пэкче – современная Северная Корея. А Япония до сих пор бережно хранит этнические китайские мелодии времен династии Тан.

Так, известный китайский памятник нематериальной культуры «Песнь о разноцветных перьях» («霓裳羽衣曲») первоначально носил название «Песнь Брахмана» («婆罗门曲»).

Таким образом, претворение песенного наследия в профессиональной вокально-хоровой музыке китайских композиторов связано с применением западноевропейских авторских техник музыкальной выразительности,

синтезированных с фольклорно-песенной основой и исполнительскими приемами, бытующими в Китае. Отличительной особенностью данного метода является «вживание» инородной культуры в этнонаследие с сохранением всех жанрово-стилистических черт народной музыки. При этом в эволюционно-историческом плане композиторский фольклоризм конца XX – начала XXI века заметно отличается своей приверженностью темброво-интонационным компонентам фольклорного наследия, которые проявляются в певческой манере, сценической подаче и авторском способе изложения этнографического материала.

3.2. Художественная песня современных китайских композиторов сквозь призму национального наследия

Сохраняя простоту стиля народных песен, авторы, сочиняющие художественные песни, применяют разнообразные композиционные приемы, позволяющие в полной мере выявить выразительность традиционных народных источников. На основе синтеза национальных и западноевропейских элементов китайские мастера пишут самобытные сочинения.

Но, если в 1920–1930-х годах такие авторы, как Чэнь Тяньхэ, Цин Чжу, Сянь Синхай выполняют простые обработки народных песен с сохранением национальной ладогармонической основы, добавляя фортепианный аккомпанемент, то к 1980–1990-м годам предпочтительным становится создание оригинальных авторских произведений в жанре художественной песни с использованием фольклорно-тематического материала и классической древней поэзии. Характерные работы включают «Ли Сао» («李骚») Тан Дуна, «Поэма Тан» («唐诗») Ли Инхая.

В процессе музыкально-исторического онтогенеза стилистические рамки жанра китайской художественной песни, терминологически введенного Сяо Юмэем, стираются, предоставляя композиторам определенную творческую свободу и выбор на самореализацию. «Национальное вокальное искусство оказалось в XX веке на перекрестке времен и культур, стало ареной масштабного процесса художественно-эстетического и музыкально-речевого синтеза» [33, с. 2], при котором мелодическая линия сформировалась благодаря определенным приемам звукообразования, специфическим интонациям и фонетике языка, свойственным отдельно взятой региональной традиции, считает Ли Эр Юн [33, с. 2].

На музыкальной научно-практической конференции в Пекине (2007) в результате выступления таких деятелей искусства, как Янь Су, Фу Генчен, Сюй Пэйдун, Цинь Чжиган и др. было сформулировано следующее определение понятия: «Китайская художественная песня – это литературно-музыкальная композиция; сольная или хоровая песня, в которой сочетаются поэзия, мелодия, пение и аккомпанемент; то, что показывает национальные условия и народные обычаи Китая; авторская художественная песня, представляющая собой вокальное произведение с короткой и простой структурой; отличная от народных образцов с изысканной музыкой камерного характера, предназначенная для профессиональных певцов, прошедших обучение пению с использованием научных методов пения, в основном, бельканто» [103, с. 31]. Поэтому в границах современных реалий понимание жанра китайской художественной песни является более широким с точки зрения стилового ориентирования.

В последние годы художественная песня демонстрирует диверсифицированную тенденцию развития. Так, одним из исполнительских проявлений рассматриваемого направления выступает хоровая музыка для кино, где, по выражению китайского музыковеда Ян Цзунбао, звуковое пространство произведения искусства предстает принципиально

доминирующим авторским замыслом воплощения «не “одного персонажа, но нескольких личностей”, что не может не приниматься во внимание в процессе создания фильмов» (цит. по [66, с. 227]).

Отталкиваясь от этнических приемов самовыражения и использования традиционного китайского музыкального языка, а также посредством тембра и структуры, Сюй Цянцян представляет хор а cappella «Голубая ива»⁶³ («Blue Willow», «蓝柳», 2012) – саундтрек, написанный по заказу для анимационного микрофильма новозеландского режиссера Вейалу Айла-Ансуорта на основе керамического узора из голубой и белой ивы (узор был разработан Томасом Минтоном в конце XVIII века).

Согласно кинематографическому строению фильма «игра в игре», композитор разделил саундтрек «Голубая ива»⁶⁴ на три части в соответствии с изменениями и развитием сюжета – «вступление – основная часть – финал». Синхронизированные картинка и звук объединяют театрально-драматические элементы китайской оперы куницы, технику ритмической штриховки и

⁶³ В марте 2012 года в Национальном музее Стокгольма состоялась мировая премьера фильма. В октябре 2014 года в концертном зале Хелутинг перформанс был представлен в исполнении Шведского национального камерного хора «Фледер». Фильм участвовал в Берлинском кинофестивале 2015 года [100, с.87]. В январе 2015 года хор прозвучал в «Песне неба, ветра и земли» – бенефисе Сюй Цянцяна в Пекинском национальном большом театре. Композитор говорил о своем концерте: «Наслаждайтесь небом, наслаждайтесь землей, наслаждайтесь людьми». Два смешанных хоровых произведения на бис «Сбор чая и ловля бабочек» и «Мелодия фонаря» представляют собой адаптированные хоры народных песен. Произведения, уходящие корнями в народную культуру народа, вызвали у публики горячий отклик.

«Голубая ива» получила широкое признание и высокую оценку из-за уникального сочетания живого хорового звучания с мультипликационной формой фильма, акустических и темброво-интонационных качеств и др., синтезирующих художественную ценность произведения.

Сюжет «Голубой ивы» основан на китайском эпосе об истории любви. В пьесе используется драматургическая техника сквозного действия, разделенная на две сюжетных линии: первая описывает процесс приема пищи людьми в костяной посуде с керамическим рисунком из голубой и белой ивы; вторая является основным содержанием повести. Пара влюбленных восстала против гнета отца героини – купца и жениха-аристократа ради свободы и любви. Они оба погибли и превратились в пару птиц, навсегда оставшись вместе, полностью вырвавшись из оков феодализма.

⁶⁴ Сюй Цянцян. Саундтрек к анимационному фильму «Голубая ива». Исполняет Шведский национальный камерный хор «Фледер». URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1rq4y157cz/>.

glissando в качестве темброво-имитационного компонента в изображении национальных музыкальных инструментов, таких как пипа и эрху. Техника «пустого пространства» – без единого звука, использованная композитором, доводит произведение до уровня «нет звука лучше, чем звук» [92, с. 121], ярко отображая суть традиционного китайского искусства. Такое уникальное стереопространство наполняет саундтрек ощущением физического присутствия источников звука и точностью локализации голосов, оттеняет сюжет и объясняет технические способы мультипликации микрофильма.

При обработке текстов произведения не используются слова, имеющие практическое значение. Вместо этого применяются произношения отдельных фонем: «en, ro, ya, yi, da, la, Ah, wu» и т. д. Эти слоги выражаются двумя способами: фиксированной высотой тона и без четкого закрепления вокальной подачи (приложение 1, пример 23). Гармония как таковая хотя изложена в китайском стиле, однако атональная природа произведения доминирует над структурностью лада.

Представленная техника монофонического звучания, с одной стороны, подчеркивает традиционность сочинения в плане создания определенной акустической амплитуды, а с другой – такой минимализм выводит тембр человеческого голоса на уровень самостоятельной трансцендентной единицы слухового восприятия. В работе «Голубая ива» отражены два основных метода кавитационной обработки непрерывных длинных монофонов: микродифференцированное скользящее пение и оформление в качестве украшения в начале или конце тона. В 162-м такте непрерывный длинный монофонический тон обрамлен нисходящим форшлагом, сопровождающимся аналогичным синкопированным преобразованием тона и оттенков (приложение 1, пример 24).

Такты 213–215 представляют собой одиночный длинный тон в басовой партии, а в такте 215 используется понижающее дифференциальное глиссандо. С цифры 8 (т. 216–217) хоровая партитура на ремарке «*Half voice*»

(в полголоса) украшена мелизматическими спадами в общем унисоне голосов (приложение 1, пример 25).

Техника монофонического звучания может вносить декоративные изменения в высоту и интенсивность тона, создавая определенное стереофоническое эстетическое очарование. Однако обилие продолжительных монофонов затягивает движущую силу музыки. Чтобы избежать частого использования непрерывных одиночных звуков Сюй Цянцян изменяет длинные тоны с точки зрения горизонтальных линий и вертикальной организации.

Композитор в своем творчестве часто использует метод тембрового моделирования, применяя прямой и косвенный способы имитации. Во-первых, такая техника традиционна для национальной музыки и предполагает изображение различных образов и сцен, а во-вторых, звуковая имитация Сюй Цянцян, близкая к звукосимволизму, призвана «размывать» тембровые сходства и различия между музыкальными инструментами и тем самым в хоровую фактуру вводить принципы симфонизма. Подобное акустическое имитирование можно услышать в симфонической поэме «Кольцевое солнечное затмение»⁶⁵.

Выступая универсальным автором, пишущим как инструментальную, так и вокальную музыку, в методах создания основного тематического материала Сюй Цянцян придерживается смешанных методов реализации художественного замысла, объясняющихся синтезированием аранжировочных и оркестровых техник. Таким образом его хоровые сочинения а *carrella* приобретают симфонические черты, что определяет индивидуальный авторский стиль.

⁶⁵ Сюй Цянцян. Симфоническая поэма «Кольцевое солнечное затмение». Исполняет Оркестр национальных инструментов Шанхайской консерватории. Дирижер У Цян. URL: https://www.bilibili.com/video/BV1kb4y187w8/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click.

Композитор Чжоу Вэньчжун считает, что музыка в мировоззрении китайца имеет как высоту звука, так и тембр, и это может быть музыкальным процессом само по себе. Другими словами, умелое воспроизведение одного тона может создать своего рода музыкальную амплитуду (например, изменения высоты тона, тембра, интенсивности и т. д.), которой достаточно, чтобы пробудить в слушателе поэтическое или акустическое образное восприятие [175, с. 75].

Подобный прием монофонического звучания в художественных песнях также предпочитает применять Чэнь И. Основываясь на пентатоническом ладу и двенадцатитоновой системе, она создает стереофонические музыкальные картины импрессионистского характера. Для восьмиголосного ансамбля «Западное озеро»⁶⁶ («The West Lake», «西湖», 2004) автор выбирает два литературных сюжета Су Ши из династии Сун, описывающие приозерные пейзажи на юге реки Янцзы. Многочастная структура сочинения инкрустирована короткими мотивационными звуковыми узорами, интонационно «блуждающими» по разным тонам. Мелодия составлена в виде попевок-паттернов, загруженных в матричную систему произведения, в вокальном отношении представляющей собой сочетание текстового распева и вокализа. Такое строение звуковой фактуры «размывает» чувство метра, но при этом сохраняет ритмическую пластичность сочинения и состояние «дискретного присутствия в настоящем моменте времени» (приложение 1, пример 26).

Тексты песен наполнены различными стиховыми структурами, начиная от простых междометий, иллюстрирующих «покачивание» воды, и заканчивая осмысленными пейзажными репликами, например, «Свет воды пробуждает Инь» в 11–12 т.

⁶⁶ Чэнь И. «Западное озеро». Исполняет смешанный камерный хор «Chicago A cappella Group», 2003, США. Дирижер: Джонатан Миллер. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1YE421A7Cn/>.

В хоре «Сюань»⁶⁷ («Xuan», «宣», 2001) (слова Дэ Цзин, стих «Дао»: «Дао можно сказать, но оно не Дао, имя можно назвать, но оно не названо») композитор применяет темброво-интонационные компоненты, свойственные пению, произношению текста и приемам игры на музыкальных инструментах, которые традиционно применялись в пекинской опере. Голосовые подражания китайскому гонгу, усиленные фонетическим набором слогов и исполняемые с акцентом в зоне атаки, форшлаг и восходящие группетто моделируют звуки инструментов национального оркестра. Мелодически смысловая конфигурация «рассеивается» между партиями в хоровой фактуре, в ритмическом содружестве с музыкальными пустотами (паузами) создает ощущение исполнения одним и тем же голосом. Когда слово, распределенное по разным частям партитуры, повторяется, поток воздуха быстро воздействует на голосовые связки, вызывая незаметный взрывной звук в начале фонемы. Такой «зернистый» эффект значительно повышает качество произношения, концентрирует дикцию и усиливает сонористические свойства тембра.

Имитация вокальной техники и декламации пекинской драмы проявляется в способах контрастно регистрового перебрасывания голоса в широком диапазоне и создания неопределенной ладовой конструкции посредством фиксирования звучания на определенной высоте (приложение 1, пример 27).

Имитация вокальными тембрами инструментальности у Чэнь И основывается на эластичности и пластичности человеческого голоса. Композитор разрабатывает различные ритмические контрапунктные компоненты, такие как произнесение текста в свободном немелодическом интонировании, пение в речевой или околоречевой манере, портаменто, особые комбинации звукоподражаний, изображающие изменения погоды,

⁶⁷ Чэнь И. «Сюань» для смешанного академического хора *a cappella*. Исполняет смешанный академический камерный хор Тайбэйской филармонии. Дирижер Чэнь Юньхун. Зал «Чжуншань», г. Тайбэй, 29.12.2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pf7gtIRhcsq>.

животного мира и т. д., а также реалистичные имитации способов игры на музыкальных инструментах (приложение 1, пример 28).

Такие техники применены в «Весенних грез»⁶⁸ («Spring Dreams», «春天的黎», 1999). На основе аутентичного темброво-интонационного материала и современного текста она воссоздает фактуру древнего поэтического хора для выражения эстетических характеристик твердых и деформированных звуков китайской музыки. Например, звукоподражание «beng, deng (etc.)» китайской тарелки придает акустике произведения элементы пекинской перкуссии (приложение 1, пример 28).

Ли Эр Юн подчеркивает, что высокий вокальный исполнительский уровень определяет и акустическое наполнение. «Его гибкость достигается благодаря спокойному положению вокально-речевого канала и резонаторов. Это помогает в раскрытии смыслового содержания произведения, что очень важно для художественной песни» [33, с. 5]. Для сочинений Чэнь И фактор владения певческими техниками является решающим в раскрытии композиционных особенностей фактуры.

Ладогармоническая структура, использование различных мелизматических украшений и прямых тонов для моделирования мелодий древней поэзии и пекинской оперы, подкладочные фонемы в вокальном стиле, народное темброинтонирование, звуковые паттерны, полифонические приемы, введение шума, изменение темпа составляют уникальность композиторского почерка Чэнь И. Индивидуализация ее авторского стиля демонстрирует мастерство китайских музыкальных элементов в сочетании с современными гармоническими техниками, которые одновременно являются и традиционными, и инновационными.

⁶⁸ Чэнь И. «Весенние грез» («Весенние сны»). Исполняет смешанный хор Шанхайской консерватории, 2017. Дирижер Люн Юцао. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HJ1ukbPg36c>.

Творческие взгляды Чэнь И на создание музыки акцентируют важность индивидуального авторского почерка в современной хоровой музыке. Она считает, что искусство должно интегрировать концепции нравственного и эстетического воспитания, интеллектуального образования. Цель композитора – выбор музыкального жанра, который понятен рядовому слушателю. Ее творческие приемы, такие как миметические тексты или пение на английском языке, а также подробные программные примечания в партитурах, демонстрируют стремление сделать музыку приемлемой для аудитории.

В художественных песнях Чэнь И выделяются произведения с оригинальным авторским решением без прямого цитирования элементов фольклорных первоисточников. Имеющие в ладовом отношении пентатонику и характерные интервальные ходы в вертикалях хоровой фактуры, они составляют репертуар, близкий к китайским романсам начала XX века. При этом многие из сочинений имеют смешанные жанрово-стилистические черты.

Таким выступает хор а cappella «Расстояние не может разлучить нас двоих»⁶⁹ («Distance Can't Keep Us Two Apart», «距离不能将我们两个分开», 2012), написанный по заказу Американской ассоциации хоровых дирижеров в память о Рэймонде В. Брое на стихи танского поэта Ван Бо «Назначение Ду Шаофу в Шучжоу». В качестве текста композитор взяла две строчки из произведения древнекитайской литературы:

*Если у меня есть друг, который знает мое сердце,
Расстояние не может разлучить нас двоих⁷⁰
(If I have a friend who knows my heart,
Distance can't keep us two apart)*

⁶⁹ Chen Yi. Distance can't keep us two apart. Montclair State University Singers. conductor Heather Buchanan. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=j1kCY-Ojkzk>.

⁷⁰ Оригинал текста на китайском: «海内存知己, 天涯若比邻».

Колорированное типичной для музыки Чэнь И аллегоричностью звуковых образов, сочинение выстроено в классических гармонических канонах четырехголосного хора на фрагментах основного текста, эпизодически сливающегося в унисон. Особенность произведения заключается в попевочности, составляющей мелодический рисунок, и параллельном ведении вокальных линий, расположенных в кварто-квинтовом соотношении. С одной стороны, такая полифоническая фактура является отсылкой к звукосимволическому методу воссоздания китайской инструментальности, а с другой – аккордовое согласование вертикалей в функциональном разрешении моделирует джазовые гармонические стандарты современной эстрадной музыки (приложение 1, пример 29).

Теоретик Шэнь Цяошэн указывает на такой способ вокализации как «кавитация»⁷¹, «относящаяся к изменению в звуковом компоненте (высоте, интенсивности, тембре), которая намеренно используется в процессе звучания и связана с определенным намерением музыкального выражения» [183, с. 19].

Менее известен смешанный хор без сопровождения «Цзян Сюэ»⁷² («Jiang Xue», «江雪», 2016) Дай Юву (приложение 2, фото 19) на стихи Лю

⁷¹ В плане вокального творчества кавитация (от лат. *cavitas* — пустота) как физическое явление, представляющее процесс образования воздушных и паровых пузырьков в жидкостях с последующим схлопыванием и сопровождающимся сильным шумом, близко к акустической кавитации, при которой характерна «концентрация звуковой волны низкой плотности» [40, с. 1]. Шэнь Цяошэн выдвигает теоретическую концепцию «звуковой полости», которую он описывает в одноименной статье [183]. Он предполагает, что акустическая кавитация как прием традиционного пения этнических групп Китая со специальными декоративными компонентами способствует изменению интенсивности звуковой волны, высоты тона и тембра в момент исполнения. Ученый отмечает, что «звуковая полость» отличается от «тональной полости», свойственной западной классической музыке, независимостью основного тона и яркой выраженностью импровизационной составляющей, передающей региональные музыкально-эстетические различия. При этом из-за свободных вариационных возможностей «звуковую полость» трудно точно зафиксировать в партитуре. Подробнее об акустической кавитации см. Промтов М. А. Кавитация [40].

⁷² Дай Юву. «Цзян Сюэ». Исполняет хор симфонического оркестра Сианя. Дирижер Ян Хуннянь. Концертный зал CCTV, 20.08.2021. URL: <https://tv.cctv.cn/2021/08/20/VIDEZhXibdBokFbi5VoBjdbb210820.shtml>.

Цзунъюань из цикла «Девятнадцать древних поэм и хоровых песен» (приложение 15). Непримечательный с точки зрения фактуры и гармонической структуры, он достаточно благозвучный и очаровательный в плане стереонаполнения. Основой сочинения является аранжировка главного напева в монодийном стиле, где на фоне выдержанных многотактовых педалей проведение мелодии осуществляется различными голосами на протяжении четырех куплетов (приложение 1, пример 30).

Для динамического оживления бурдона композитор использует имитационный прием «эхо», повторяющий последнюю фразу. В первом куплете он прослеживается сначала у сопрано, имитирующее тенора (т. 3–4), затем он повторяется во втором (сопрано солирует, тенор повторяет, т. 11–12).

По сути, хор представляет из себя двухголосное сочинение со встречающимися изредка дивизи, где мужские и женские партии практически идентичны, а солирующими выступают сопрано и тенор. В третьем куплете тема модулирует в *f-moll*, а ведущая роль отдается альту и баритону.

В первой части четвертого куплета хоровая фактура выстроена по принципу строгой имитации верхнего голоса октавному унисону нижних. Альт выполняет гармонически поддерживающую функцию.

Гетерофония, лежащая в основе аранжировки, отсылает к народному песенному творчеству и ретранслирует звуковое пространство прошлого через композиторскую концепцию и исполнительскую интерпретацию, что создает, по словам Янь Цзяня, глубокое понимание уникальности древней китайской музыки, оригинальности ее ритмики, создающей впечатление неопределенности, а также тонкости звучания и тембрового богатства. «Это были важные моменты эстетики современной китайской музыки» [68, с. 62].

В плане подобного акустического представления необходимо отметить хоровое творчество Лю Сяогэна. Его приверженность интерпретации фольклорного наследия различных регионов Китая воплотилась и в жанре художественной песни. Отметим такие композиции, как «Облака приходят и

уходят»⁷³ («Clouds come and go», «云来来去去», 2020) на слова Чжан Донхуэя, посвященная людям, погибшим во всемирной эпидемии коронавируса, «Ксананду, мой родной город»⁷⁴ («Dukezong, my hometown», «世外桃源我家乡», 2022) и «Акси танцующая луна»⁷⁵ («Axi jump moon», «阿细跳月», 2022) на стихи Ян Сяопина.

В ранних хоровых композициях Лю Сяогэн находится под влиянием хорового творчества Тянь Фэна, стремясь к синтезу элементов национальной музыки меньшинств Юньнани и традиционных западных композиторских техник. Однако во время своего пребывания в качестве преподавателя в Филиппинской азиатской академии искусств (Азиатский институт литургии и музыки, Asian Institute for Liturgy and Music) Лю Сяогэн начинает изучать сочетание современного музыкального языка с культурными элементами национальных меньшинств Юньнани. Профессор института Франсиско Фелисиано отмечает: «Лю Сяогэн в большей степени осознал себя как теоретика в области этномузыкологии, стал уделять больше внимания культурному контексту, лежащему в основе музыки этнических меньшинств, что нашло отражение в его творчестве» (цит. по [182, с. 46]) В этот период Лю Сяогэн больше уделяет внимание теоретическим этномузыковедческим знаниям, а также музыкальной традиции национальных меньшинств. В результате, композитор пишет такие произведения, как «Жертвоприношение воде» («祭祀水»), «Иду домой» («回家»), «Гнездо воробьев» («麻雀巢») (трио для сопрано) и другие.

⁷³ Liu Xiaogeng. «Cloud Comes and Go». Conductor Yang Lixia. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MSPtAGbsdm8>.

⁷⁴ Лю Сяогэн. «Ксананду, мой родной город». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qmdNCTXP-9c>.

⁷⁵ Лю Сяогэн. «Акси Прыгающая луна». Исполняет хор «Восемь секунд» консерватории Чжэцзян. Дирижер Янь Барлинь. Концертный зал Чжэцзянской консерватории, 4.08.2019. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=ssaPNdDgons>.

Особняком стоит трехчастный хор «Иду домой»⁷⁶ («Going Home», «回家», 1997) на слова Цао Пэна (Цао Пэнжу), являющийся знаковым в последующем оформлении индивидуального авторского стиля. Композиция имеет ярко выраженные этнические диалектные особенности, характерные для района Хунхэ и других национальных меньшинств, художественно символизирующие приближение назначенной цели.

В творчестве Лю Сяогэна, известного своими инновационными подходами к хоровой музыке, особое внимание уделяется расширению выразительных возможностей человеческого голоса. Одним из способов достижения этой цели является использование немзыкальных звуков, которые вносят в произведения новую пластичность и живость. Эти приемы включают в себя свист, постукивание ногами, щелканье языком, хлопки в ладоши, имитацию звуков насекомых, а также различные шумы и разговоры, характерные для природной среды и фольклорного этнобытового музицирования. Ян Сяодун считает, что применение немзыкальных звуковых элементов наряду с нотным текстом в исполнительском фольклоризме является обязательным условием для сценической подачи вокально-хорового творчества согласно стилевому наполнению произведения искусства. По его мнению, вокалист должен исполнять сочинение согласно тем закономерностям, которые присутствуют в народно-песенном материале соответствующего жанрового направления [65, с. 135].

Интерлюдия средней части включает в себя оригинальное использование таких звуковых элементов, как звучание большого барабана, стук бамбуковых коробок и жест «Дай пять». Во-первых, они являются переходными и связующими музыкальными элементами между различными частями произведения. Во-вторых, предзнаменуют живую и веселую атмосферу, которая разворачивается в средней части пьесы.

⁷⁶ Лю Сяогэн. «Иду домой». Исполняет хор Южно-Китайского педагогического университета. Дирижер Су Яньхуэй. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bRYeeSF14QI>.

Средняя часть представляет собой синтез декламации и ударной музыки с использованием юньнаньского говора в 110 такте. Применение диалектизмов добавляет произведению местный колорит и усиливает его художественную выразительность. Партии теноров и басов исполняют текст в фольклоризированной манере с фиксированным ритмом, чередуя его с высокими и долгими криками солиста в технике портаменто. Этот подход придает трехмерность и живописность, подчеркивая творческую концепцию (приложение 1, пример 31).

Жанр художественной песни занимает особое место в хоровой музыке Китая. Простые в понимании композиции, изящные в вокально-интонационном и мелодическом изложении и миниатюрные по продолжительности, они привлекательны как для песенно-исполнительской интерпретации, так и слушательского восприятия. При этом благодаря своему неограниченному жанрово-стилевому ориентированию данный вид вокального творчества предоставляет неисчерпаемые возможности для индивидуального композиторского самовыражения, в том числе и претворения национальных песенных традиций.

3.3. Школьная песня как основа репертуара для детей и юношества в спектре национального фольклора Китая

Музыка для детей в культуре Китая тесно сопряжена с возникновением школьной песни, которая зародилась в первой четверти XX века. Этот жанр показал результаты социальных преобразований и естественного развития китайской музыки. Несмотря на первоначальные трудности с гармонизацией мелодий и текстов, школьная песня оказала значительное влияние на формирование хорового исполнительства. Китайские искусствоведы, педагоги и культурологи акцентируют внимание на значимости рассматриваемого творческого процесса для национального творчества. Он

послужил инструментом популяризации западной мелодики в Китае, что, в свою очередь, обусловило расширение музыкального кругозора.

Эволюция жанра школьной песни отражает трансформации в социокультурной среде. Он возник как отклик на потребность в новой форме музыкальной экспрессии, способной выражать современные ценности и идеалы. Вследствие этого, школьная песня заняла важное место в китайской музыкальной культуре, оказывая продолжающееся влияние на национальное развитие.

В отличие от российской музыковедческой традиции, где школьная песня в первую очередь выполняет воспитательно-образовательную функцию и является учебным репертуаром, в Китае данный термин относится ко всей вокально-хоровой музыке для детско-юношеского возраста.

Ли Фейюэ считает, что классическая поэзия заставляет современных людей находить отклик в плане образов, эмоций, эстетики и др., стимулируя создателей, певцов и слушателей к сопереживанию. Древняя литература эмоционально искренна, наполнена образностью и экспрессивна. «Музыка и поэзия – это одновременно материалы и носители, которые в конечном счете заставляют современных людей резонировать с духом и эмоциями времени, а традиции в сочетании со временем обладают бесконечной жизненной силой», – говорит Ли Фейюэ (Цит. по [178]).

Начиная с «Трех слоев Янгуаня» («阳关三层», 1989) и заканчивая композицией «Счастливый дождь весенней ночью» («春夜快乐雨», 2007), многие хоровые сочинения для детей и юношества Сюй Цянцяна базируются на древней китайской литературе и сопровождаются артистическими постановками. По мнению композитора, поэзия является хорошим текстовым носителем, а сочинители могут ее использовать для раскрытия китайских исторических картин прошлого.

В написании произведений для детского хора автор придерживается принципа простоты и доступности музыкального материала. Так, в сочинении «Вначале человеческая природа хороша»⁷⁷ («人之初 性本善») вертикальная структура первой части представляет собой пение в унисон до вступления партии сопрано во второй, образуя циклическую структуру «попевки» обоими голосами. Добавление «естественного тона» высокого сольного голоса мальчика освежает «эфирное» звучание хора, а в композиционном строении формирует трехчастность произведения. Здесь Сюй Цянцян не использует сложных гармонических приемов и модуляций, оставляя простое полифоническое пение.

Цикл-сюита «Пять стихотворений династии Тан: Голос весны» («唐诗五首 春之声 – 春晓»), занявшая третье место на XVI Национальной премии в области музыкальных произведений (хор, камерная музыка, 2008), представляет собой отрывки из текстов древнекитайских поэтов. Главной ее особенностью является применение композитором декламационного метода подачи текста и использование определенных тембровых звучаний и тонов, выполняющих имитации природных звуков весеннего дождя, желтой камышевки, птичьего «щебетания», ветра и др., обыгрывающих «очарование» детских тембров и позволяющих создать нужное акустическое пространство.

Так, в 5 части «Счастливый дождь весенней ночью»⁷⁸ (стихи Ду Фу) Сюй Цянцян с помощью фонетики языка, ритмики и перекреста партий внутри хоровой фактуры, нисходящих мелодических ходов рисует картину падающих капель, постепенно перерастающих в дождевой поток. Повторяющееся сочетание «Си-Си-Зо-Со» в разночтении усиливает акустическое ощущение

⁷⁷ Сюй Цянцян. «Вначале человеческая природа хороша». Исполняет детский хор Пекинской филармонии. Национальный Большой театр в Пекине, 2015. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=1>.

⁷⁸ Сюй Цянцян. «Пять стихотворений эпохи Тан – Голос весны: Счастливый дождь весенней ночью». Исполняет детский хор Пекинской филармонии. Национальный Большой театр в Пекине, 2015. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=4>.

стихии, а агогические изменения символизируют меняющееся направление порывов ветра, что делает атмосферу живой (приложение 1, пример 32).

В «Весеннем негодовании»⁷⁹ (слова Цзинь Чансюй) композитор иллюстрирует звуки, разносимые эхом (приложение 1, пример 33).

Передача мелодии из одного голоса в другой, повторяющиеся секвенции, а также «плавающий» темп являются излюбленными приемами автора в работе над детским репертуаром. Он считает, что главным эстетическим критерием в работе с детьми выступает, во-первых, пробуждение интереса у школьников к музыкальному искусству, а во-вторых, развитие первичных навыков хорового пения. «Моя творческая философия заключается в использовании самых простых материалов, чтобы создавать непростую музыку. Композитор подобен шеф-повару: он судит о качестве своего кулинарного мастерства не по тому, насколько хорошо приготовлены горные и морские деликатесы, а по тому, насколько хорошо приготовлены домашние блюда», – говорит маэстро [94].

В числе произведений в жанре школьной песни со звукоимитационными и звуко-символическими компонентами известны такие, как «Танец сбора чая»⁸⁰ («Tea Picking Dance», «采茶舞曲», приложение 11), «Верблюд, везущий ивы»⁸¹ («Camel carrying willows», «运杨柳的骆驼», 2004, приложение 12), «Гуйюань Тяньцзю»⁸² («Guiyuan Tianju», «归园田居», 2009, приложение 13),

⁷⁹ Сюй Цянцян. «Пять стихотворений эпохи Тан – Голос весны: весеннее негодование». Исполняет детский хор Пекинской филармонии. Национальный Большой театр в Пекине, 2015. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=3>.

⁸⁰ Сюй Цянцян. «Собирание чая и порхание бабочек». Исполняет хор «Восемь секунд» консерватории Чжэцзян, Женский хор Вэньчжоу, детский хор Пекинской филармонии, Хор Пекинской финансовой филармонии. Национальный Большой театр в Пекине, 2015. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=20>.

⁸¹ Сюй Цянцян. «Верблюд, везущий иву» Исполняет хор «Восемь секунд» консерватории Чжэцзян. Дирижер Лю Сяогэн. Национальный Большой театр в Пекине, 2015. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=12>.

⁸² Сюй Цянцян. «Гуйюань Тяньцзю». Исполняет Шанхайский молодежный хор. Национальный Большой театр в Пекине, 2015. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1ZX4y1u7NF/>.

«Ли Юсон»⁸³ («Lee Yoosung», «李有松», 2005, приложение 14), «Продажа цветочной нити»⁸⁴ («Selling floral thread», «卖花线») и другие.

При этом технику акустического моделирования композитор применяет не только в изображении натуральных звуков природы, но и копировании человеческих эмоций и тембров. К числу таких произведений относится хор «Три вида крика» («三种尖叫»), представляющий собой напевные подкладочные звуки и диалектные слова, адаптированные из народной музыки Чжэцзяна и демонстрирующие крики рабочих на производстве. Нетривиальным выступает перформанс «Дневник студента»⁸⁵ («Student's diary», «学生日记»), состоящий из пяти частей – «Тихий класс» («安静的课堂»), «Погоня» («网上追逐»), «Сонная» («瞌睡虫»), «Завтрашний сон» («明天的梦») и «Выпускной вечер» («毕业典礼»), где только четвертый номер имеет текст, а все остальные построены на слоговой технике, в большей мере направленные на имитацию чувств и переживаний.

Цикл а cappella «Пять хоров древней китайской поэзии» («Five Classical Chinese Poems», «中国古诗五唱», 1999) Чэнь И является одним из самых популярных детских хоровых сочинений последних лет. В качестве текстов выбраны такие стихи, как «Восхождение на башню аиста» поэта династии Тан Ван Чжихуаня, «Лотос можно собирать на юге реки Янцзы» из антологии поэзии Юэфу династии Хань, «Сяньхэ Сун Ци Сяньхэ Цюй» – поэзия династии Тан, «Тихие ночные мысли» поэта Ли Бая, народная песня северокорейской Бэй «Селе Сонг» и древнекитайский памятник литературы «Водопад горы Ванлу».

⁸³ Сюй Цянцян. «Ли Юсон». Исполняет Женский хор Вэньчжоу. Национальный Большой театр в Пекине, 2015. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=9>.

⁸⁴ Сюй Цянцян. «Продажа цветочной нити». Исполняет Женский хор Вэньчжоу. Национальный Большой театр в Пекине, 2015. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=10>.

⁸⁵ «Дневник студента» был удостоен второй премии «Wenhua Music Works Creation» на XVII Национальной премии в области музыкальных произведений (хоровая, камерная музыка, 2013).

Произведение интересно с точки зрения применения гармонических приемов и полифонического наполнения фактуры, олицетворяющих китайский стиль, окантованный европейской техникой письма.

В традиционной музыке китайских этнических меньшинств увеличенная кварта играет значительную роль в формировании специфического «характерного лада». Хотя увеличенные кварты редко встречаются в ханьских народных песнях, их появление в фольклорных музыкальных произведениях не следует рассматривать как следствие влияния современных западных элементов. Так, в полифонических народных песнях народа буйи типичный лад ($A-C-D-E-F^\sharp$) включает увеличенную кварту между нотами C и $F^\sharp$ (бяньчжэн). Кроме того, в некоторых народных песнях, таких как «Следующая песня» народа яо и «Свадебный плач» народа туцзя используется особый режим последовательности из трех нот, составляющий уменьшенную квинту. Данные специфические лады значительно отличаются от пентатоники, но их внутренние модели сходны с ней, таким образом, классифицируясь как «вариации пентатонических ладов».

Например, Чэнь И в первом такте № 1 – «Восхождение на башню аиста» из цикла «Пять хоров древней китайской поэзии» (приложение 1, пример 34) представляет шеститоновую гармоническую структуру: $C-D-E-F-A-H$. Особое внимание привлекает использование тритона $F-H$, который бросает вызов традиционной пентатонике. Композитор стремится объединить классический китайский стиль с художественной концепцией древних стихотворений.

Тритоновые поперечные голосовые последовательности, такие как $C-F^\sharp$, являются характерной особенностью этого произведения. Процесс гармонизации представляется как состояние, а в вертикалях скрывается мимолетная интервальная изменчивость. Например, в 4 такте тритон в первом аккорде (приложение 1, пример 34) образует кратковременную коллизию, образованную низким C и мимолетным звуком $F^\sharp$ в пятом такте, что отражает

стремление композитора к инновациям и экспериментам в области музыкальной гармонии.

В № 1 «Восхождение на башню аиста» автор применяет современные композиционные материалы, основанные на традиционных китайских унисонах и квинтах. Это позволяет музыке воплощать звуковые картины как по горизонтали, так и по вертикали, создавая контраст и единство между атональным фоном и тональной мелодией. В примере 34 (приложение 1) показано, что гармоническое сопряжение между вторым и третьим голосами в образном смысле образует струящийся водный фон, вызывающий ощущение турбулентности музыки.

На слабой доле (5 т.) использование тритонов объясняется попыткой композитора интегрировать расширенные четвертые гармоника, характерные для этнических традиций. Произведение звучит по-китайски, но излучает современность с точки зрения гармонического построения композиции. Чэнь И придерживается концепции «контролируемой свободной гармонии», сочетая западную рациональную школу с китайскими музыкальными традициями.

В «Пяти хорах древней китайской поэзии» автор особое внимание уделяет контролю мелодической звуковысотности, используя пентатонический лад. Композитор стремится обеспечить ограниченное количество непентатонических нот в гармонии, тем самым создавая уникальную звукосферу.

№ 2 «Лотос можно собрать на юге реки Янцзы» представлен строгим параллелизмом квинт сопрано I (VI голос в партитуре) (приложение 1, пример 35), что сочетается с аккордами, описанными выше. Однако, несмотря на фиксированный звуковой рисунок этой шеститоновой «гармонии», добавление других нот (большая секунда, чистая квинта) делает гармоническое состояние и звучание музыки переменными. В частности, полутона, содержащиеся в пении глиссандо $E-C^\sharp-C^\flat$ партии альты I (IV голос

в партитуре), не могут быть вычленены по отдельности. Анализ данного раздела показывает, что оппозиция полутонов I и II альтов (III и IV голоса в партитуре) $C^\sharp$ и $C^\flat$ представляет собой нисходящее движение в большую терцию C (I альт)– E (II альт) (3 т. в примере 34, приложение 1) и малую секунду $C^\sharp$ (II альт) – D (I альт).

Исторически китайская музыка характеризуется традицией «гармонических» техник, которые подчеркивают звук и тембр. Это дает возможность соединить китайское полифоническое звучание с современными техниками письма, а также позволяет отойти от западных классических полифонических концепций и создать уникальную китайскую стереофонию, сочетающую традиции и современность.

«Поддерживающая» и «сонорная» гармония являются ключевыми элементами этого подхода, позволяющими композиторам создавать сложные и богатые звуковые фактуры, которые отражают культурную идентичность и современные музыкальные тенденции. Этот синтез традиций и инноваций открывает новые возможности для развития китайской музыки и ее интеграции в мировой музыкальный контекст.

В частности, Чэнь И экспериментирует с объединением фиксированного тона и наложения аккордовых созвучий, создавая диссонирующую фактуру и сочетая различные китайские и западные концепции для создания уникальных гармонических структур. Одним из ключевых элементов этого подхода является использование «сонорной гармонии» в ритмическом контрапункте двух средних голосов для создания напряжения и разрешения, что придает музыке динамическую и эмоциональную глубину (приложение 1, пример 35).

В «Пяти хорах ...» Чэнь И предлагает креативный взгляд на традиционную китайскую музыку, сочетая ее с западными методами XX века. Ее концепция «гармонии» отличается от европейской или других национальных трактовок, поскольку она не ограничивается только высотой тона, а учитывает и другие акустические аспекты звука и стремится сделать

«случайные гармонии» рационально спланированными, сохраняя при этом их естественность и спонтанность. Она расширяет понятие звука, включая в него естественные фоны, имитируемые человеческими голосами, что делает ее вклад в эту область особенно значимым. Такие музыкальные произведения, как «Китайские горные песни»⁸⁶ («Chinese Mountain Songs», «中国山歌», 2002), «Глядя на море»⁸⁷ («Looking at the Sea», «望向大海», 2007), «Весенний дождь»⁸⁸ («Spring Rain», «春雨», 2011) и др. демонстрируют узнаваемость и смелые эксперименты, продвигая концепцию «гармонии» на новый уровень.

Выдающейся композиторской фигурой в жанре школьной песни предстает автор и дирижер молодого поколения Ся Яньбин. Его хоровое творчество связано с образовательной деятельностью детских и молодежных капелл. Однако, делая акцент на исполнительское соответствие учебных сочинений, маэстро стремится выбирать темы, близкие мировоззрению детей. Для хоровых коллективов младшего школьного возраста написаны «Черепаша и заяц» («The Tortoise and the Hare», «乌龟和兔子», 2023, стихи Чэнь Янь), «Детство» («Childhood», «童年», стихи Ся Яньбин), «Полночь»⁸⁹ («Midnight», «午夜», стихи Ли Юй династии Тан) и т. д. В репертуаре более взрослых коллективов находятся такие опусы, как «Небо»⁹⁰ («Sky», «天空», стихи Ся Яньбин, 2013), «Дождевая аллея»⁹¹ («Rain Alley», «雨巷», стихи Дай Ваншу,

⁸⁶ Chen Yi. «Chinese Mountain Songs». The UW-Oshkosh Women's Choir. Director Eric Barnum. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5ZI6GoVYYfY>.

⁸⁷ Chen Yi. « Looking at the Sea»/ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OGJRK3EOxNw>.

⁸⁸ Chen Yi. «Spring Rain». Crescendo Chorus. Director Christine Gevert. 2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=z4UwH32fLiw>.

⁸⁹ Ся Яньбин. «Полночь». Исполняет женский хор «Свет – Тянькун». Дирижер Цзэн Янь. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jzBi4M7Qx6s>.

⁹⁰ Ся Яньбин. «Небо». Исполняет женский хор «Свет – Тянькун». Дирижер Тянь Сяобао. Концертный зал «Цинхуа», 2014. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1um4y18728/>.

⁹¹ Ся Яньбин. «Дождевая аллея». Исполняет хор университета Цинхуа. Дирижер Дин И. Концертный зал города Чэнду, 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sSBLcJ42QXU>.

2017), «Тяньцзинша Цю Си» («Tianjingsha Qiu Xi», «天镜沙秋溪», стихи Ма Чжиюань, 2020) и другие.

Отметим, что в современном исполнительско-хоровом искусстве дифференциация между школьной (кроме младшего возраста) и художественной песнями достаточно условная. Это связано в первую очередь с влиянием на развитие коллективного пения в Китае западных музыкальных культур, в которых градация как таковая отсутствует. При этом школьная песня выступает музыкально-акустической и текстовой основой для становления жанрово-стилистического комплекса художественной песни как более сложного и разнопланового явления в вокальном коллективном и авторском творчестве.

Композиторский фольклоризм Лю Сяогэна распространяется и на произведения для детей и юношества. Образность, звукоимитационные элементы звуков природы, сценическая мизансцена и т. п. реализовались в оригинальных сочинениях и обработках народно-песенных источников.

Так, в хоре «О, Ран»⁹² («Oh, Ran», «吴兰») воплощены возгласы, занимающие центральное место в древнем ритуале жертвоприношения народности цзинпо и являющиеся выражением глубокой эмоциональной связи с духами. Музыкальное сочинение характеризуется активным акцентирующим ритмом и многоголосием, которые постоянно варьируются, создавая динамичную и эмоциональную атмосферу.

Древняя обрядовость также воплощена в четырехчастной хоровой сюите для детского хора «Горная рифма» («Mountain Rhyme», «山韵», 2018) на фольклорном материале народностей провинции Юньнань. Вторая часть сочинения «Деревенская охотничья песня»⁹³ («乡村狩猎歌») является ярким

⁹² Лю Сяогэн. «О, Ран». Исполняет хор средней школы Шэньчжэня. Дирижер Ху Маньсюэ. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CXNcspqpnQg>.

⁹³ Лю Сяогэн. «Деревенская охотничья песня» из хоровой сюиты «Горная рифма». Исполняет Хор детского дворца района Юэсю провинции Гуанчжоу «Маленький

примером использования музыкальных элементов для передачи эмоций и опыта жителей горной деревни во время охоты. Процесс описывается через различные сцены, включая обнаружение добычи, приближение и успешную облаву. Эти сцены сопровождаются темброво-интонационными техниками, которые передают напряженные, волнующие, загадочные эмоции деревенских жителей. Особенно интересны заклинания, произносимые шаманами, и оригинальные техники «душераздирающего» пения, имитирующие панические крики животных.

Главная идея «Деревенской охотничьей песни» – выражение благодарности и уважения к природе и богу-зверю, обеспечивающих охотников добычей, которые рассматриваются не только как средство выживания, но и ритуал благодарности и уважения.

В данном контексте хоровая сюита «Горная рифма» является не только хоровым произведением, но и средством передачи традиций и ценностей этнических групп цзинпо и сани.

Таким образом, одним из основополагающих отечественного репертуара учебных коллективов выступают произведения в жанре школьной песни. Возникшие в начале XX века как антагонист придворной и кафедральной музыки, они выводят хоровое пение на уровень образовательной дисциплины и становятся базисом постижения азов вокального коллективного творчества. Но, несмотря на академический подход, данные сочинения являются любимыми вокальными произведениями школьников и студентов.

Выводы по 3 главе

Сформируем следующие итоги:

жаворонок». Дирижер Дэн Цюнь. Концертный зал Синхай в Гуанчжоу, 20.10.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7TSrkkgakX4>.

- в профессиональной вокально-хоровой музыке китайских композиторов наблюдается процесс синтеза национальных традиций с западноевропейскими авторскими техниками письма. Этот феномен характеризуется органичным сочетанием элементов инородной культуры с этническим наследием. Можно утверждать о зарождении нового направления в китайской музыке, сочетающего традиции и инновации и отражающего современные тенденции в развитии национальной культуры;

- художественная песня является уникальным в китайской хоровой музыке жанром, отличающимся доступностью и понятностью. Компактная форма и выразительное содержание делают его привлекательной формой для исполнителей и слушателей. Жанрово-стилевая универсальность позволяет композиторам экспериментировать с различными конфигурациями и структурами, создавая новые и оригинальные произведения, которые отражают национальные песенные черты. В современном контексте данный жанр демонстрирует тесную связь с фольклорной традицией Китая, особенно с обычаями этнических групп. Авторские трактовки не только сохраняют фольклорное наследие, но и способствуют его творческой трансформации и обновлению;

- школьная песня в качестве репертуара для детей и юношества к концу XX века становится не только самостоятельным и самодостаточным хоровым жанром, но и претерпевает стилистические изменения в плане использования текстов, претворения фольклорного песенного наследия, строения хоровой фактуры, применения поддерживающей функции аккомпанемента, зачастую выполняемой хоровыми партиями голосов участников. Вершиной же развития жанра выступает исполнение сочинений без инструментального сопровождения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование по теме «Хоровое искусство а cappella в современной музыкальной культуре КНР» выявило, что развитие песенного коллективного творчества обосновано как внутривосточными и социокультурными процессами, так и синтезом межнациональных музыкальных компонентов. Его значение заключается в воспитании и формировании национальной идентичности китайского общества. А жанрово-стилевые черты сочинений для хора без сопровождения, тесно сопряженные с фольклорной певческой традицией и раскрывающие региональную принадлежность претворенного аутентичного материала через композиторские и исполнительские методы, доказывают уникальность и самобытность китайского стиля на фоне мировой культуры. Данные факты подтверждены в ходе проведенного музыковедческого анализа и изложены в соответствующих выводах.

1. Основные темы и направления современной хоровой музыки КНР на первых этапах развития связаны с деятельностью миссионерских кампаний христианских религиозных объединений XVII – начала XX века. Благодаря привнесенным знаниям музыкальный быт китайцев обогащается не только произведениями европейских композиторов, но на основе инонациональных техник рождается новое китайское авторское творчество в виде гимнов, псалмов, духовных хоровых песнопений и т. д., обладающих, в отличие от национальной песенности, многоголосным хоровым изложением. Значимым фактором становления а cappella является введение повсеместного бесплатного музыкального образования при церковных школах.

2. На формирование китайской хоровой традиции особое воздействие оказали как внутривосточные, так и мировые исторические события политических и культурных революций и реформ, а также Второй мировой войны. Одним из аспектов осознанного стремления, с одной стороны,

к переменам в духе европейских традиций, а с другой – отстаивания национальной идентичности, выраженной патриотической, религиозной, философской и эстетической направленностями, явилось создание жанра школьной песни, повсеместно распространенного в учебных и других государственных учреждениях Китая. Данные произведения сочетали в себе техники западной музыкальной выразительности и межкультурный национальный колорит японских, американских и китайских традиций. Школьная песня, введенная в календарно-тематический план обучения детей и юношества, также явилась катализатором совершенствования композиторского творчества, возникновения профессионального вокального академического искусства и подготовки дирижеров и руководителей хоровых коллективов.

3. Тематика национально-освободительного движения является одной из ключевых в хоровом творчестве а cappella XX века. Вызванная такими революционными литературными и музыкальными течениями, как «Антаяпонское певческое движение за национальное спасение», «Движение новой культуры», «Музыкальная тенденция национального спасения», она выполняет функцию, объясняющую идеологический курс Нового Китая.

4. Китайская фольклорная традиция служит основой для создания и эволюции хоровой музыки а cappella, отличающейся многообразием песенных жанров и определяемой местными узколокальными певческими обычаями, диалектами и исполнительскими техниками. В сфере композиции песенное фольклорное начало трансформируется в тематический, гармонический, ритмический и звуковой источник. Авторы тщательно перерабатывают и преобразуют мелодический материал, придавая ему новое звучание.

5. Современная музыкально-историческая ситуация искусства а cappella в Китае отмечена эпохой инноваций, свойственной для все китайской культуры и известной как «Новая эра». Этот период выделяется своим жанровым и стилистическим многообразием, обилием вокальных манер

и техник, а также богатством тематического материала и подходов к его реализации. В основе композиционной работы лежит национальная религиозно-философская мысль, которая влияет на творческое видение и уникальный индивидуальный стиль китайских композиторов. Центральной задачей авторов является создание оригинальных произведений, опирающихся на традиционный фольклор с использованием европейских методов письма, при этом употребление китайской нотописы не только обособляет искусство а саппелла среди других мировых культур, но и определяет его стилевую направленность и национальную идентичность.

6. Юридическая охрана авторских прав в композиторской среде Китая приобретает особую актуальность в наше время из-за эволюции жанра хоровой музыки, разнообразия творческого контента и усиления коммерциализации коллективного пения. Для современного состояния хорового искусства а саппелла характерен процесс получения разрешений на использование авторских произведений для исполнения, публикации и других форм распространения. Такая практика становится обыденной в арт-индустрии.

7. Хоровое движение как форма социально-сценического представления вносит значительный вклад в обогащение вокально-исполнительских традиций и расширение стилистического спектра композиторской музыки Поднебесной. Государственное финансирование, направленное на поддержку коллективного творчества через организацию масштабных концертных и конкурсных мероприятий, стимулирует хоровые коллективы к повышению уровня мастерства. Хоровые ассоциации, также имеющие важное значение в эволюции коллективного творчества, предоставляют методическую поддержку в выборе учебного материала, концертного репертуара и проведении теоретических исследований.

8. Интерпретация хоровыми коллективами авторских сочинений в Китае базируется на тщательном анализе композиторского замысла.

Исполнительская практика нацелена на обогащение музыкальной формы выразительными средствами и создание уникальной темброво-интонационной палитры, отличающей и воспроизводящей исключительную акустику китайского стиля. Несмотря на то, что современный китайский хор представляет собой форму коллектива западноевропейского образца как с точки зрения структуры, так и вокальной техники, олицетворяющей стиль бельканто, он способен репродуцировать различные певческие манеры, тесно сопряженные с фольклорными техниками и диалектами национальных меньшинств. Умение совмещать в едином звучании различные темброинтонационные принципы рождает уникальное акустическое пространство, отличающее китайское хоровое звучание от других мировых ансамблевых традиций.

9. В рамках исследования хоровой музыки китайских композиторов выявлен процесс комбинирования национальных традиций с западноевропейскими техниками. Данное явление характеризуется интегрированием элементов музыкальной культуры других стран в этническое наследие Китая, при сохранении жанрово-стилистических особенностей народной традиции. Анализ авторского подхода конца XX – начала XXI века выявляет акцент на сохранении темброво-интонационных компонентов фольклорного наследия, которые проявляются в специфической певческой манере, сценической подаче и авторском способе изложения этнографического материала. Результаты исследования свидетельствуют о том, что китайские композиторы стремятся создать произведения, корнями уходящие в традиционную культуру, но при этом обогащенные новыми идеями и влияниями. Такое сочетание традиций и инноваций является характерной чертой современной китайской музыки и отражает тенденции в развитии национальной культуры.

10. В контексте китайской хоровой музыки жанр художественной песни занимает уникальную позицию, выражающуюся в простоте восприятия,

изыществе вокально-интонационного и мелодического выражения, а также в компактности по времени звучания. Одним из ключевых аспектов художественной песни является ее жанрово-стилевая универсальность, которая предоставляет композиторам широкие возможности в интерпретировании национальных песенных традиций, экспериментировании с различными формами и стилями и создании новых и оригинальных произведений. В современном контексте художественная песня демонстрирует тесную связь с фольклорным наследием малых народностей Китая. Такая преемственная связь проявляется в разнообразных авторских трактовках, которые не только отражают глубокое понимание традиции, но и способствуют ее творческой трансформации и обновлению. Таким образом, художественная песня становится средством сохранения и развития культурного национального наследия, а также платформой для инновационного художественного выражения.

11. Произведения в жанре школьной песни являются фундаментальной составляющей отечественного репертуара учебных коллективов, возникших в начале XX века как альтернатива придворной и кафедральной музыке. Данный жанр возводит хоровое пение на уровень образовательной дисциплины, служа основой для освоения вокального коллективного творчества. Несмотря на академический подход к созданию таких сочинений, они приобретают широкую популярность среди школьников и студентов, став любимыми песнями молодежи. Это свидетельствует о том, что школьная песня успешно сочетает художественную ценность с образовательными целями. Как культурно-историческое явление в XXI веке, жанр школьной песни отражает процесс модернизации и интернационализации китайской культуры, оказывая влияние на развитие национальной музыки и педагогики, а также участвуя в формировании самобытной идентичности.

Развитие хорового пения в Китае характеризуется тесной взаимосвязью между освоением креативных западных техник и созданием новых на базе существующих. При этом композиторы стремятся сохранить национальную самобытность, сочетая новаторские подходы в гармонии и формообразовании с традиционными элементами китайского музыкального искусства. В произведениях ведущих мастеров XX–XXI веков народное творчество становится основой для создания индивидуального музыкального языка. На современном музыкально-историческом этапе коллективное исполнительство в КНР продолжает развиваться, приобретая уникальные формы и находясь в стадии активного становления.

Анализ сочинений а cappella, созданных в Китае второй половины XX – первой четверти XXI века, показывает, что фольклоризация хорового искусства выступает доминирующим фактором в авторском творчестве. При этом вокальные произведения, основанные на цитировании аутентичного материала, аранжировке народных песен этнических меньшинств, часто сталкиваются с проблемами реализации звукового пространства, соответствующего этнографическому первоисточнику, цельности выражения и стереофонической чистоте бытового музицирования.

Многие мэтры современного хорового творчества не просто разрабатывают новые техники письма, но обращаются к ладогармоническим, темброво-интонационным и диалектным основам многоголосного изложения песенных форм китайского фольклора, тем самым воссоздавая акустическую картину прошлого через представление ее в настоящем концертно-сценическом процессе.

Следовательно, через обращение, претворение и объемное подчеркивание этнокультурного пласта традиционного бытования осуществляется формирование нового направления в китайском хоровом искусстве – композиторского и исполнительского фольклоризма,

направленного на сохранение и демонстрацию национального культурного наследия.

В заключении подчеркнем, что тема обращения к региональным традициям, их глубокая переработка и воплощение в сочинениях для хора без сопровождения XXI века является насущной, злободневной и малоизученной как с точки зрения музыковедения в целом, так и этномузыкологии. Ее актуализация становится более очевидной с развитием и доступностью фольклорно-этнографического знания в виде полевых сборов, лабораторных исследований и научно-теоретических публикаций нематериального музыкального наследия. Таким образом, в контексте современного композиторского и исполнительского творчества диалог с национальной традицией является сферой, обладающей созидательным потенциалом, направленным на эволюцию коллективного песенного искусства а cappella в сегодняшней музыкальной культуре Китая.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке

1. Абдуллина, Г. В., Лю, И. Жанровые разновидности монгольской протяжной песни / Г. В. Абдуллина, И. Лю // Манускрипт. – 2019. – Т. 12. – Вып. 2. – С. 105–109.
2. Анализ вокальных произведений / ред. О. П. Коловский. – Л. : Музыка, 1988. – 352 с.
3. Батюк, И. В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение / И. В. Батюк. – СПб : Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. – 2-е изд. испр. и доп. – 212 с.
4. Бровина, И. В. Традиции древнерусского певческого искусства в творчестве современных композиторов: произведения для хора а cappella: дисс. ... кандидата искусствоведения 17.00.02 / Бровина Ирина Валентиновна. – СПб., 2005. – 167 с.
5. Ван, Чжичэн. История русской эмиграции в Шанхае / Ван Чжичэн; пер. с кит. Пань Чэньлонга и др. – М. : Русский путь: Русское зарубежье, 2008. – 576 с.
6. Воскобойникова, Ю. В. Регентская деятельность как системное явление духовной православной культуры: дисс. ... д-ра искусствоведения: 26.00.01 / Воскобойникова Юлия Васильевна. – Харьков, 2018. – 533 с.
7. Григорьева, Г. В. Русская хоровая музыка 1970 – 1980-х годов / Г. В. Григорьева. – М. : Музыка, 1991. – 80 с.
8. Гулеско, И. И. О новых стилистических тенденциях в хоровом творчестве 60-80х годов (на материале хорового цикла) / И. И. Гулеско. – Харьков : М-во культуры УССР, Харьковский гос. ин-т культуры, 1987. – 28 с.

9. Гун, Ли. Из истории возникновения китайской профессиональной хоровой музыки / Ли Гун // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – 2012. – Вып. 28. – С. 141–147.
10. Гун, Ли. Хоры а саррелла в китайской музыкальной культуре XX–начала XXI вв.: история, композиторское творчество и исполнительская практика / Ли Гун. – М. : Музыка, 2022. – 116 с.
11. Гутова, С. Ю. Претворение аутентичного пения в творчестве современных российских композиторов: тембровый аспект / С. Ю. Гутова; науч. ред. Р. Г. Шитикова. – Кемерово : Кузбассвуиздат, 2023. – 200 с.: нот.; CD-прилож.
12. Гутова, С. Ю. Претворение диалектных особенностей этнических традиций Юньнани в хоровом творчестве Лю Сяогэна / С. Ю. Гутова // Искусство и образование. – 2025. – № 9. – С. 68–76.
13. Дмитриевская, К.Н. Русская советская хоровая музыка / К. Н. Дмитриевская. – М. : Советский композитор, 1974. – Вып. 1. – 128 с.
14. Ду, Пэн. Состояние и развитие художественной песни в современной китайской культуре / Пэн Ду // Вестник МГУКИ. – 2023. – № 2 (122). – С. 103–107.
15. Дубровская, Д. В. Миссия иезуитов в Китае. Маттео Риччи и другие (1552–1775 гг.) / Д. В. Дубровская. – М. : Крафт+ : Ин-т востоковедения РАН (ИВ РАН), 2001. – 254 с.
16. Дунсян, Ч. Возникновение хорового искусства Китая в историческом контексте / Ч. Дунсян // Бизнес. Образование. Право. – 2022. – № 4 (61). – С. 350–357.
17. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений / В. Л. Живов. – М. : ВЛАДОС, 2003 – 272 с.
18. Загидуллина, Д. Р., У, Мусяо. Хоровые произведения Хэ Люйтина [Электронный ресурс] / Д. Р. Загидуллина, Мусяо У // Philharmonica.

International Music Journal. – 2018. – № 1. – С. 20–31. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/horovye-proizvedeniya-he-lyuytina> (дата обращения: 08.06.2023).

19. История Китая с древнейших времен до начала XXI века: в 10 т. / Под ред. акад. Л. С. Тихвинского. Т. 5: Династии Юань и Мин (1279–1644) / Отв. ред. А. Ш. Кадырбаев, А. А. Бокщанин. – М. : Наука, лит., 2016. – 678 с.

20. Казанцева, Л. П. Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения учебное пособие, для студентов музыкальных вузов, для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности 072901 "Музыковедение" / Л. П. Казанцева; М-во культуры Рос. Федерации, Астрах. гос. консерватория, Волгогр. гос. ин-т искусств и культуры, Лаб. муз. содерж. – Астрахань : Волга, 2011. – 130 с.

21. Коловский, О. П. Анализ хоровой партитуры / Хоровое искусство: сборник статей / О. П. Коловский / ред. А. В. Михайлов, К. А. Ольхов, Н. В. Романов. – Л. : Музыка, 1967. – С. 29–42.

22. Левандо, П. П. Хоровая фактура: монография / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1984. – 123 с.

23. Ли, Мин. Древние восточные лады: пентатоника [Электронный ресурс] / Мин Ли // Научные исследования и инновации. – 2021. – № 4. – С. 392–394. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/drevnie-vostochnye-lady-pentatonika> (дата обращения: 08.06.2023).

24. Ли, Шиюэ. Произведения китайских композиторов для хора a cappella: к вопросу об эволюции китайского хорового искусства / Шиюэ Ли // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – СПб: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2020. – Вып. 15. – С. 168–174.

25. Ли, Шиюэ. Из истории распространения западной хоровой музыки в Китае / Шиюэ Ли // Университетский научный журнал. – 2021. – № 62. – С. 213–217.

26. Ли, Шиюэ. Зарождение профессионального хорового искусства в музыкальной культуре КНР XX столетия / Шиюэ Ли // Университетский научный журнал. – 2020. – № 56. – С. 78–86.

27. Ли, Шиюэ. Искусство хорового пения без сопровождения в музыкальном образовании Китая / Шиюэ Ли // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сборник научных трудов. – СПб: СКИФИЯ_ПРИНТ, 2020. – Вып. 11. – С. 275–278.

28. Ли, Шиюэ. Преломление национальных традиций в хоровом творчестве китайских композиторов: на примере обработки Цюй Сися монгольской народной «Пастушьей песни» / Шиюэ Ли // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2024. – № 2. – С. 102–109.

29. Ли, Шиюэ. Развитие профессионального хорового искусства в музыкальной культуре КНР второй половины XX столетия / Шиюэ Ли // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сборник научных трудов. – СПб. : СКИФИЯ-ПРИНТ, 2020. – Вып. 10. – Ч. 2. – С.70–76.

30. Ли, Шиюэ. Хоровое исполнительство в китайской музыкальной культуре XXI века / Шиюэ Ли // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов. – СПб: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2019. – Вып. 14. – С. 131–136.

31. Ли, Шиюэ. Школьная песня как основа репертуара для детей и юношества в спектре национального фольклора Китая / Шиюэ Ли // Искусство и образование. – 2025. – № 6. – С. 153–159.

32. Ло, Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ло Чжихуэй. – Санкт-Петербург, 2016. – 213 с.

33. Ли, Эр Юн. Исполнительские традиции в современном вокальном искусстве Китая: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ли Эр Юн. – Минск, 2013. – 24 с.

34. Лю, Илунь. Монгольская песня в Китае: исторический и музыкально-теоретический аспекты: дисс. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Лю Илунь. – СПб., 2023. – 194 с.

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

36. Люй, Цзяин. Хоровая культура в Китае в XX веке: основные вехи становления [Электронный ресурс] / Цзяин Люй // Гуманитарное пространство. – 2021. – № 5. – С. 611–619. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/horovaya-kultura-v-kitae-v-xx-veke-osnovnye-vehi-stanovleniya> (дата обращения: 08.06.2023).

37. Мартынов, В. И. Конеч времени композиторов / В. И. Мартынов – М. : Русский путь, 2002. – 296 с.

38. Паисов, Ю. И. Современная русская хоровая музыка (1945–1980): очерки истории и теории / Ю. И. Паисов. – М. : Сов. композитор, 1991. – 276 с.

39. Петров, А. К. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1985–2005): дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Петров Алексей Кириллович. – М., 2007. – 239 с.

40. Промтов, М. А. Кавитация [Электронный ресурс] / М. А. Промтов. – PDF. – 18. С. – Режим доступа: <https://assets.utinlab.ru/uploads/ru/articles/Kavitac.pdf> (дата обращения: 26.01.2025).

41. Рязанцева, Л. Д. О преломлении традиций старинных отечественных хоровых жанров в русской музыке 70–80-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рязанцева Лариса Дмитриевна. – М., 1994. – 17 с.

42. Рябченко, О. Н. Из истории советско-китайских культурных связей (50-е гг. XX в.) [Электронный ресурс] / О. Н. Рябченко // Россия и АТР. – 2010. – № 2. – С. 134–139. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-istorii->

sovetsko-kitayskih-kulturnyh-svyazey-50-e-gg-xx-v (дата обращения: 08.06.2023).

43. Сунь, Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Сунь Лу. – Ростов-на-Дону, 2016. – 210 с.

44. Сюй, Кайхуа. Пути развития хорового искусства в Китае / Кайхуа Сюй // Из истории культуры, искусства, художественного воспитания и образования. – 2022. – № 4. – С. 98–106.

45. Ся, Цзюньвэй. Становление хоровой музыки в Китае в первой половине XX века / Цзюньвэй Ся // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – №45-2. – С. 126–133.

46. Тевлин, Б. Г. Хоровые пути: Статьи. Воспоминания. Материалы / Б. Г. Тевлин / Ред.-сост. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2001. – 379 с.

47. Тевосян, А. Т. Хоровое искусство России 70-х годов (1967-1980) / А. Т. Тевосян. – М. : Знание, 1982. – 40 с.

48. У, Ген-Ир. Формирование музыкальной культуры в Древнем Китае / Ген-Ир У // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2009. – № 89. – С. 139–147.

49. У, Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): учеб. пособие / Ген-Ир У. – СПб. : Лань. – 2011. – 544 с.

50. У, Цзинь. Совершенствование вокальной подготовки будущих оперных певцов средствами инновационных творческих проектов в Китае: дисс. ... канд. пед. наук: 5.8.2 / У Цзинь. – Санкт-Петербург, 2023. – 193 с.

51. Фу, Сяоцзяо. Западноевропейская теория музыки в китайском трактате XVIII века «(Юй Цжи) Люй Люй Чжен И» / Сяоцзяо Фу // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2023. – № 2. – С. 43–49.

52. Холопова, В. Н. Китайский музыкальный авангард: от Сан Туна до Тан Дуна / В. Н. Холопова; ред.-сост. Е. М. Тараканова // Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи. – М.; СПб. : Алетейя; Государственный

институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации; Российская академия наук, 2003. – С. 243–251.

53. Цао, Хункай. Социальная ценность хорового пения и задачи всеобщего образования в современном Китае / Цао Хункай // Педагогика и современность. – 2014. – № 6. – С. 53–59.

54. Цзоу, Ся. Развитие жанра школьной песни в китайской музыкальной культуре начала XX в / Цзоу Ся // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 1(17). – С. 70–74.

55. Цзоу, Ся. Репрезентация детской песни в художественной культуре Китая XX–начала XXI века: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Цзоу Ся. – Минск, 2014. – 26 с.

56. Чан, Лиин. Народная песня как феномен китайской музыкальной культуры: автореф дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Чан Лиин. – СПб., 2007. – 18 с.

57. Чжан, Кэу. Сяо Юмэй и его роль в становлении современного китайского музыкознания: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Чжан Кэу. – Нижний Новгород, 2017. – 35 с.

58. Чжан, Сяоли. Музыкальное пространство и время / Сяоли Чжан // Мир музыки. – 2018. – № 1008–3359. – С. 34–66.

59. Чжоу, И. Вокальный исполнительский стиль в условиях глобализации / И Чжоу // European Journal of Arts. – 2020. – № 1. – С. 106–111.

60. Шепшелева, О. В. Звук в хорах а cappella отечественных композиторов последней трети XX века: содержательный аспект: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Шепшелева Ольга Владимировна. – Астрахань, 2008. – 244 с.

61. Шитикова, Р. Г., Ли, Юнь. Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия / Р. Г. Шитикова, Юнь Ли // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7. – № 2. – С. 38–55.

62. Шули, Цао. Пение дагэ народности дун в Китае / Шули Цао // Вестник белорусского университета культуры и искусства. – 2009. – № 1. – С. 87–93.
63. Юнусова, В. Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии / В. Н. Юнусова // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки. Статьи. Исследования. Переписка. – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2011. – Вып. 2 – С. 195–216.
64. Ян, Бо. Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ян Бо. – Н. Новгород, 2016. – 25 с.
65. Ян, Сяодун. Исполнительские особенности камерно-вокальных произведений современных китайских композиторов / Ян Сяодун // Вестник музыкальной науки. – 2021. – № 3. – Т. 9. – С. 132–137.
66. Ян, Цзунбао. Вокальная музыка современных композиторов Китая в зеркале истории и культуры: XX век: дисс. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Ян Цзунбао. – СПб., 2023. – 235 с.
67. Янь, Лю. Формирование жанровых традиций в китайской хоровой музыке / Лю Янь // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2009. – № 1(11). – С. 78–83.
68. Янь, Цзянань, Юнусова, В. Н. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня / Янь Цзянань, В. Н. Юнусова // Журнал Общества теории музыки. – 2018. – Вып. 4. – С. 60–73.
69. Яо, Вэй Сравнительный анализ высшего вокального профессионального образования в Китае и России / Вэй Яо // Наука и современность: сб. материалов X Междунар. науч.-практ. конф.: в 2 ч. – Новосибирск: НГТУ, 2011. – Ч. 1. – С. 260–265.

На китайском языке

70. Бай, Е. Заметки маленького холма / Бай Е. – Шаньдун : Шаньдунское издательство, 2024. – 215 с. 柏叶. 山居笔记 / 柏叶. – 山东 : 山东画报出版社, 2024 年. – 215 页.

71. Бай, Юй. Музыкальному клубу Шанхайского педагогического университета, использующему хор для эстетического воспитания, исполнилось 10 лет! [Электронный ресурс] / Бай Юй // Сайт Шанхайского педагогического университета. – 13.09.2022. – Режим доступа: https://www.shnu.edu.cn/_t12/b6/80/c16a767616/page.htm (дата обращения: 21.06.2024). 白羽. 用合唱做美育·上海师范大学泊乐社团 10 岁啦! [电子资源] / 白羽 // 上海师范大学是上. – 13.09.2022. – 接入方式: https://www.shnu.edu.cn/_t12/b6/80/c16a767616/page.htm (申请日期: 21.06.2024).

72. Блогхет, Г. Китайский сборник гимнов (Chinese hymnal) / Г. Блогхет. – Пекин : Северно-китайская миссия, 1907. – 538 с. Blodget, H. 中文赞美诗集 / H. Blodget. – 北京 : 美国华北基督教会华北差会, 1907 年. – 538 页.

73. Ван, Борен. 6 студенческих групп представляют особенности развития хорового пения в китайских колледжах и университетах [Электронный ресурс] / Ван Борен // Пекинская новостная сеть. – 16.12.2022. – Режим доступа: <https://news.bjd.com.cn/2022/12/16/10265894.shtml> (дата обращения: 21.06.2024). 王泊人. 6 支高校团呈现中国高校合唱发展特点 [电子资源] / 王泊人 // 新京报网. – 16.12.2022. – 接入方式: <https://news.bjd.com.cn/2022/12/16/10265894.shtml> htm (申请日期: 21.06.2024).

74. Ван, Сяомин. Художественная характеристика хорового творчества Ли Шутуна / Ван Сяомин // Qinghuo Creation. – 2010. – Вып. 4. –

С. 110–111. 王小明. 李叔同合唱作品的艺术特色 / 王小明 // 青活创作. – 2010 年. – 第 4 期. – 第 110–111 页.

75. Ван, Сяотянь. Наследование и развитие китайского хорового искусства от хорового конкурса молодежной песни / Ван Сяотянь // Народная музыка, 2009. – № 2. – С. 2–3. 王小. 从青年合唱比赛看中国合唱艺术的传承与发展 / 王小 // 民间音乐. – 2009 年. – 第 2 期. – 第 2–3 页.

76. Ван, Фэнци. Наслаждение оперным искусством / Ван Фэнци. – Тайюань: Образование, 1997. – 199 с. 王凤琴. 戏曲艺术的享受 / 王凤琴. – 太原: 教育, 1997 年. – 199 页.

77. Ван, Юйхэ. История современной китайской музыки / Ван Юйхэ. – Пекин: Издательство Университета Минзу. – 2006. – 112 с. 王玉和. 《中国现代音乐史》 / 王玉和. – 佩金: 中央民族大学出版社. – 2006 年. – 112 页.

78. Ван, Юйхэ. Обзор развития китайской хоровой музыки (Часть 1) [Электронный ресурс] / Юйхэ Ван // Music Learning and Research. – 1991. – № 1 – С. 18–21. 王玉和. 中国合唱音乐发展回顾 (上) [电子资源] / 王玉和 // 音乐学习与研究. – 1991 年. – 第 1 期. – 第 18–21 页.

79. Верни мне вчерашний день. Хор Гуанчжоу Юньер получил награду «За выдающиеся достижения» // Sohu.com. – 4.11.2022. – Режим доступа: <http://www.chnmusic.cn/yymj/2020/0629/11194.html> (дата обращения: 11.06.2024). 把昨日还给我. 广州云儿合唱团在这项大赛中荣获 «卓越大奖» // 搜狐网. – 4.11.2022. – 接入方式: <http://www.chnmusic.cn/yymj/2020/0629/11194.html> (申请日期: 11.06.2024).

80. Вэн, Хэ. Влияние японских школьных песен на творчество Ли Шутуна / Вэн Хэ // Журнал Педагогического университета Ханчжоу. – 1999. –

Вып. 5. – С. 92–94. 溫和. 从李叔同的歌曲创作看日本学校歌曲 / 溫和 // 杭州师范学院学报. – 1999 年. – 第 5 期. – 第 92–94 页.

81. Гао, Вэйцзе, Чэн, Даньбу. Учебное пособие по основам анализа форм / Вэйцзе Гао, Даньбу Чэн. – Пекин : Издательство высшего образования, 1991. – 304 с. 高伟杰, 程丹步. 形状分析基础教程 / 高伟杰, 程丹步. – 北京 : 高等教育出版, 1991 年. – 第 304 页.

82. Государственное телевидение Китайской Народной Республики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/中国中央电视台/217982> (дата обращения: 11.01.2025). 中国中央电视台 [电子资源]. – 中央音乐学院. – 接入方式: <https://baike.baidu.com/item/中国中央电视台/217982> (申请日期: 11.01.2024).

83. Группа по исполнению старинных баллад начальной школы тайву [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/泰武國小古謠傳唱隊/15844012> (дата обращения: 28.01.2025). 泰武國小古謠傳唱隊泰武國小古謠傳唱隊 [电子资源]. – 接入方式: <https://baike.baidu.com/item/泰武國小古謠傳唱隊/15844012> (申请日期: 28.01.2025).

84. Гун, Яонянь. Детские песни / Гун Яонянь. – Чанша : Хунаньское изд-во литературы и искусства, 1988. – 72 с. 龚耀艳. 儿歌 / 宫耀彦. – 长沙 : 湖南文艺出版社, 1988 年. – 72 页.

85. Данг, Ингвэй, Чжан, Сяоли. Юньер преследовала свои мечты и шла навстречу красоте! [Электронный ресурс] / Данг Ингвэй, Чжан Сяоли; ред. Ли Янь, Фэнфан Хуаньсинь // Nanfang. – 30.11.2023. – Режим доступа: <https://static.nfapp.southcn.com/content/202311/30/c8354428.html> (дата обращения: 19.06.2024). 党英伟, 张晓莉. 云儿逐梦 · 向美而行 ! [电子资源] / 党英伟, 张晓莉; 编辑. 黎燕逢 方欢欣 // Nanfang. – 30.11.2023. – 中央音乐学院. 接入方式:

<https://static.nfapp.southcn.com/content/202311/30/c8354428.html> (申请日期: 19.06.2024).

86. Девять один восемь! Это шрам, выгравированный на сердце китайской нации! [Электронный ресурс] – 19.09.2023. – Режим доступа: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1777422699180050308&wfr=spider&for=pc> (дата обращения: 14.01.2025). 九一八! 这是刻在中华民族心口上的伤疤! – 19.09.2023.

– 接 入 方 式 :
<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1777422699180050308&wfr=spider&for=pc> (申请日期: 14.01.2025).

87. Джеррид. О т монгольской протяжной мелодии «Uheru Gray Teng» до художественной песни «Idyll» [Электронный ресурс] // Время освещения ладони. – Режим доступа: <https://pmch.top/post/15.html> (дата обращения: 16.02.2024). 杰里. 从蒙古长调《乌赫尔图·灰腾》到艺术歌曲《牧歌》[电子资源] // 掌灯时分. – 接入方式: <https://pmch.top/post/15.html> (申请日期: 16.02.2024).

88. Ду, Ясион. Обзор развития музыки малочисленных народов в XX веке // Фотокопирование газет и журналов (исследование музыки и танца). – 2000 年. – № 5. – С. 5–8. 杜亚森. 二十世纪小民族音乐发展回顾//复印报纸杂志 (音乐和舞蹈研究). – 2000 年. – 第 5 期. – 第 5–8 页.

89. Е, Вэньхуэй. Несколько мыслей о развитии хорового искусства в Китае сегодня / Вэньхуэй Е // Журнал Муданьцзянского университета. – 2009. – Вып. 3. – С. 3. 叶文辉. 对当今中国合唱艺术发展的若干思考 / 叶文辉 // 牡丹江大学学报. – 2009 年. – 第 3 期. – 第 3 页.

90. Жэн, И. Краткий анализ художественных особенностей произведения Чэнь И «Пять припевов древнекитайских стихотворений» / Рен И // Народная

музыка. – 2011. – Вып. 6. – С. 36–39. 任怡. 浅析陈怡《中国古诗合唱五首》的艺术特征 / 任怡 // 人民音乐. – 2011 年. – 第 6 期. – 第 36–39 页.

91. Жэнь, Сюлей. Траектория развития хорового творческого мышления моей страны в первой половине XX века / Сюлей Жэнь // Китайская музыка. – 2012. – Вып. 3. – С. 54–56. 任秀蕾. 20 世纪上半叶我国合唱创作思维的发展轨迹 / 任秀蕾 // 中国音乐. – 2012 年. – 第 3 期. – 第 54–56 页.

92. Жэнь, Хунцзюнь. Культурная ценность юньнаньских детских песенок / Жэнь Хунцзюнь // Сычуаньская драма. – 2015. – № 3. – С. 121. 任洪军. 云南童谣的文化价值 / 任洪军 // 四川戏剧. – 2015 年. – 第 3 期. – 第 121 页.

93. Знакомство с хором Центральной консерватории музыки [Электронный ресурс] // Сайт Центральной консерватории. – Режим доступа: <https://www.ccom.edu.cn/jgk/yssjykyzx/zyylxybyyszx/hct/bmjj.htm> (дата обращения: 17.06.2024). 中央音乐学院合唱团简介 [电子资源] // 中央音乐学院 接入方式: <https://www.ccom.edu.cn/jgk/yssjykyzx/zyylxybyyszx/hct/bmjj.htm> (申请日期: 17.06.2024).

94. Интервью с композитором, профессором Сюй Цянцяном, Шанхайская музыкальная консерватория [Электронный ресурс] / Интернет сеть «Жиху». – 17.07.2020. – Режим доступа: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/161195763> (дата обращения: 26.07.2024). 专访作曲家上海音乐学院徐坚强教授 [电子资源] / 互联网网络 «Zhihu». – 17.07.2020. – 接入方式: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/161195763> (申请日期: 26.07.2024).

95. Инцидент 18 сентября [Электронный ресурс] / Электронная энциклопедия Бaidu. – Режим доступа: [https://baike.baidu.com/item/九一八事变\(1931年9月18日\)/56666441?fr=aladdin#reference-1](https://baike.baidu.com/item/九一八事变(1931年9月18日)/56666441?fr=aladdin#reference-1) (дата обращения: 14.01.2025). 九一八事变 [电子资源] / 百度电子百科. – 接入方式:

[https://baike.baidu.com/item/九一八事变\(1931年9月18日\)/56666441?fr=aladdin#reference-1](https://baike.baidu.com/item/九一八事变(1931年9月18日)/56666441?fr=aladdin#reference-1) (申请日期: 14.01.2025).

96. Инь, Сяолу. Концепция хорового творчества и практический опыт хорового дирижерского искусства / Инь Сяолу // Университет Циндао, 2019. – С. 17–18. 尹小璐. 合唱创造力的概念与合唱指挥的实践经验 / 尹小璐 // 青岛大学. – 2019. – 第 17–18 页.

97. Концерт Женского Хора Центрального Китайского Педагогического Университета Тяньконг [Электронный ресурс] // Сайт Педагогического Университета Тяньконг. – Режим доступа: <http://www.hall.tsinghua.edu.cn/info/yc/2971> (дата обращения: 20.06.2024). 华中师范大学 Tiankong 女声合唱团音乐会特惠公益场 [电子资源] // 天空师范大学网站. – 接入方式: <http://www.hall.tsinghua.edu.cn/info/yc/2971> (申请日期: 20.06.2024).

98. Лай, Цзюньцзюнь. От «ученика, которого ненавидит учитель» до «учителя, которого любят ученики» [Электронный ресурс] / Лай, Цзюньцзюнь; ред. Шао Фэй // Провинциальный комитет Чжэцзянской Китайской ассоциации содействия демократии. – 29.09.2019. – Режим доступа: https://www.mj.org.cn/mjzt/content/2019-09/29/content_339132.htm (дата обращения: 16.06.2024). 来俊君. «从恩师讨厌的学到学生爱戴的老师» – 记民进会员、《全国模范教师» 阎宝林 [电子资源] / 来俊君; 邵飞 // 民进浙江省委会. – 29.09.2019. – 接入方式: https://www.mj.org.cn/mjzt/content/2019-09/29/content_339132.htm (申请日期: 16.06.2024).

99. Ли, Вэй. Анализ национальности китайских хоровых произведений / Вэй Ли // Китайская музыка. 2015. – № 2. – С. 169–170. 李伟. 中国合唱作品的民族性分析 中国音乐. – 2015 年. – 第 2 名. – 第 169–170 页.

100. Ли, Мэнди. Исследование разнообразия китайского хора а capella: Магистерская диссертация. – Тяньцзинь: Тяньцзиньская консерватория, 2017. – 50 с. 李曼迪. 中国无伴奏合唱团多样性研究: 硕士论文. – 天津: 天津音乐学院. – 2017 年. – 50 页.

101. Ли, Сяоин. Развитие искусства а капелла в современном Китае и его историческое значение / Сяоин Ли // Очаровательный Китай. – 2009. – № 31. – С. 141–143. 李晓英. 中国近代无伴奏合唱艺术的发展及其历史意义 / 李晓英 // 魅力中国. – 2009 年. – 第 31 期. – 第 141–143 页.

102. Ли, Фачжэнь. Нынешнее узкое место в развитии китайского хорового искусства / Ли Фачжэнь // Поющий мир. – 2015. – № 7. – С. 35–38. 李发珍. 当前中国合唱艺术发展的瓶颈 / 李发珍 // 歌唱世界. – 2015 年. – 第 7 期. – 第 35–38 页.

103. Ли, Тао. Исследование китайского поэтического песенного пения / Ли Тао. – Шанхай: Восточный издательский центр, 2011. – 308 с. – 李涛. 中国诗词歌曲演唱研究 / 李涛. – 上海: 东方出版中心, 2011 年. – 308 页.

104. Ли, Шисян. Введение в монгольские многоголосные народные песни / Шисян Ли. – Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 2004. – 200 с. 世相. 蒙古族长调民歌概论, 呼和浩特: 内蒙古人民出版社, 2004 年. – 200 页.

105. Ли, Шисян. Лирические особенности Бена в монгольских длинных напевах народных песен / Ли Шисян // Интерьер, древнее искусство. – 2003. – № 1. – С. 41–43. 李世相. 缘爱为本的蒙古族长调民歌歌词特色 / 李世相 // 内蒙古艺术. – 2003 年. – 第 1 期. – 第 41–43 页.

106. Ли, Юйцян. Анализ существующих проблем в развитии современного китайского хорового искусства / Ли Юйцян // Журнал Южно-Фуцзяньского педагогического университета (издание по философии и

социальным наукам). – 2015. – № 19. – С. 78–80. 李玉强. 中国现代合唱艺术发展存在问题分析 / 李玉强 // 闽南师范大学学报 (哲学社会科学刊物). – 2015. – 第 19 号. – 第 78–80 页.

107. Лу, Сяоянь. Исследование смешанного хора Чэнь И «Весенняя заря» / Лу Сяоянь // Китайская музыка. – 2009. – № 4. – С. 95–99. 陆晓燕. 陈怡混声合唱曲《春晓》研究 / 陆晓燕 // 中国音乐. – 2009 年. – 第 4 期. – 第 95–99 页.

108. Лю, Цзинчжи. Сборник статей по истории китайской новой музыки / Цзинчжи Лю. – Гонконг : Центральное азиатское издательство при Гонконгском университете, 1988. – 397 с. 刘敬之. 中国新音乐史文章集 / 刘敬之. – 香港 : 香港大学中亚出版社, 1988 年. – 397 页.

109. Лю, Янь. Краткий анализ пути национализации в развитии китайского хорового искусства / Лю Янь // Музыкальное время и пространство. – 2020. – № 21. – С. 53–55. 柳岩. 浅析中国合唱艺术发展的民族化路径 / 柳岩 // 音乐的时间和空间. – 2020 年. – 第 21 号. – 第 53–55 页.

110. Лян, Гуци. Курс обучения гармоническому пению [Электронный ресурс] / Лян Гуци. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2016. – аудио. – Режим доступа: <https://book.qq.com/book-detail/25493929> (дата обращения: 25.05.2025). 梁古驰. 合音演唱训练教程 / 梁古驰. – 上海 : 上海音乐出版社. – 李罡. – 接入方式: <https://book.qq.com/book-detail/25493929> (申请日期: 25.05.2025).

111. Мастер-класс профессора Янь Баолия по хоровому пению завершился отлично [Электронный ресурс] // Сайт Чжэцзянского университета. – 10.04.2021. – Режим доступа: <https://www.zju.edu.cn/2021/0410/c33482a2718404/pagem.htm> (дата обращения: 28.06.2024). 阎宝林教授合唱大师班完美收官 [电子资源] // 浙江大学. – 10.04.2021. – 接入方式: <https://www.zju.edu.cn/2021/0410/c33482a2718404/pagem.htm> (申请日期: 28.06.2024).

112. Маттео, Риччи. Сборник писем / Маттео Риччи. – Пекин : Коммерческая пресса, 2018. – 361 с. 利玛窦. 利玛窦书信集 / 利玛窦. – 北京 : 商务印书馆, 2018 年. – 361 页.

113. Ма, Шуайша. Премьера сюиты без сопровождения «Отрывки из аналектов Конфуция» состоялась в Пекине [Электронный ресурс] / Ма Шуайша; ред. Лю Янхэ // Китайская новостная сеть. – 7.09.2023. – Режим доступа: <https://www.chinanews.com.cn/cul/2023/09-07/10073989.shtml> (дата обращения: 13.06.2024). 马帅莎. 无伴奏合唱套曲《〈论语〉节选》在京首演 [电子资源] / 马帅莎; 编辑. 刘阳禾 // 中国新闻网. – 7.09.2023. – 接入方式: <https://www.chinanews.com.cn/cul/2023/09-07/10073989.shtm> (申请日期: 13.06.2024).

114. Минпэн. Краткое обсуждение хорового творчества Цюй Сисянь / Минпэн. – Пекин : Столичный университет. – 2006 年. – 39 с. 名蓬. 润物细无声 – 浅论瞿希贤的合唱创作 / 名蓬. – 北京 : 首都师范大学. – 2006 年. – 第 39 页.

115. Монгольский молодежный хор [Электронный ресурс] / Энциклопедия «Согоу». – Режим доступа: <https://baike.sogou.com/v45821385.htm> (дата обращения: 19.06.2024). 蒙古族青年合唱团 [电子资源] / 搜狗百科. – 接入方式: <https://baike.sogou.com/v45821385.htm> (申请日期: 19.06.2024).

116. Морджиу. О правилах учебной программы «Исполнение монгольских песен» / Морджиу // Китайская музыка. – 2008. – № 4. – С. 60–63. 莫爾吉胡. 关于《蒙古长调学 纲目细则》 / 莫爾吉胡 // 中国音乐. – 2008 年. – 第 4 期. – 第 60–63 页.

117. Музыка – жизнь. Известный композитор-профессор Лю Сяогэн [Электронный ресурс] // Sohu.com. – 29.06.2020. – Режим доступа: <http://www.chnmusic.cn/yymj/2020/0629/11194.html> (дата обращения:

11.06.2024). 音乐•人生 | 著名作曲家—刘晓耕教授 [电子资源] // 搜狐网. — 29.06.2020. — 接入方式: <http://www.chnmusic.cn/yymj/2020/0629/11194.html> (申请日期: 11.06.2024).

118. Нин, Ин. «Код любви – концерт хора «Книга песен Пойя» был организован в нашей школе / Нин Ин // Сайт Сианьской консерватории. — 20.11.2017. — Режим доступа: <https://news.xacom.edu.cn/2017/1120/c1974a78931/page.htm> (дата обращения: 14.07.2024). 宁颖. 国家艺术基金支持项目《坡芽歌书•爱情密码——坡芽情歌合唱音乐会》上演我校 / 宁颖 // 西安音乐学院网站. — 20.11.2017. — 接入方式: <https://news.xacom.edu.cn/2017/1120/c1974a78931/page.htm> (申请日期: 14.07.2024).

119. Нин, Шаохуа. Премьера сюиты без сопровождения «Отрывки из аналектов Конфуция» состоялась в Пекинском университете [Электронный ресурс] / Нин Шаохуа; отв. ред. Янь Ру // Сайт Пекинского университета. — 08.09.2023. — Режим доступа: <https://news.pku.edu.cn/xwzh/e9519b00dc4344cba21a8b76be744fc1.htm> (дата обращения: 11.06.2024). 宁韶华. 无伴奏合唱套曲《〈论语〉节选》在北京大学首演 [电子资源] / 宁韶华; 责编 晏如 // 北京大学召. — 08.09.2023. — 接入方式: <https://news.pku.edu.cn/xwzh/e9519b00dc4344cba21a8b76be744fc1.htm> (申请日期: 11.06.2024).

120. Пань, Няньин. Народности, обычаи, народ / Няньин Пань. — Гуйян: Гуйчжоу миныйцу чубаньшэ, — 1994. — 500 с. 潘娘英. 民族、风俗、人物 / 潘南英. — 贵阳: 贵州民族出版社. — 1994 年. — 500 页.

121. Профессор Янь Баолинь рассказывает о том, что «Мы можем не понимать припев» в Австралийском университете науки и технологий [Электронный ресурс] // Сайт Университета науки и технологий Макао. — 22.03.2023. — Режим доступа: <https://www.must.edu.mo/cn/news/49594->

article0322185245-с (дата обращения: 20.06.2024). 阎宝林教授在澳科大谈 «我们未必懂合唱» [电子资源] // 澳门科技大学 版权所有. – 22.03.2023. – 接入方式: <https://www.must.edu.mo/cn/news/49594-article0322185245-с> (申请日期: 20.06.2024).

122. Пэн, Хаоюй. Краткое обсуждение хоровой обработки «Наньпинский вечерний колокол» по мотивам оригинальной песни / Пэн Хаоюй // Музыка пространства и времени. – 2014. – № 4. – С. 51–53. 彭浩宇. 浅谈《南屏晚钟》在原曲基础上的合唱编排 / 彭浩宇 // 时空音乐. – 2014 年. – 第 4 期. – 第 51–53 页.

123. Столетняя классика китайских хоровых песен (1950–1976) / гл. ред. Сюй Вугуань; ред. Гэ Шуньчжун, Тянь Сяобао. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2019. – Т. 2. – С. 18–21. 中国合唱百年经典 / 主编: 徐武冠; 编辑: 葛顺忠, 田小宝. – 上海: 上海音乐出版社, 2019 年. – 第 2 卷. – 第 18–21 页.

124. Сунь, Хуань. Новая интерпретация народных песен Северной Шэньси, а капелла, подчеркивающая чистую красоту вокала: вечерние новости [Электронный ресурс] / Хуань Сунь // Синдбад. – 19.10.2009. – Режим доступа: <https://www.sin80.com/pub/d5bfa5b5> (дата обращения 28. 05.2024). 孙欢. 陕北民歌全新演绎 无伴奏合唱突显人声纯美: 西安晚报 [电子资源] / 孙欢 // 新芭网. – 19.10.2009. – 接入方式: <https://www.sin80.com/pub/d5bfa5b5> (申请日期: 28.05.2024).

125. Сунь, Цунъинь. Справочник по хоровому искусству / Сунь Цунъинь. – Шанхай : Шанхайская музыка, 2002. – 210 с. 孙从寅. 合唱艺术手册 / 孙从寅. – 上海 : 上海音乐出版社, 2002 年. – 210 页.

126. Сю, Хайли. История китайской музыки и эстетики / Сю Хайли. – Пекин : Пекинское изд-во литературы и искусства; Высшее образование, 1999. –

36 с. 秀海丽. 中国音乐史与美学 / 秀海丽. — 北京 : 北京文艺出版社; 高等教. — 1999 年. — 36 页.

127. Сюй, Вэй. Цюйчжоуский композитор Сюй Цянцян сочинил музыку к документальному фильму о китайском павильоне на Всемирной выставке [Электронный ресурс] / Вэй Сюй // Сетевая платформа для продвижения культуры Сюй, сокровища китайской культуры, по всему миру. — Режим доступа: <http://www.xushi.com/forum.php?mod=viewthread&tid=35556&page=1> (дата обращения: 3.06.2024). 徐卫. 衢籍作曲家徐坚强为世博会中国馆纪录片作曲 [电子资源] / 徐卫 // 向全世界推广中华文化瑰宝徐氏文化的联谊平台. — 接入方式: <http://www.xushi.com/forum.php?mod=viewthread&tid=35556&page=1> (申请日期: 3.06.2024).

128. Сюй, Цайпин. Исследование китайских детских песен / Сюй Цайпин. — Шанхай : Народная музыка. — 2007. — № 7. — С. 3. 徐彩萍. 中国儿歌研究 / 徐彩萍. — 上海 : 民间音乐. — 2007 年. — 第 7 期. — 第 3 页.

129. Сюй, Цяньцян. Современное состояние китайского хорового искусства и мысли о будущем развитии [Электронный ресурс] / Сюй Цянцян // Sohu.com. — 13.01.2020. — Режим доступа: https://www.sohu.com/a/366626601_276641 (дата обращения: 11.06.2024). 家徐坚强. 当下中国合唱艺术现状·及未来发展的思考 [电子资源] / 家徐坚强 // 搜狐网. — 13.01.2020. — 接入方式: https://www.sohu.com/a/366626601_276641 (申请日期: 11.06.2024).

130. Сюй, Жишень (Перейра Т.). Люй Люй Цзюань Яо [1680–1707, Факсимиле]: внутренняя и внешняя главы / Сюй Жишень; ред. Чжу Цзайюй. — Хайнань: Хайнаньский издательский дом; Дворцовый музей, 2000. — 380 с. 徐日昇. 故宫博物院律吕精义内篇外篇 / 徐日昇; 朱载堉. — 律吕纂要海南出版社, 2000 年. — 380 页.

131. Сюй, Цзинминь. Анализ а капелла обработки монгольской народной песни «Пастораль» / Сюй Цзинминь. – Журнал музыкального колледжа педагогического университета Внутренней Монголии. – 2008. – Т. 5. – Вып. 4. – С. 79–85. 徐敬珉. 试析蒙古族民歌《牧歌》改编的无伴奏合唱 / 徐敬珉 // 内蒙古师范大学音乐学院学报. – 2008 年. – 第 5 卷. – 第 4 期. – 第 79–85 页.

132. Сюн, Цзупен. Об особенностях и развитии китайского хорового искусства / Сюн Цзупен // Музыкальное творчество. – 2012. – Вып. 10. – С. 115–117. 熊祖盆. 论中国合唱艺术的特点与发展 / 熊祖盆 // 音乐创作. – 2012 年. – 第 10 期. – 第 115–117 页.

133. Сунь, Ци. Воплощение творческой эстетики Чэнь И в произведениях а саррелла / Сунь Ци // Китайское музыковедение (ежеквартально). – 2010. – Вып. 4. – С. 78–85. 孙琦. 陈怡创作美学观在无伴奏合唱作品中的体现 / 孙琦 // 中国音乐学 (季刊). – 2010 年. – 第 4 期. – 第 78–85 页.

134. Сян, Юн. Янь Баолин: главный дирижер, пришедший из программиста станков с ЧПУ [Электронный ресурс] / Сян Юн // Группа радио и телевидения Чжэцзяна «Голос города». – 6.06.2022. – Режим доступа: https://cs.zjol.com.cn/zt/xyhsddashh/jgqh/202206/t20220601_24313771.shtml (дата обращения: 16.06.2024). 项勇. 阎宝林: 从数控机床编程员走来的指挥大师 [电子资源] / 项勇 // 浙江广播电视集团城市之声. – 6.06.2022. – 接入方式: https://cs.zjol.com.cn/zt/xyhsddashh/jgqh/202206/t20220601_24313771.shtml (申请日期: 16.06.2024).

135. Сяо, Чанвэй. Обзор китайской народной музыки / Сяо Чанвэй. – Чунцин: Общество Юго-Западного педагогического университета, 2007. – 114 с. 肖长伟. 中国民间音乐述评 / 肖长伟. – 重庆: 西南师范大学学会出版, 2007 年. – 114 页.

136. Тайбэйский филармонический хор [Электронный ресурс] // Сайт Тайбэйской филармонии. – Режим доступа: <https://www.tpf.org.tw/zh->

hant/family/74 (дата обращения: 19.06.2024). 台北愛樂合唱團 [电子资源] // 台北爱乐网站. – 接入方式: <https://www.tpf.org.tw/zh-hant/family/74> (申请日期: 19.02.2024).

137. Тао, Ябинь. Музыкально-культурный обмен между династиями Цин и Мин / Тао Ябинь. – Пекин : Издательство Востока, 2001. – 538 с. 陶亚斌 清明两代的音乐文化交流. 北京 : 东方出版社, 2001 年. – 538 页.

138. Традиционные монгольские народные песни [Электронный ресурс] // Музыкальная культура. – Musiceol.com. – Режим доступа: <http://www.musiceol.com/news/html/2018-12/201812141547234037758.html> (дата обращения: 16.02.2024). 蒙古族传统民歌 [电子资源] // 音乐文化. – Musiceol.com. – 接入方式 : <http://www.musiceol.com/news/html/2018-12/201812141547234037758.html> (申请日期: 16.02.2024).

139. Тянь, Сяобао. Пути развития китайских хоров / Сяобао Тянь // Китайская музыка. – 2009. – Вып. 4. – С. 173–174. 田小宝. 中国合唱团的多元化发展路径 / 田小宝 // 中国音乐, 2009 年. – 第 4 期. – 第 173–174 页.

140. Тянь, Сяобао. Разностороннее развитие современного хорового искусства Китая / Тянь Сяобао. – Шанхай : Шанхайское Музыкальное Издательство, 2013. – 195 с. 田小宝. 中国当代合唱艺术的多元化发展 / 田小宝. – 上海 : 上海音乐出版社, 2013 年. – 195 页.

141. У, Кэвэй. Сможет ли a carrella вырваться из кокона и стать бабочкой в Китае? [Электронный ресурс] / У Кэвэй // Музыкальный еженедельник. – 04.11.2024. – Режим доступа: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1814794385708697202&wfr=spider&for=pc> (дата обращения: 29.01.2025). 吴可畏. 阿卡贝拉在中国能否破茧成蝶? [电子资源] / 吴可畏 // 音乐周报. – 04.11.2024. – 接入方式 :

<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1814794385708697202&wfr=spider&for=pc> (申请日期: 29.01.2025).

142. У, Сянсян. Сборник эссе о событиях современной истории: в 3-х томах / У Сянсян. – Тайбэй: Издательство биографической литературы, 1978. – Т. 3. – 310 с. 吴相湘. 近代史事论丛: 3 册 / 吴相湘. – 台北: 传记文学出版社, 1978 年. – 第 3 册. – 第 310.

143. У, Юэхуа. Привнес ли Сюй Жишэн в «Луй Лю Цзюань Яо» теорию гармонии? / У Юэхуа // Журнал Сианьской консерватории. – 2022. – Вып. 41. – № 3. – С.53–58. 吴跃华. 徐日昇《律吕纂要》引进“和声学理论”了吗? / 吴跃华 // 交响-西安音乐学院学报. – 2022 年. – 第 41 期. – 第 3 期. – 第 53–58 页.

144. Фань, Цзуинь. Знакомство с китайскими полифоническими народными песнями / Фань Цзуинь. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1994. – 569 с. 樊祖荫. 中国多声部民歌概论 / 樊祖荫. – 人民音乐出版社, 1994 年. – 第 569 页.

145. Фу, Цзяни. Исследование создания хоровой музыки Цюй Сисянь / Фу Цзяни. – Шэньян: Консерватория Шэньяна, 2014. – 48 с. 傅嘉妮. 瞿喜祥合唱音乐创作研究 / 傅嘉妮. – 沈阳: 沈阳音乐学院, 2014 年. – 第 48 页.

146. Фэнся, Шиин, Лэ, Юнь Шусян. Песня, которая вызывает душой к концу света – Вечная идиллия [Электронный ресурс] // Форум Фэнся Шиин. – Режим доступа: <https://www.rolia.net/f/0/p15280421> (дата обращения: 19.02.2024). 枫下拾英, 乐韵书香. 一曲勾魂浪天涯—永恒的牧歌 [电子资源] // 枫下论坛主坛. – 接入方式: <https://www.rolia.net/f/0/p15280421> (申请日期: 19.02.2024).

147. Хор китайского радио [Электронный ресурс] // Электронная энциклопедия Баиду. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/中国广播合唱团/7267158> (дата обращения: 17.06.2024). 中国广播合唱团 [电子资源] // 百度电子百科. – 接入方式: <https://baike.baidu.com/item/中国广播合唱团/7267158> (申请日期: 17.06.2024).

148. Хор Фудань Сюэба: Если вы можете проводить научные исследования, вы можете петь звуки природы [Электронный ресурс] // Netease. – 28.11.2023. – Режим доступа: <https://www.163.com/dy/article/IKKDG88H055040N3.html#> (дата обращения: 21.06.2024). 复旦学霸合唱团：干得了科研，唱得出天籁 [电子资源] // 上观新闻. – 28.11.2023. – 接入方式： <https://www.163.com/dy/article/IKKDG88H055040N3.html#> (申请日期：21.06.2024).

149. Хуан, Минчжи. Единение души и природы: обсуждение художественных особенностей дунских песен «дагэ» / Хуан Минчжи. – Пекин: Миньцзу миныйцзянь иньюэ яньцзю, 2007. – 16 с. 黄明志. 心灵与自然的统一论敦歌《打歌》的艺术特色 / 黄明志. – 北京：民族民间音乐研究, 2007 年. – 16 页.

150. Хуан, Сяоцзя. Размышления об участии в 15-м Китайском международном хоровом фестивале [Электронный ресурс] / Хуан Сяоцзя // Sohu.com. – 30.11.2020. – Режим доступа: https://www.sohu.com/a/435285958_276641 (дата обращения: 11.06.2024). 黄晓佳. 参加第十五届中国国际合唱节有感 [电子资源] / 黄晓佳 // 搜狐网. – 30.11.2020. – 接入方式: https://www.sohu.com/a/435285958_276641 (申请日期: 11.06.2024).

151. Хуан, Юйцянь, Сюй, Бин. Художественная ценность хоровой песни Ли Шутуна «Весенняя прогулка» / Хуан Юйцянь, Сюй Бин // Филармонические ноты. – 2022. – № 4. – С. 60–62. 黄毓茜, 许冰. 李叔同合唱歌曲《春游》的艺术价值 / 黄毓茜, 许冰 // 爱乐手记. – 2022 年. – 第 4 期. – 第 60–62 页.

152. Ху, И Цзяньхуэй. Путешествие в море искусства, полет музыкальных нот – Интервью с известным музыкальным дирижером профессором Чэнь Гоцюанем [Электронный ресурс] / Ху И Цзяньхуэй; ред. Хуан Цзяхун // Современные исследования знаменитостей. – 20.02.2023. –

Режим доступа: <http://www.chinaartedu.net/contents/69/119.html> (дата обращения: 13.06.2024). 胡艺 建辉. 艺海遨游·音符飞扬——访著名音乐指挥家陈国权教授 [电子资源] / 胡艺 建辉; 编辑. 黄嘉红 // 现代名人研究. — 20.02.2023. — 接入方式: <http://www.chinaartedu.net/contents/69/119.html> (申请日期: 13.06.2024).

153. Хэ, Лутин. Избранные статьи по музыке / Хэ Лутин: отв. ред. Чжао Вэйцин. — Шанхай: Шанхайское издательство Даву, 1981. — 255 с. 贺绿汀 / 贺绿汀音乐论文选集 // 贺绿汀; 责任编辑: 赵维庆. — 上海: 上海大成出版社出版, 1981 年. — 255 页.

154. Хэ, Хунбо. Оценка художественных особенностей песен Ли Шутуна / Хэ Хунбо // Скорочтение. — 2021. — Вып. 2. — С. 36. 贺洪波. 李叔同歌曲的艺术特色鉴赏 / 贺洪波 // 速读. — 2021 年. — 第 2 期. — 第 36 页.

155. Цай, Мэн. Обзор развития китайской музыки в 20 веке: Просвещение и раннее развитие «новой музыки» / Цай Мэн // Китайское музыкальное образование. — 2000. — № 7. — С. 22–25. 蔡梦. 20 世纪中国音乐发展概貌(一) «新音乐» 的启蒙和发展初期 / 蔡梦 — 中国音乐教育 — 2000 年. — 年 7 期. — 年 22–25 页.

156. Цай, Хуамин. Профессор Янь Баолинь, известный хоровой дирижер, читал лекции в Академии искусств [Электронный ресурс] / Цай Хуамин // Сайт Хайнаньского института тропической океанографии. — 12.05.2014. — Режим доступа: https://www.hntou.edu.cn/xwzx_2711/xshd/202203/t20220330_60221.html (дата обращения: 16.06.2024). 蔡华明. 著名合唱指挥家阎宝林教授到艺术学院讲学 [电子资源] / 蔡华明 // 海南热带海洋学院. — 12.05.2014. — 接入方式: https://www.hntou.edu.cn/xwzx_2711/xshd/202203/t20220330_60221.html (申请日期: 16.06.2024).

157. Цзе, Ин. Янь Баолинь: Создатель легенды о «Восьми секундах» [Электронный ресурс] / Цзе Ин // Сайт Провинциального комитета Чжэцзян Китайской ассоциации содействия демократии. — 7.05.2014. — Режим доступа:

<https://www.zjmj.org/article/16694> (дата обращения: 16.06.2024). 顾英. 阎宝林：“八秒”传奇的创造者 [电子资源] / 顾英 / 中国民主促进会浙江省委员会. — 7.05.2014. — 接入方式：
<https://www.zjmj.org/article/16694> (申请日期: 16.06.2024).

158. Цзэн, Юи. Анализ и художественная обработка хоровых произведений Цюй Сисянь / Цзэн Юи. — Чанша : Хунаньский педагогический университет, 2010. — 89 с. 曾钰. 瞿喜祥合唱作品分析与艺术处理 / 曾钰. — 长沙 : 湖南师范大学, 2010 年. — 第 89 页.

159. Цзю, Цихун. История музыки в Новом Китае (1949–2000) / Цихун Цзю. — Hunan Fine Arts Publishing House. — 2002. — С. 4. 玖启. 新中国音乐史 (1949–2000) / 玖启. — 湖南美术出版社. — 2002 年. — 第 4 页.

160. Цзи, Фэнлай. Хор «Восемь секунд» провел специальный концерт в Национальном Большом театре [Электронный ресурс] / Цзи Фэнлай // Сайт Чжэцзянской консерватории. — 10.08.2019. — Режим доступа: <https://zjcm.edu.cn/zyxww/zyyw/201908/2671.html> (дата обращения: 20.06.2024). 季丰来. 我院“八秒”合唱团在国家大剧院举行专场音乐会 [电子资源] / 季丰来 // 浙江音乐学院. — 10.08.2019. — 接入方式: <https://zjcm.edu.cn/zyxww/zyyw/201908/2671.html> (申请日期: 20.06.2024).

161. Цзя, Синь. Премьера сюиты а саррелла «Отрывки из аналектов Кофуция» состоялась в Пекине [Электронный ресурс] / Цзя Синь // Lightning News. — 9.09.2023. — Режим доступа: <https://m.163.com/dy/article/IE6C0KFR0514CFC7.html> (дата обращения: 13.06.2024). 贾鑫. 无伴奏组曲《论语选》首演在京举行 [电子资源] / 贾鑫 // Lightning News. — 9.09.2023. — 接入方式: <https://m.163.com/dy/article/IE6C0KFR0514CFC7.html> (申请日期: 13.06.2024).

162. Цзян, Ли. Диалог о тенденциях современной музыки: Ли Сиань, Цюй Сяосун, Е Сяоган, Тан Дун [Электронный ресурс] / Цзян Ли // Народный

музыкальный журнал. – 1986. – № 6. – С. 12–18. – Режим доступа: http://www.360doc.com/content/23/0923/00/6795100_1097536922.shtml (дата обращения: 13.06.2024). 整理. 现代音乐思潮对话录| 李西安 瞿小松 叶小钢 谭盾 [电子资源] / 整理 // 人民音乐. – 1986 年. – 第 6 期. – 第 12–18 页. – 接入方式: http://www.360doc.com/content/23/0923/00/6795100_1097536922.shtml (申请日期: 13.06.2024).

163. Цзянь, Е. Имперский закон и правосудие / Цзянь Е. – Цзилинь : Цзилиньская издательская группа, 2005. – 4 Т. – 2592 с. 剑野. 御制律吕正义后编 / 剑野. – 吉林 : 吉林出版集团, 2005 年. – 第 4 册. – 第 2592 页.

164. Цинь, Ян. Использование традиционного китайского музыкального языка в современном хоровом творчестве. Анализ произведения Сюй Цянцяна *a cappella* «Голубая ива» [Электронный ресурс] / Цинь Ян // Сеть Циньян Хуайинь. – 28.02.2022. – Режим доступа: <https://www.huain.com/article/other/2022/0228/548.html> (дата обращения: 26.07.2024). 秦阳. 中国传统音乐语言在当代合唱创作中的运用 – 徐坚强无伴奏合唱作品《蓝柳》解析 [电子资源] / 秦阳 // 秦阳 华音网. – 28.02.2022. – 接入方式: <https://www.huain.com/article/other/2022/0228/548.html> (申请日期: 26.07.2024).

165. Цяо, Бангли. Исследование создания современного китайского малого и среднего хора: дисс. ... док. искусствоведения / Цяо Бангли. – Нанкин, 2006. – 218 с. 乔邦利. 中国现代中小型合唱团创作研究 / 乔邦利. – 南京, 2006 年. – 第 218 页.

166. Чаолу. Исследование монгольских протяжных пастушьих песен / Чаолу. – Хух-Хото: Inner Mongolia Culture Press, 2004. – 205 с. 朝鲁. 蒙古族长调牧歌研究 / 朝鲁. – 呼和浩特 : 内蒙古文化出版社, 2004 年. – 第 205 页.

167. Чжан, Баохуа. О понятии «гармония» и технических характеристиках «гармонии» в «Пяти хорах древнекитайских стихотворений» Чэнь И / Чжан Баохуа // «Новые голоса Юэфу» (Журнал Шэньянской

консерватории). – 2014. – Вып. 1. – С. 117–124. 张宝华. 论陈怡《中国古诗合唱五首》的“和音”理念与“和音”技术特征 // 张宝华 // 《乐府新声》(沈阳音乐学院学报). – 2014 年. – 第 1 期. – 第 117–124 页.

168. Чжан, Д. Д. Народные песни / Чжан Д. Д. – Чань-Чунь: Изд-во Чаньчуньского педагогического института, 1996. – 118 с. 张东东. 民歌 / 张东东. – 长春: 长春师范学院出版社, 1996 年. – 第 118 页.

169. Чжан, Чучэнь. В нашей школе был проведен второй семинар по созданию и продвижению новых китайских хоровых произведений и класс подготовки хоровых дирижеров [Электронный ресурс] / Чжан Чучэнь // Сайт Музыкальной консерватории Южно-Китайского педагогического университета. – 25.04.2018. – Режим доступа: <http://music.scnu.edu.cn/a/20180425/508.html> (дата обращения: 11.06.2024). 张楚晨. 第二届中国合唱新作品创作与推广研讨会暨合唱指挥研修班在我校举行 [电子资源] / 张楚晨 // 华南师范大学音乐学院. – 25.04.2018. – 接入方式: <http://music.scnu.edu.cn/a/20180425/508.html> (申请日期: 11.06.2024).

170. Чжан, Хунвэй. Современные отголоски народных песен Юньнани – Обзор стиля хорового творчества Лю Сяогэна / Чжан Хунвэй // Сычуаньская драма. – 2013. – Вып. 9. – С. 114–117. 张宏伟. 云南民歌的当代回响 – 刘晓耕合唱创作风格评述 / 张宏伟 // 四川戏剧. – 2013 年. – 第 9 期. – 第 114–117 页.

171. Чжао Денган – дирижер Финансового филармонического хора [Электронный ресурс] // Сайт Детского дворца творчества. – 30.10.2023. – Режим доступа: <http://jrjsng.cn/articleInfo/267/66> (дата обращения: 17.06.2024). 赵登安. 金融爱乐合唱团指挥 [电子资源] / 赵登安 // 少年宫. – 30.10.2023. – 接入方式: <http://jrjsng.cn/articleInfo/267/66> (申请日期: 17.06.2024).

172. Чжао, Тун Чжао, Тун. Цзянсу способствует разностороннему развитию хорового искусства с помощью организованных конкурсов –

дискуссии о разнообразных характеристиках китайского хорового искусства / Чжао Тун // Сто искусств. – 2018. – № 6. – С. 6. 赵彤.江苏以导向性赛事促进合唱艺术多元发展--兼谈中国合唱艺术的多元特征 / 赵彤 // 艺术百家. – 2018 年. – 第 6 期. – 第 6 页.

173. Чжао Юаньжэнь (известный современный ученый и лингвист [Электронный ресурс] // Современный китайский педагог. – 10.06.2022. – Режим доступа: http://www.360doc.com/content/22/0610/05/35924208_1035392348.shtml (дата обращения: 25.10.2024). 赵元任 [现代著名学者、语言学家] / 近代新中国教育家/专家学者教授. – 10.06.2022. – 中央音乐学院接入方式: http://www.360doc.com/content/22/0610/05/35924208_1035392348.shtml (申请日期: 25.10.2024).

174. Чжэн, Гохао, Чан, Лэйи, Лян, Минлян. Хор Хуаши: Поющий голос Новой эры [Электронный ресурс] / Чжэн Гохао, Чан Лэйи, Лян Минлян; ред. Ян Люцин // Информационное агентство Южно-Китайского педагогического университета. – 30.04.2019. – Режим доступа: <https://news.scnu.edu.cn/24166> (дата обращения: 26.07.2024). 郑国豪, 常乐怡, 梁明媚. 华师合唱团: 唱响新时代的心声 [电子资源] / 郑国豪, 常乐怡, 梁明媚; 杨柳青 // 华南师大新闻社. – 30.04.2019. – 接入方式: <https://news.scnu.edu.cn/24166> (申请日期: 26.07.2024).

175. Чжоу, Вэньчжун. Азиатская эстетика и мировая музыка // Чжоу Вэньчжун; Нью Чжихуэй // Эстетика восточного искусства. – Пекин: China International Culture Publishing Company, 1990. – 268 с. 周文中. 亚洲美学与世界音乐 / 周文中; 牛枝慧 // 东方艺术美学. – 北京: 中国际文化出版公司出版, 1990 年. – 第 268 页.

176. Чжуньин, Цзюньхэ. Тонгшенг воплощает мечты и говорит голосом времени! 40-летие Пекинского филармонического хора [Электронный ресурс] / Чжуньин Цзюньхэ // Sohu.com. – 18.08.2023. – Режим доступа: https://www.sohu.com/a/712923014_121141453 (дата обращения:

19.06.2024). 中影君合. 童声筑梦唱响时代之音! 北京爱乐合唱团成立 40 周年 [电子资源] / 中影君合 // 搜狐网. – 18.08.2023. – 接入方式: https://www.sohu.com/a/712923014_121141453 (申请日期: 19.06.2024).

177. Чи, Ч. Сравнительное исследование традиционной музыки Внутренней Монголии / Ч. Чи. – Ланьчжоу : Народная музыка, 2014. – 356 с. 池志龙. 内蒙古传统音乐的比较研究 / 池志龙. – 兰州 : 民间音乐出版社, 2014 年. – 第 356 页.

178. Чен, Аненней. Хор – новое музыкальное царство древней поэзии [Электронный ресурс] / Аненней Чен // Music Weekly. – 08.24.2022. – Режим доступа:

<http://www.cpmusic.org.cn/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=14&id=973> (дата обращения: 3.06.2024). 陈茜茜. 合唱, 古诗词的新乐境 [电子资源] / 陈茜茜 // 音乐周报. – 08.24.2022. – 接入方式: <http://www.cpmusic.org.cn/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=14&id=973> (申请日期: 3.06.2024).

179. Чэнь, Ин. Адаптация европейских музыкальных традиций на примере школьной песни / Ин Чэнь // Проблемы музыкальной науки. – 2014. – № 1 (14). – С. 10–13. 陈英. 以“校歌”为例对欧洲音乐传统的改编 / 陈英 // 音乐科学问题. – 2014 年. – 第 1 期 (14). – 第 10–13 页.

180. Чэнь, Линьцинъ. Современная музыка Китая / Чэнь Линьцинъ. – Пекин : Высшее образование, 2003. – С. 45. 陈林勤. 中国现代音乐 / 陈林钦. – 北京 : 高等教育, 2003 年. – 第 45 页.

181. Чэнь, Чжиао. Антияпонская война в истории музыки / Чжиао Чэнь. – Пекин : Народная музыка, 1997. – № 7. – С. 17. 陈志傲. 音乐史上的抗战 / 陈志傲. – 北京 : 民间音乐, 1997 年. – 第 7 期. – 第 17 页.

182. Чэнь, Цзиньсун. Исследование хорового музыкального творчества Лю Сяогэна / Чэнь Цзиньсун; отв. ред. Хэ Тинтин // Национальное художественное

исследование. — Музыка. — 2010. — № 2. — С. 45–50. 陈劲松. 刘晓耕合唱音乐作品研究 / 陈劲松; 责任编辑 何婷婷 // 民族艺术研究. — 音乐. — 2010 年. — 第 2 期. — 第 45–50 页.

183. Шэнь, Цяошэн. Теория звуковой полости / Шэнь Цяошэн // Журнал Центральной консерватории. — 1982. — № 4. — С. 13–21. 沈洽. 音腔论 / 沈洽 // 中央音乐学院学报. — 1982 年. — 第 4 期. — 第 13–21 页.

184. Ю, Хайхонг. Народная песенная адаптация шедевра любовных псалмов «Книга песен Пойя» [Электронный ресурс] / Ю Хайхонг // Культурный канал. — 22.05.2018. — Режим доступа: <https://iculture.ifeng.com/58405506/news.shtml?&back&back> (дата обращения: 2.07.2024). 游海洪. 民歌改编爱情诗篇巨作《坡芽歌书》[电子资源] / 游海洪 // 文化频道. — 22.05.2018. — 接入方式: <https://iculture.ifeng.com/58405506/news.shtml?&back&back> (申请日期: 2.07.2024).

185. Ю, Цзинбо, Пан, Юнфэн, Лян, Юци. Курс обучения гармоническому пению / Ю Цзинбо, Пан Юнфэн, Лян Юци. — Пекин : Издательство популярной литературы и искусства, 2011. — 263 с. 尤静波 · 潘永峰 · 梁钰琦. 合音演唱训练教程 / 尤静波 · 潘永峰 · 梁钰琦. — 北京 : 大众文艺出版社, 2011 年. — 第 263 页.

186. Юй, Хуэйюн. Исследование взаимосвязи между словами и словосочетаниями / Юй Хуэйюн. — Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2008. — 268 с. 于会泳. 腔词关系研究 / 于会泳. — 北京 : 中央音乐学院出版社, 2008 年. — 第 268 页.

187. Юй, Цзяфэн. История китайской современной музыки в XX веке / Юй Цзяфэн. — Пекин : Высшее образование, 2006. — С. 25. 于家峰. 20 世纪中国现代音乐史 / 于家峰. — 北京 : 高等教育, 2006 年. — 第 25 页.

188. Юэ, Вэйсюн. Пробуждение, сознание и наследование: о духовной и культурной ценности народной песни и хорового искусства этнических меньшинств / Юэ Вэйсюн // Инновации и практика методов преподавания. – 2020. – Вып. 16. – Т. 3. – С. 44–46. 岳巍 熊. 唤醒、自觉、传承——论少数民族民歌合唱艺术的精神文化价值 / 岳巍 熊 // 教学方法创新与实践第. – 2020 年. – 第 16 期. – 第 03 卷. – 第 44–46 页.

189. Ян, Ли. Знакомство с хором Ян Хунняня [Электронный ресурс] / Ян Ли // Пекинский филармонический хор. – Режим доступа: <https://www.yanghongnian.com/> (дата обращения: 16.06.2024). 杨力. 杨鸿年合唱团 [电子资源] / 杨力 // 搜狐网. – 接入方式: <https://www.yanghongnian.com/> (申请日期: 19.06.2024).

190. Ян, Цзехун. Реконструкция идентичности и многообразие проявлений этнического искусства [Электронный ресурс] / Ян Цзехун; ред. Чэн Хаосинь // Китайская фольклорная сеть. – 3.03.2017. – Режим доступа: <https://www.chinesefolklore.org.cn/web/index.php?Page=3&NewsID=15637> (дата обращения: 22.07.2024). 杨杰宏. 族群艺术的身份再造与多重表述 / 杨杰宏; 程浩芯 // 中国民俗学网. – 3.03.2017. – 接入方式: <https://www.chinesefolklore.org.cn/web/index.php?Page=3&NewsID=15637> (申请日期: 22.07.2024).

191. Янь, Баолин. Культурная чистота, наследие и трансформация национального хора (Часть 1) [Электронный ресурс] / Ян Баолин // Sohu.com. – 25.10.2022. – Режим доступа: https://www.sohu.com/a/595191401_121124757 (дата обращения: 6.06.2024). 阎宝林. 民族合唱的文化纯粹与传承蜕变 (上) [电子资源] / 阎宝林 // 搜狐网. – 25.10.2022. – 接入方式: https://www.sohu.com/a/595191401_121124757 (申请日期: 6.06.2024).

192. Янь, Баолин. Культурная чистота, наследие и трансформация национального хора (Часть 2) [Электронный ресурс] / Ян Баолин // Sohu.com. – 27.10.2022. – Режим доступа: https://www.sohu.com/a/600140055_121124757

(дата обращения: 6.06.2024). 阎宝林. 民族合唱的文化纯粹与传承蜕变 (下) [电子资源] / 阎宝林 // 搜狐网. – 27.10.2022. – 接入方式: https://www.sohu.com/a/600140055_121124757 (申请日期: 6.06.2024).

193. Янь Баолинъ поднялся на помост Национального большого театра и спел «Мелодию молодости» [Электронный ресурс] // Провинциальный комитет Чжэцзянской Китайской ассоциации содействия демократии. – 26.12.2013. – Режим доступа: <https://www.zjmj.org/article/16058> (дата обращения: 28.06.2024). 阎宝林 登上国家大剧院挥唱 «青春的旋律» [电子资源] // 民进浙江省委会. – 26.12.2013. – 接入方式: <https://www.zjmj.org/article/16058> (申请日期: 28.06.2024).

194. Янь, Баолинъ. Работайте на низовом уровне, чтобы добиваться практических результатов, будьте честными и преданными своему делу, будьте практичными и сдержанными [Электронный ресурс] / Янь Баолинъ // Sohu.com. – 15.05.2023. – Режим доступа: https://www.sohu.com/a/675714861_121124757 (дата обращения: 16.06.2024). 阎宝林. 深入基层追求实效 坦诚奉献踏实低调 [电子资源] / 阎宝林 // 搜狐网. – 15.05.2023. – 接入方式: https://www.sohu.com/a/675714861_121124757 (申请日期: 16.06.2024).

195. Янь, Бяо, Сюй, Юэ. Краткое обсуждение взглядов на развитие китайского хорового искусства / Янь Бяо, Сюй Юэ // Северная музыка. – 2020. – Вып. 9. – С. 2. 颜飙, 徐越. 浅谈中国合唱艺术发展问题的思考 / 颜飙, 徐越 // 北方音乐. – 2020 年. – 第 9 期. – 第 2 页.

На английском языке

196. ACDA National. – URL: <https://acda.org/archives/events/2025-national-conference> (date of the application: 11.01.2025).

197. International Polyphonic Competition «Guido d'Arezzo» [Electronical resource]. – URL: <https://www.polifonico.org/en/guido-darezzo-international-polyphonic-competition> (date of the application: 11.01.2025).

198. Lobenstine, E. C., Wamshuis, A. L. The China mission year book / E. C. Lobenstine, A. L. Wamshuis. – Shanghai : Kwang Hsueh Publishing House, 1918. – 429 p.

199. Miao people [Electronical resource]. – Access mode: https://en.wikipedia.org/wiki/Miao_people (date of the application: 22.01.2024).

200. Wong, Tsz. Matteo Ricci's Xiqin Quyi – A Jesuit's Expert Musicking in Ming China / Tsz Wong. – Hongkong : Göttingen, 2017. – 329 p.

201. Zhang, Kun. Breaking down boundaries through music [Electronical resource] / Zhang Kun // China Daily. – 2019.05.31. – Access mode: https://global.chinadaily.com.cn/a/201905/31/WS5cf07e5aa3104842260becf7_2.html (date of the application: 10.06.2024).

На французском языке

202. Festival des arts «La Palette du Monde». – URL: <https://www.lapalettedumonde.fr/> (date de la demande: 11.01.2025).

На португальском

203. Ruggieri, M., Ricci, M., Witek, J. W. 葡漢辭典– Dicionário Português-Chinês: Pu Han ci dian: Portuguese-Chinese dictionary / M. Ruggieri, M. Ricci, J. W. Witek. – Madrid : Biblioteca Nacional Portugal, 2001. – 535 p.

СПИСОК ВИДЕОИСТОЧНИКОВ

1. Дай, Юву. «Цзян Сюэ» / Дай Юву; Хор симфонического оркестра Сианя; Ян Хуннянь // Концертный зал CCTV. – 20.08.2021. – Режим доступа: <https://tv.cctv.cn/2021/08/20/VIDEZhXibdBokFbi5VoBjdbb210820.shtml> (дата обращения: 31.07.2024). 戴于吾. 《江雪》 / 戴于吾; 西安交响乐团合唱团; 杨欢 // CCTV 音乐厅. – 20.08.2021. – 接入方式: <https://tv.cctv.cn/2021/08/20/VIDEZhXibdBokFbi5VoBjdbb210820.shtml> (申请日期: 31.07.2024).

2. Инь, Тьялян. Сюита а саррелла «Отрывки из аналектов Конфуция»: фрагмент / Инь Тьялян // Информационное агентство Синьхуа. – 8.09.2023. – Режим доступа: <https://www.163.com/v/video/VKD6PCH3U.html> (дата обращения: 13.06.2024). 尹铁良. 无伴奏合唱套曲《〈论语〉节选》 / 尹铁良 // 新华社. – 8.09.2023. – 接入方式: <https://www.youtube.com/watch?v=fccAVXaawvs> (申请日期: 13.06.2024).

3. Концерт «Небесного хора». Хоровой фестиваль 2023 года в августе: Шэншэн и Мин. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=fccAVXaawvs> (дата обращения: 2.07.2024). 天空合唱音乐会 | 2023 八月合唱节: 声生和鸣. – 接入方式: <https://www.youtube.com/watch?v=fccAVXaawvs> (申请日期: 2.07.2024).

4. Ли, Венпин. Народные песни Северной провинции Шэньси: Вождение стада / Ли Венпин; исполнитель China National Traditional Orchestra Chorus, China National Traditional Orchestra. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=-XeOyHFcxzw> (дата обращения: 28.05.2024). Li Wenping. Northern Shaanxi Folk Song: Driving Herds / Li Wenping; performer China National Traditional Orchestra Chorus, China National Traditional Orchestra. – Access mode:

<https://www.youtube.com/watch?v=-XeOyHFcxzw> (date of the application: 28.05.2024).

5. Ли, Шутун. Весенняя прогулка / Шутун Ли; женский хор «Свет – Тянькун», руководитель и дирижер Тянь Сяобао. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=fccAVXaawvs> (дата обращения: 3.06.2024).
李叔同. 春游 / 李叔同; 天空合唱音 «光—Tiankong», 指挥田晓宝的带领下, . – 接入方式: <https://www.youtube.com/watch?v=fccAVXaawvs> (申请日期: 3.06.2024).

6. Лю, Сяогэн. «Акси Прыгающая луна» / Лю Сяогэн; хор «Восемь секунд» консерватории Чжэцзян; Янь Барлинь. – 4.08.2019. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=ssaPNdDgons> (дата обращения: 31.07.2024).
刘晓耕曲. 《阿细跳月》/ 刘晓耕曲; 浙江音乐学院“八秒”合唱团的; 阎宝林. – 接入方式: <https://www.youtube.com/watch?v=ssaPNdDgons> (申请日期: 31.07.2024).

7. Лю, Сяогэн. «В поисках древней мелодии Накси» / Лю Сяогэн; Детский хор «Сяо Хайянь», дирижирует Дяо Чжицзюнь. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=MEqy2dSg74E> (дата обращения: 1.07.2024).
刘晓耕曲. 纳西古调——寻 [电子资源] / 刘晓耕曲; 广州小海燕合唱团 刁志君 指挥. – 接入方式: <https://www.youtube.com/watch?v=MEqy2dSg74E> (申请日期: 1.07.2024).

8. Лю, Сяогэн. В поисках древней мелодии Накси / Сяогэн Лю; женский хор «Свет – Тянькун»; Тянь Сяобао. – Режим доступа: <https://music.cctv.com/2023/10/11/VIDEckwbZJXhYH3XZqhS8rVD231011.shtml> (дата обращения: 3.06.2024). 刘晓耕曲. 纳西古调——寻/ 刘晓耕曲; 天空合唱音 «光——Tiankong»; 指挥田晓宝的带领下. – 接入方式: <https://music.cctv.com/2023/10/11/VIDEckwbZJXhYH3XZqhS8rVD231011.shtml> (申请日期: 3.06.2024).

9. Лю, Сяогэн. «В поисках древней мелодии Накси» / Лю Сяогэн; Женский хор «Уси Шаньхэ», дирижирует Сюй Пэйхуа. – 25.10.2020. – Режим доступа: https://www.sohu.com/a/435285958_276641 (дата обращения:

1.07.2024). 刘晓耕曲. 治疗 坡芽歌书合唱《命好才相会》/ 刘晓耕曲; 无锡山禾合唱团 黄晓佳/文 . – 25.10.2020. – 接入方式: https://www.sohu.com/a/435285958_276641 (申请日期: 1.07.2024).

10. Лю, Сяогэн. «Деревенская охотничья песня» / Лю Сяогэн; Хор детского дворца района Юэсю провинции Гуанчжоу «Маленький жаворонок»; Дэн Цюнь. – 20.10.2021. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=7TSrkkgakX4> (дата обращения: 2.08.2024). 刘晓耕曲. 《山寨猎歌》/ 刘晓耕曲; 广州市越秀区少年宫小云雀合唱团; 邓群. – 20.10.2021. – 接入方式: <https://www.youtube.com/watch?v=7TSrkkgakX4> (申请日期: 2.08.2024).

11. Лю, Сяогэн. «Иду домой» / Лю Сяогэн; Хор Южно-Китайского педагогического университета; Су Яньхуэй. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=bRYeeSF14QI> (дата обращения: 31.07.2024). 刘晓耕曲. 《回家》/ 刘晓耕曲; 合唱 华南师范大学合唱团; 苏严慧. – 接入方式: <https://www.youtube.com/watch?v=bRYeeSF14QI> (申请日期: 31.07.2024).

12. Лю, Сяогэн. «Ксананду, мой родной город» / Лю Сяогэн. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=qmdNCTXP-9c> (дата обращения: 31.07.2024). 刘晓耕曲. 《世外桃源我家乡》/ 刘晓耕曲. – 接入方式: <https://www.youtube.com/watch?v=qmdNCTXP-9c> (申请日期: 31.07.2024).

13. Лю, Сяогэн. Обработка чжуанской народной песни из книги песен Пойя «Встречайся, только если у тебя хорошая жизнь» / Лю Сяогэн; Чжуанский народный хор ««Книга песен Пойя», дирижирует Е Минджу. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=W9VcU7TY7rU> (дата обращения: 1.07.2024). 刘晓耕曲. 治疗 坡芽歌书合唱《命好才相会》/ 刘晓耕曲; 壮族民间合唱团《坡雅诗经》, 叶明举指挥. – 接入方式: <https://www.youtube.com/watch?v=W9VcU7TY7rU> (申请日期: 1.07.2024).

14. Лю, Сяогэн. Обработка юньнаньской народной песни «Маленькая река, текущая вода» / Лю Сяогэн; женский хор «Свет – Тянькун»; Тянь Сяобао.

– 2.10.2019. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=rLbiY_cdlqQ (дата обращения: 22.07.2024). 刘晓耕曲. 《小河淌水》云南民歌 / 刘晓耕曲; 天空合唱音 «光 ——Tiankong»; 指挥田晓宝的带领下. – 2.10.2019. – 接入方式: https://www.youtube.com/watch?v=rLbiY_cdlqQ (申请日期: 22.07.2024).

15. Лю, Сяогэн. «О, Ран» / Лю Сяогэн; Хор средней школы Шэньчжэня; Ху Маньсюэ. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=CXNcspqpnQg> (дата обращения: 2.08.2024). 刘晓耕曲. 《哦然》 / 刘晓耕曲; 深圳高级中学; 胡漫雪. – 接入方式: <https://www.youtube.com/watch?v=CXNcspqpnQg> (申请日期: 2.08.2024).

16. Народная песня бунун «Кулумаха! Пойдем домой» / Детский хор «Пузангалан». – Режим доступа: URL:https://www.bilibili.com/video/BV1TE421K7Dv/?spm_id_from=333.788.video.sections (дата обращения: 28.01.2025). «Kulumaha! «回家吧» / 台湾原声童声合唱团. – 接入方式: URL:https://www.bilibili.com/video/BV1TE421K7Dv/?spm_id_from=333.788.video.sections (申请日期: 28.01.2025).

17. Народная песня Цзянсу «Пейзаж Уси» («無錫景») – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=9gxIna-MnRk> (дата обращения: 3.02.2025).

18. Народная песня Шаньси «Горы Цзяочэн подступают к воде Цзяочэн» («交城的山来交城的水»). – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=J9TFIPAsXRE> (дата обращения: 3.02.2025).

19. Народная песня Юньнани «Течет ручеек» («小河淌水»). – Режим доступа: URL: https://www.youtube.com/watch?v=qg__ks4_DT8&list=PL484D03F6BEEB5F90&index=2 (дата обращения: 3.02.2025).

20. Сюй, Цянцян. Верблюды, везущий иву / Сюй Цянцян; хор «Восемь секунд» консерватории Чжэцзян. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=12> (дата обращения:

03.06.2024). 徐坚强. 运杨柳的骆驼/ 徐坚强; 浙江音乐学院“八秒”合唱团的. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=12> (申请日期: 03.06.2024).

21. Сюй, Цянцян. Гуйюань Тяньцзю / Сюй Цянцян; хор «Восемь секунд» консерватории Чжэцзян / – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=11> (дата обращения: 03.06.2024). 徐坚强. 归园田居/ 徐坚强; 浙江音乐学院“八秒”合唱团的. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=11> (申请日期: 03.06.2024).

22. Сюй, Цянцян. Гуйюань Тяньцзю / Сюй Цянцян; Шанхайский молодежный хор. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1ZX4y1u7NF/> (дата обращения: 03.06.2024). 徐坚强. 归园田居 / 徐坚强; 上海菁英少年合唱团的. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1ZX4y1u7NF/> (申请日期: 03.06.2024).

23. Сюй, Цянцян. Голубая ива / Сюй Цянцян. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1rq4y157cz/> (дата обращения: 03.06.2024). 徐坚强. 蓝柳 / 徐坚强. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1rq4y157cz/> (申请日期: 03.06.2024).

24. Сюй, Цянцян. Ли Юсон / Сюй Цянцян; Женский хор Вэньчжоу. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=9> (дата обращения: 03.06.2024). 徐坚强. 李有松 / 徐坚强; 温州女声合唱团的. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=9> (申请日期: 03.06.2024).

25. Сюй, Цянцян. Пара птиц [/ Сюй Цянцян; Женский хор Вэньчжоу. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=8> (дата обращения: 03.06.2024). 徐坚强. 对鸟 / 徐坚强; 温州女声合唱团的. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=8> (申请日期: 03.06.2024).

26. Сюй, Цянцян. Песня небес, ветра и Земли / Сюй Цянцян; хор «Восемь секунд» консерватории Чжэцзян, Женский хор Вэньчжоу, детский хор Пекинской филармонии, Хор Пекинской финансовой филармонии. –

Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=19> (дата обращения: 03.06.2024). 徐坚强. 天地风歌 / 徐坚强; 浙江音乐学院“八秒”合唱团的, 温州女声合唱团的, 国交响乐团附属少年及女子合唱团演, 北京金融爱乐合唱团的. — 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=19> (申请日期: 03.06.2024).

27. Сюй, Цянцян. Продажа цветочной нити / Сюй Цянцян; Женский хор Вэньчжоу. — Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=10> (дата обращения: 03.06.2024). 徐坚强. 卖花线 / 徐坚强; 温州女声合唱团的. — 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=10> (申请日期: 03.06.2024).

28. Сюй, Цянцян. Пять стихотворений эпохи Тан — Звуки весны: весенний рассвет / Сюй Цянцян; детский хор Пекинской филармонии. — Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX/?p=2> (дата обращения: 03.06.2024). 徐坚强. 唐诗五首·春之声—春晓 人之初性本善 / 徐坚强; 国交响乐团附属少年及女子合唱团演. — 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX/?p=2> (申请日期: 03.06.2024).

29. Сюй, Цянцян. Пять стихотворений эпохи Тан — Голос весны: весеннее негодование / Сюй Цянцян; детский хор Пекинской филармонии. — Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=3> (дата обращения: 03.06.2024). 徐坚强. 唐诗五首·春之声——春夜喜雨 / 徐坚强; 国交响乐团附属少年及女子合唱团演. — 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=3> (申请日期: 03.06.2024).

30. Сюй, Цянцян. Пять стихотворений эпохи Тан — Голос весны: Счастливый дождь весенней ночью / Сюй Цянцян; детский хор Пекинской филармонии. — Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=4> (дата обращения: 03.06.2024). 徐坚强. 唐诗五首·春之声——春夜喜雨 / 徐坚强; 国交响乐团附属少年及女子合唱

团演. — 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=4> (申请日期: 03.06.2024).

31. Сюй, Цянцян. Вначале человеческая природа хороша / Сюй Цянцян; детский хор Пекинской филармонии. — Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=1> (дата обращения: 03.06.2024). 徐坚强. 人之初性本善 / 徐坚强; 国交响乐团附属少年及女子合唱团演. — 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=1> (申请日期: 03.06.2024).

32. Сюй, Цянцян. Симфоническая поэма «Кольцевое солнечное затмение» / Сюй Цянцян; Оркестр национальных инструментов Шанхайской консерватории; У Цян. — Режим доступа: https://www.bilibili.com/video/BV1kb4y187w8/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (дата обращения: 26.07.2024). 徐坚强. 交响诗《日环食》/ 徐坚强; 上海民族乐器学院管弦乐团; 指挥吴强. — 接入方式: https://www.bilibili.com/video/BV1kb4y187w8/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (申请日期: 26.07.2024).

33. Сюй, Цянцян. Собираение чая и порхание бабочек / Сюй Цянцян; хор «Восемь секунд» консерватории Чжэцзян, Женский хор Вэньчжоу, детский хор Пекинской филармонии, Хор Пекинской финансовой филармонии. — Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=20> (дата обращения: 03.06.2024). 徐坚强. 采茶扑蝶 / 徐坚强; 浙江音乐学院“八秒”合唱团的, 温州女声合唱团的, 国交响乐团附属少年及女子合唱团演, 北京金融爱乐合唱团的. — 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=20> (申请日期: 03.06.2024).

34. Сюй, Цянцян. Три вида крика — мычание коровы / Сюй Цянцян; Хор Пекинской финансовой филармонии. Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX/?p=5> (дата обращения: 03.06.2024). 徐坚强. 吆喝三种——呼牛声 / 徐坚强; 北京金融爱乐合唱团的. — 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX/?p=5> (申请日期: 03.06.2024).

35. Сюй, Цянцян. Три вида крика – бить Лулу Дон / Сюй Цянцян; Хор Пекинской финансовой филармонии. Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=6> (дата обращения: 03.06.2024). 徐坚强. 吆喝三种 – 打噜噜咚 / 徐坚强; 北京金融爱乐合唱团的. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=6> (申请日期: 03.06.2024).

36. Сюй, Цянцян. Три вида крика – звук рева / Сюй Цянцян; Хор Пекинской финансовой филармонии. Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=7> (дата обращения: 03.06.2024). 徐坚强. 吆喝三种 – 摇橹声声 / 徐坚强; 北京金融爱乐合唱团的. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1uF4m177zX?p=7> (申请日期: 03.06.2024).

37. Сюй, Цянцян. Три переселения Мэнму / Сюй Цянцян; хор Детской дворцовой художественной труппы Китайской ассоциации социального обеспечения, рук. Чжоу Чэнчао. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1zM4y1K7E3/> (дата обращения: 25.06.2024). 徐坚强. 孟母三迁 / 徐坚强; 中国福利会少年宫小伙伴艺术团合唱团 / 上海学生合唱团, 指挥: 周成超. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1zM4y1K7E3/> (申请日期: 25.06.2024).

38. Ся, Яньбин. «Дождевая аллея» / Ся Яньбин; Хор университета Цинхуа; Дин И // Концертный зал города Чэнду. – 2021. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=sSBLcJ42QXU> (дата обращения: 2.08.2024). 夏炎彬. 《雨巷》 / 夏炎彬; 清华大学合唱队; 丁毅 // 成都城市音乐厅. – 2021. – 接入方式: <https://www.youtube.com/watch?v=sSBLcJ42QXU> (申请日期: 2.08.2024).

39. Ся, Яньбин. «Полночь» / Ся Яньбин; Женский хор «Свет – Тянькун»; Цзэн Янь. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=jzBi4M7Qx6s> (дата обращения: 2.08.2024). 夏炎彬. 《子夜》 / 夏炎彬; 天空合唱音 «光——Tiankong»; 曾琰. – 接入方式: <https://www.youtube.com/watch?v=jzBi4M7Qx6s> (申请日期: 2.08.2024).

40. Ся, Яньбин. «Небо» / Ся Яньбин; Женский хор «Свет – Тянькун»; Тянь Сяобао // Концертный зал «Цинхуа». – 2014. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1um4y18728/> (дата обращения: 2.08.2024). 夏炎彬. 《天空》 / 夏炎彬; 天空合唱音 «光——Tiankong»; 指挥田晓宝的带领下 // 学新清华学堂的演出现场. – 2014. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1um4y18728/> (申请日期: 2.08.2024).

41. Ся, Яньбин. «Я использую поврежденную ладонь» / Ся Яньбин; Хор школы музыки и танцев Чжухайского института науки и технологий; Ся Яньбин // Большой театр Чжухай Хуафа Чжунянь. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=35OTG2rQLaw> (дата обращения: 2.08.2024). 夏炎彬. 《我用残损的手掌》 / 夏炎彬; 珠海科技学院音乐舞蹈学院合唱团; 夏炎彬 // 于珠海华发中演大剧院. – 接入方式: <https://www.youtube.com/watch?v=35OTG2rQLaw> (申请日期: 2.08.2024).

42. Фэнся, Шиин, Лэ, Юнь Шусян. Песня, которая взывает душой к концу света – Вечная идиллия // Форум Фэнся Шиин. – Режим доступа: <https://www.rolia.net/f/0/p15280421> (дата обращения: 19.02.2024). 枫下拾英, 乐韵书香. 一曲勾魂浪天涯 — 永恒的牧歌 // 枫下论坛主坛. – 接入方式: <https://www.rolia.net/f/0/p15280421> (申请日期: 19.02.2024).

43. Чэнь, И. «Западное озеро» / Чэнь И; Смешанный камерный хор «Chicago A cappella Group»; дирижер Джонатан Миллер. – 2003. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1YE421A7Cn/> (дата обращения: 27.07.2024). 陈怡. 《西湖》 / 陈怡; Chicago A Cappella; 指挥 Jonathan Miller. – 2003. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1YE421A7Cn/> (申请日期: 27.07.2024).

44. Чэнь, И. «Сюань» для смешанного академического хора *a cappella* / Чэнь И; Смешанных академический камерный хор Тайбэйской филармонии; Чэнь Юньхун. – 29.12.2014. – Режим доступа:

<https://www.youtube.com/watch?v=pf7gtIRhcsG> (дата доступа: 28.07.2024). 陈怡.
《玄》 / 陈怡 // 台北室内合唱团; 陈云红. – 29.12.2014. – 接入方式:
<https://www.youtube.com/watch?v=pf7gtIRhcsG> (申请日期: 28.07.2024).

45. Юньнаньская народная песня «Маленькая речка, текущая вода» / Концерт Сонг Зуйинг «Птичье гнездо». – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=lmIM7flrGpQ> (дата обращения: 23.07.2024).
云南民歌《小河流》 / 宋祖英鸟巢音乐会: 小河淌水 – 宋祖英. – 接入方式:
<https://www.youtube.com/watch?v=lmIM7flrGpQ> (申请日期: 23.07.2024).

46. Ян, Цзярен. Обработка уйгурской народной песни «Половина луны восходит» / Ян Цзярен; Монгольский молодежный хор Внутренней Монголии // Sohu.com. – Режим доступа: https://www.sohu.com/a/290415902_732080 (дата обращения: 19.06.2024). 杨家仁. 维吾尔族民歌《半个月亮升起》的编曲 / 杨家仁; 蒙古族青年合唱团 // 搜狐网. – 接入方式: https://www.sohu.com/a/290415902_732080 (申请日期: 19.06.2024).

47. Chen, Yi. «Chinese Mountain Songs» / Chen Yi; The UW-Oshkosh Women's Choir; Eric Barnum. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5ZI6GoVYYfY> (date of the application: 31.07.2024).

48. Chen, Yi. «Distance can't keep us two apart» / Chen Yi; Montclair State University Singers; Heather Buchanan. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=j1kCY-Ojkzk> (date of the application: 31.07.2024).

49. Chen, Yi. «Looking at the Sea» / Chen Yi. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OGJRK3EOxNw> (date of the application: 31.07.2024).

50. Chen, Yi. «Spring Dreams» / Chen Yi; DHU Singers in Shanghai Conservatory of Music; Leung Yuqao. – URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=HJ1ukbPg36c> (date of the application: 28.07.2024).

51. Chen, Yi. «Spring Rain» / Chen Yi; Crescendo Chorus; Christine Gevert. – 2013. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=z4UwH32fLiw> (date of the application: 28.07.2024).

52. Liu, Xiaogeng. «Cloud Comes and Go» / Liu Xiaogeng; Yang Lixia. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MSpTAGbsdm8> (date of the application: 31.07.2024).

53. Qu, Xixian. «Pastoral» for mixed choir *a cappella* / Qu Xixian; Texas A&M Century Singers mixed choir. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=9Fri_x_XMA0 (date of the application: 19.02.2024).

54. Qu, Xixian. Pastoral / Qu Xixian; Hai Mo // The Treasure of Traditional Music Vol. 7. – China Record Corporation, 2006. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vq6QYGyRJWA> (date of the application: 19.02.2024).

55. Pastoral Song (Mongolia Province) / Stella Chang; Peter Ritzen; Engelbert Eichner; Flanders String Orchestra; Flanders String Orchestra Otto Derolez // Chinese Folksongs Transcriptions for Soprano & Strings. – Renaissance Music Society RMS, 2003. – URL: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=jnGYRt_wSng (date of the application: 19.02.2024).

56. Mongolian Pastoral Song / Rachel Ong; Stewart Munro. – 13.04.2020. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sPgGbuJBNGw> (date of the application: 19.02.2024).

Нотные примеры

Пример 1.

Хэ Лути. «Партизанская песня» [66, с. 110]

游击队之歌

贺绿汀 词曲

我们 都是 神 枪手，每 一颗 子 弹 消 灭 一 个 敌 人。我们

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

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

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

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

16 谁 要 抢 占 去， 我 们 就 和 他 拼 到 底。

Пример 2.

Монгольская народная песня «Конец неба»



Пример 3.

Монгольская народная песня «Норн Цзи Нью»



Пример 4.

Банкетная песня Внутренней Монголии «Чаогэ»

像 那 四 海 的 水 一 样 啊 清 澈 见 底, 像 那 杨 柳 的 叶 子 一 样

柔 软 青 翠。 有 幸 相 会 的 亲 家 们 啊、朋 友 们 啊, 举 起

酒 杯 唱 起 歌 儿 干 一 杯 (啊), (哲 嘴 朱 亥 哲 嘴 呀 朱 亥

哲 嘴 呀 朱 亥) 为 了 吉 祥 为 了 幸 福 干 一 杯 (啊),

Пример 5.

Монгольская народная песня «Ноэнгия»



Пример 6.

Техника фольклорного исполнения «Хаолай Ногула»



Пример 7.

Монгольская народная песня «Четыре моря»



Пример 8.

Монгольская народная песня «Летающий красный конь»



Пример 9.

Монгольская народная песня «Ветер с неба»



Пример 10.

Сюй Цянцян. «Три переселения Мэнму», ноты⁹⁴

S
 A
 O - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a. O - a - o - a - o - a - o - a.
 11
 p
 E, E, O - a - o - a - o - a - o - a. A, A.
 O - a - o - a - o - a - o - a. O - a - o - a - o - a - o - a. O - o - a, o - o - a.
 16
 rit.
 A, A. O - o - o - o - o - o - o - a. O - o - a - o - a o - o - a - o - a
 O - o - a, o - o - a. O - o - o - o - o - o - o - a. O - o - a - o - a o - o - a - o - a

⁹⁴ Для удобства текст в партитуре записан кириллицей.

Пример 11.

Лю Сяогэн. «В поисках древней мелодии Накси», т. 1–8

$\text{♩} = 60$ 悠远、空灵地

Soprano Solo

Soprano *p* 阿尼勒伙 哎 勒伙

Alto *p* 阿尼勒伙 哎 勒

Tenor *p* 阿尼勒伙

Bass 阿尼勒

⑤

S. 哎 咄 哎 勒伙 哦

A. 伙 哎 咄 哎 勒伙 哦 哎

T. 哎 勒伙 哎 哦 阿尼勒伙

B. 伙 哎伙 哎 阿尼勒伙

Пример 12.

Лю Сяогэн. «В поисках древней мелодии Накси», т. 14–21

Tempo rubato 时空隧道 打嘴皮 Flapping lips with palm

14

S.1 *pp* 啊

S.2 *pp* 啊

A.1 *pp* 啊

A.2 *pp* 啊

T. *pp* 啊

B. *p* 啊

打嘴皮 Flapping lips with palm

Пример 13.

Монгольская народная «Пастушья песня», ноты [166, с. 148]

牧 歌

伊和吉伦唱
安 波记

蓝 蓝 的 天 空 上 飘 着
羊 群 好 像 是 斑 斑
那 白 云,
的 白 银, 白 云 的
撒 在 草
下 面 盖 着 雪 白 的 羊 群。
原 上 多 么 爱 煞 人。

Пример 14.

Цюй Сисянь. «Пастораль», т. 17–24 [123, с. 20]

S. *mp* 羊 群 像 珍 珠 撒 在 绿 线 上。
 A. *mp* 羊 群 像 珍 珠 撒 在 绿 线 上。
 T. *mp* 羊 群 像 珍 珠 在 绿 线 上。
 B. *mp* 羊 群 像 珍 珠 在 绿 线 上。

Пример 15.

Цюй Сисянь. «Пастораль», т. 1–8 [123, с. 18]

S. *p*
 A. *p* Hm
 T. *p* Hm
 B. *p* Hm

Пример 16.

Цюй Сисянь. «Пастораль», т. 9–24 [123, с. 18]

S. *mp* 翠 绿 的 草 地 上 跑 着 白 羊, 羊 群 像 珍 珠 撒 在 绿 线 上。
 A. *mp* 翠 绿 的 草 地 上 跑 着 白 羊, 羊 群 像 珍 珠 撒 在 绿 线 上。
 T. *mp* 翠 绿 的 草 地 上 跑 着 白 羊, 羊 群 像 珍 珠 撒 在 绿 线 上。
 B. *mp* 翠 绿 的 草 地 上 跑 着 白 羊, 羊 群 像 珍 珠 撒 在 绿 线 上。

Пример 17.

Цюй Сисянь. «Пастораль», т. 25–36 [123, с. 19]

无边 的 草原 是 我 们 的 故 乡。 白 云 青 天 是 我 们 的 故 乡。 白 云 和 青 天 是 我 们 的 故 乡。

mf mp mp

Пример 18.

Цюй Сисянь. «Пастораль», т. 56–66 [123, с. 21]

S. I *ppp* Hm

S. II *pp* Hm *ppp* Hm

A. *ppp* Hm Hm

G. solo *ppp* Hm

T. *pp* Hm

B. *ppp* Hm

Пример 19.

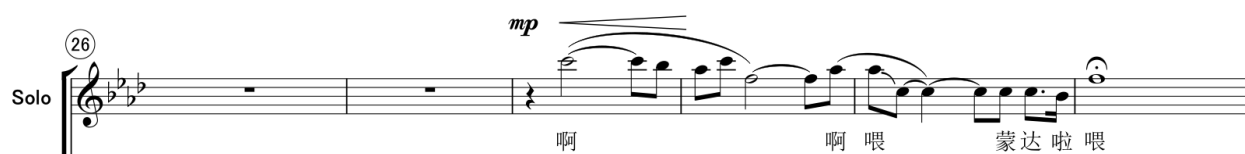
Лю Сяогэн. «Ах Ха Ду Я», т. 16–18 [182, с. 48]

16

地 喷 瀑 布 唛 唛 散 散 呀 啊 哈 哪 呀
羊 群 雾 罩 唛 唛 散 散 呀 啊 哈 哪 呀

V

Пример 20. Лю Сяогэн. «В поисках древней мелодии Накси», соло, т. 26–31



Пример 21. «Маленькая речка, текущая вода», оригинальная мелодия⁹⁵

小河淌水
(Xiao He Tang Shui) 云南民歌

稍慢

Пример 22. Чэнь И. «Текущий поток», т. 22–29

⁹⁵ Подчеркнем, что данная народная песня является одной из любимейших в народе, а также ее мелодический материал часто применяется в авторских адаптациях. В частности, этот же напев Лю Сяогэн использовал в одноименном произведении, пример которого был рассмотрен выше.

Пример 23.

Сюй Цянцян. «Голубая ива», т. 17–22

17

Rubato accel. Slower Sub. 2 Lento ♩ = 66

S. *yi yi ya ha yi yi ya ha.....* HA! *yi ya. yi*

A. *yi yi ya ha yi yi ya ha.....* HA! *yi ya. yi*

T. *yi yi ya ha yi yi ya ha.....* HA! *yi ya. yi*

B. *yi yi ya ha yi yiyaha ...* HA! *yi ya. yi*

p *ff* *PPP* *mp* *p* *p* *mp* *p*

Пример 24.

Сюй Цянцян. «Голубая ива», т. 161–167

Пример 25.

Сюй Цянцян. «Голубая ива», т. 213–215

272 *accol. [Coloratura]*

S

f *f* *ff*

ppp sempre

A

mp *f* *ff*

ppp sempre

T

f *f* *ff*

ppp sempre

B

accol. *ghz.*

f *ff* *ppp sempre*

8 **Largo** ♩ = 50 [coda]

● Half voice

● Half voice

● Half voice

● Half voice

Пример 26.

Чэнь И. «Западное озеро», т. 5–7

Example 26 is a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is written in G major and 4/4 time. The lyrics are in Chinese, with the character "歌" (song) appearing above the vocal lines. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano). The piano part features a prominent bass line with a strong pulse.

Пример 27.

Чэнь И. «Сюань», т. 20–23

Example 27 is a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is written in G major and 4/4 time. The lyrics are in Chinese, with the words "you ming" (you name) and "Wu ming lian di zhi shi" (no name, even the earth knows) appearing below the vocal lines. The dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). The piano part features a prominent bass line with a strong pulse.

Пример 28.

Чэнь И. «Весенний рассвет»

各自独立地演唱

各自独立地吹哨

即兴模仿鸟叫声

c.5"

mp

p

beng deng (etc.)

nie

c.5"

Пример 29.

Чэнь И. «Расстояние не может разлучить нас», т. 19–26

[illegible]

Пример 30.

Дай Юву. «Цзян Сюэ», т. 1–4

♩ = 56 苍茫、寂寥

〔唐〕柳宗元诗
戴于吾曲

S. *p*

A. *p* 嘢

T. *mp* 嘢

B. *p*

千 山 鸟 飞 绝, 万 径 人 踪 灭。

Пример 31.

Лю Сяогэн. «Возвращение домой»

S. Solo *Allegro*

回回阿 回回

S.

A.

T.

B.

鸡杀好 酒倒好

鸡杀好 酒倒好

大鼓.1

大鼓.2

Пример 32

Сюй Цянцян. «Счастливым дождь весенней ночью», т. 24–27

24

西 西 索 索

西 索 索

西 西 索 索

西 索 索

Пример 33.

Сюй Цянцян. «Весеннее негодование», т. 1–5

Scorrevole 戏剧性地
Ad Libitum ($\text{♩} = 92$)
稍自由

会昌绪 词
徐坚强 曲

2 accel.

5

S. I gu di gu di wa! oh! xu

S. II gu di gu di wa! oh! xu

A. I gu di gu di wa! oh xu

A. II gu di gu di wa! oh xu

f mf fp f p mp f

Пример 34. Чэнь И. № 1 «Восхождение на башню аиста», т. 1–5 [167, с. 119]

♩ = 88 Energetic

1. *f* *mf* *fpp*

2. *f* *mf* *fpp*

3. *f* *mf* *fpp*

4. *f* *mf* *fpp*

Пример 35. Чэнь И. № 2 «Лотос можно собрать на юге реки Янцзы»,
т. 30–34 [167, с. 120]

VI. *f* *mf* *fpp*

V. *f* *mf* *fpp*

IV. *f* *mf* *fpp*

III. *f* *mf* *fpp*

I+II. *f* *mf* *fpp*

**Фотографии композиторов, дирижеров, ученых-этнографов
и жителей провинций Китая**



Фото 1. Ли Шутун (Ли Шутонг, 李叔同)



Фото 2. Чжао Юаньжэнь (赵元任)



Фото 3. Янь Баолинъ (阎宝林)



Фото 4. Янь Баолинъ в уезде Мэйгу Даляньшань-Ийского АО, 2020 г.



Фото 5. Лю Сяогэн (刘晓耕曲 наст. имя Лю Хунцзюнь – 刘红军)



Фото 6. Лю Сяогэн. Этнографическая экспедиция в районы Ушань, Симэнь, Юньнань, 2005 г.



Фото 7. Чэнь И (陈怡)



Фото 8. Ли Венпин (李温平)



Фото 9. Сюй Цянцян (徐坚强)



Фото 10. Ся Яньбин (夏炎彬)



Фото 11. Тан Дун (谭盾)



Фото 12. Инь Тъелян (尹铁良)



Фото 13. Премьера сюиты для хора без сопровождения
«Отрывки из аналектов Конфуция» 7.09.2023 г.
Лекционный зал «Ли Ин» Пекинского университета



Фото 14. Чжан Шичао (张士超)



Фото 15. Ян Цзярен (杨家仁)



Фото 16. Лю Сяогэн (в центре), Чжэн Сяоин (первая справа), Е Юань (вторая справа) и певцы народности Чжуан (слева)

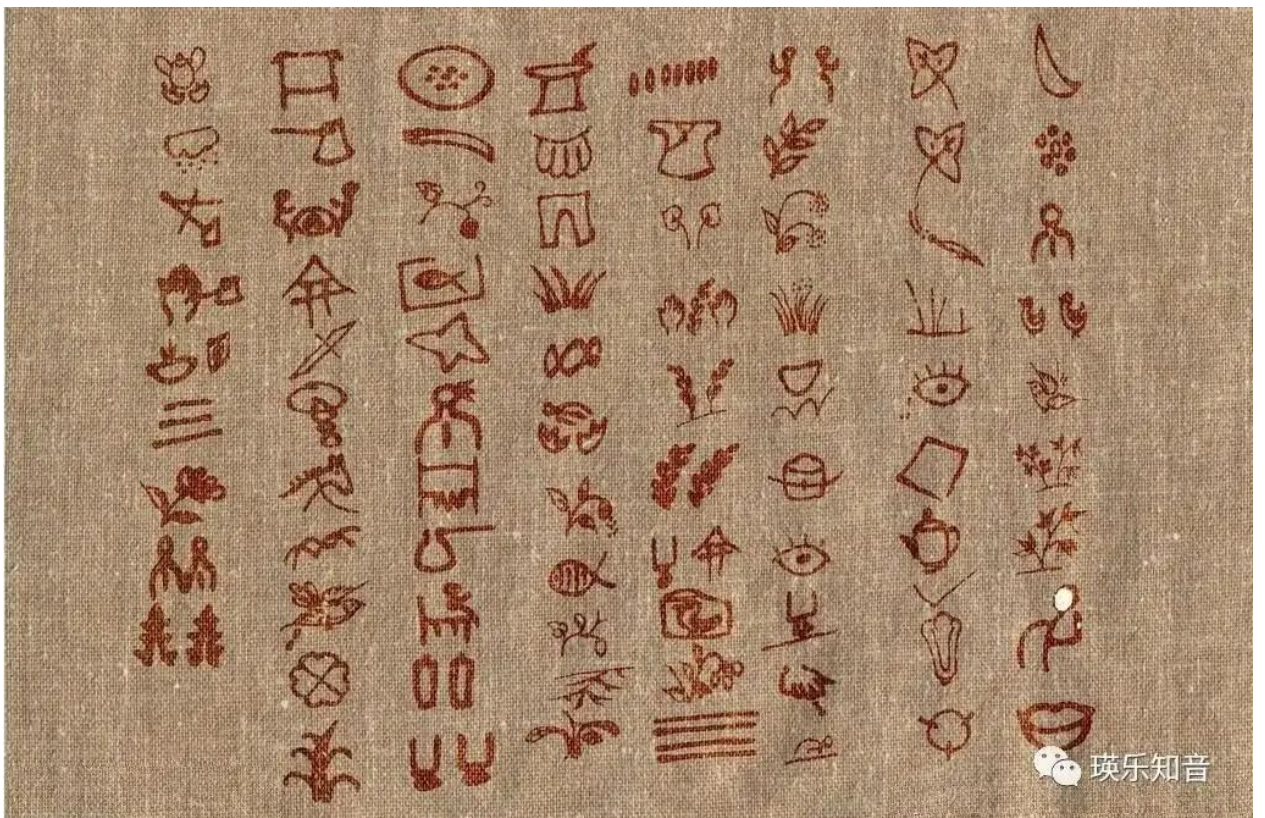


Фото 17. Книга песен Пойя



Фото 18. Цюй Сисянь (瞿希贤)

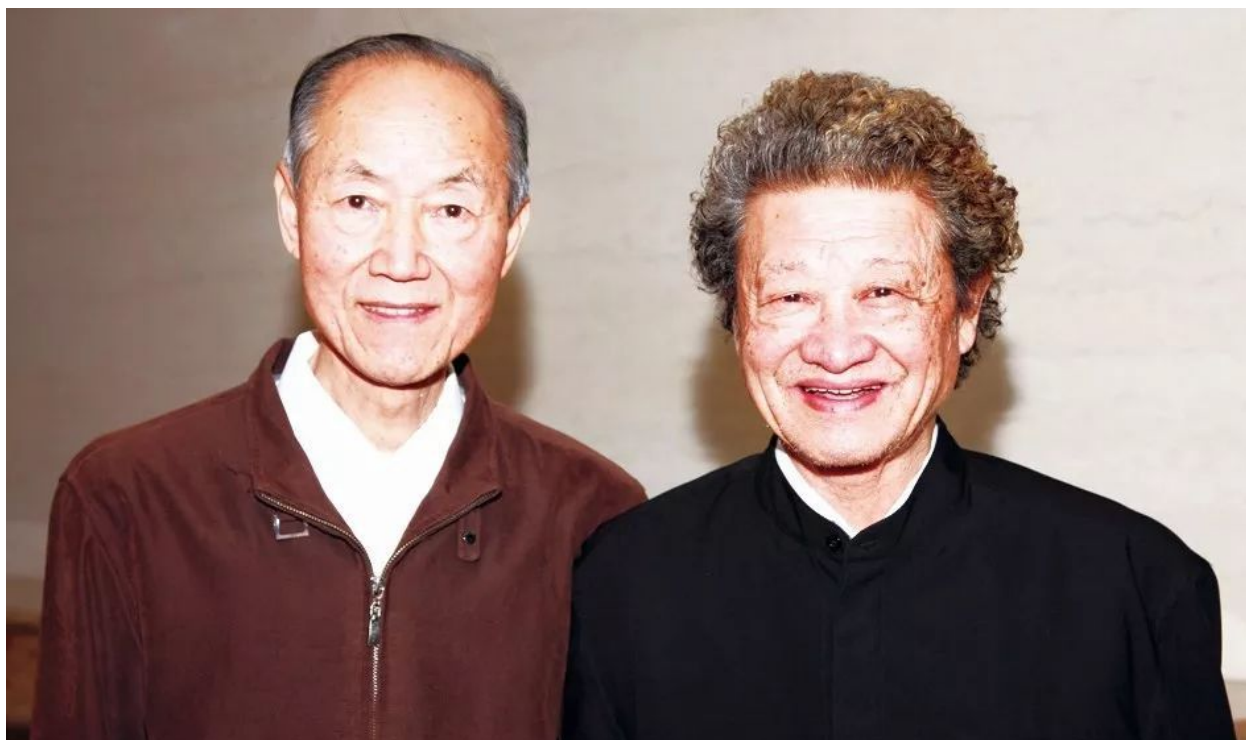


Фото 19. Дай Юйву (戴于吾, слева) и дирижер Ян Хуннянь (杨鸿年, справа)

Хоровые коллективы Китая

Профессиональные хоры



Фото 1. Мужской хор Пекинской финансовой филармонии



Фото 2. Смешанный хор китайского симфонического оркестра



Фото 3. Смешанный хор китайского радио



Фото 4. Смешанный хор Центральной консерватории



Фото 5. Смешанный хор Центрального оперного театра



Фото 6. Монгольский молодежный хор Внутренней Монголии

Детские хоры

Фото 7. Детский хор «Юньэр»



Фото 8. Детский хор Пекинской филармонии



Фото 9. Детский народный хор «Пузангалан»
с руководителем Чамарк Фарах Уле



Фото 10. Детский народный хор «Пузангалан»

Учебные хоры

Фото 11. Женский хор Тайбэйской филармонии



Фото 12. Женских хор «Tiankong»
Центрального китайского педагогического университета



Фото 13. Смешанный хор Чжэцзянской консерватории «Восемь секунд»



Фото 14. Смешанный хор «Гармония»
с художественным руководителем Ву Линфен



Фото 15. Смешанный хор Университета Фудань «Эхо»



Фото 16. Смешанный хор Шанхайского педагогического университета

Народный самодеятельный хор



Фото 17. Чжуанский народный хор «Книга песен Пойя»
с руководителем профессором Е Минджу



Фото 18. Чжуанский народный хор «Книга песен Пойя»

Ли Шутун. Хор «Весенняя прогулка»

春 游

三部合唱

1=^bE $\frac{6}{8}$

李叔同词曲

中速

1 *mf* 5 5 $\dot{1}$ 5 | 3 4 5. | $\dot{1}$ $\dot{1}$ 5 5 | 4 2 3. | 5 5 $\dot{1}$ 5 |
春 风 吹 面 薄 于 纱, 春 人 装 束 淡 于 画, 游 春 人 在

II *mf* 3 3 3 3 | 1 2 3. | 3 3 3 3 | 2 $\underline{7}$ 1. | 3 3 3 3 |
春 风 吹 面 薄 于 纱, 春 人 装 束 淡 于 画, 游 春 人 在

III *mf* 1 1 1 1 | 1 1 1. | 1 1 1 1 | 5 5 1. | 1 1 1 1 |

3 4 5. | $\dot{1}$ $\dot{1}$ 5 5 | 4 2 1. | *p* 2 2 2 5 | 4 4 3. |
画 中 行, 万 花 飞 舞 春 人 下, 梨 花 淡 白 菜 花 黄,

1 2 3. | 3 3 3 3 | 2 $\underline{7}$ 1. | *p* $\underline{7}$ $\underline{7}$ $\underline{7}$ | 2 $\underline{7}$ 1. |
画 中 行, 万 花 飞 舞 春 人 下, 梨 花 淡 白 菜 花 黄,

1 1 1. | 1 1 1 1 | 5 5 1. | *p* 5 5 5 5 | 5 5 1. |

mp 5 5 7 6 | 5 $\dot{4}$ 5. | *mf* 5 5 $\dot{1}$ 5 | 4 3 5. | *渐慢* $\dot{1}$ $\dot{1}$ 5 5 | 4 2 1. ||
柳 花 委 地 芥 花 香, 莺 鸣 陌 上 人 归 去, 花 外 疏 钟 送 夕 阳。

mp 3 3 2 1 | 7 6 7. | *mf* 3 3 3 3 | 1 2 3. | 3 3 3 3 | 2 $\underline{7}$ 1. ||
柳 花 委 地 芥 花 香, 莺 鸣 陌 上 人 归 去, 花 外 疏 钟 送 夕 阳。

mp 1 1 2 2 | 2 2 5. | *mf* 1 1 1 1 | 1 1 1. | 1 1 1 1 | 5 5 1. ||

Хор «Весенняя прогулка», ноты, фрагмент

春 游

三部合唱

李 叔 同词曲
林佩菁配伴奏

mf

I 春 风 吹 面 薄 于 纱, 春 人 妆 束 淡 于 画,

II 春 风 吹 面 薄 于 纱, 春 人 妆 束 淡 于 画,

III 春 风 吹 面 薄 于 纱, 春 人 妆 束 淡 于 画,

Piano

游 春 人 在 画 中 行, 万 花 飞 舞 春 人 下。

游 春 人 在 画 中 行, 万 花 飞 舞 春 人 下。

Ян Цзярен. Обработка уйгурской народной песни «Половина луны восходит»

半个月亮爬上来

无伴奏合唱

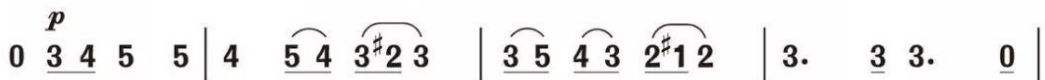
1 = C $\frac{4}{4}$

中速稍快

维吾尔族民歌

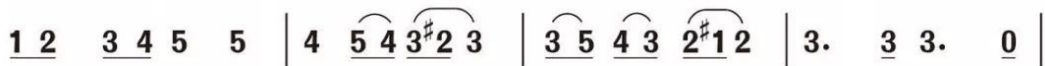
王洛宾 记谱填词

蔡余文 杨嘉仁编曲



1. 半个月亮爬上来, 依啦啦 爬上来,

2. 半个月亮爬上来, 依啦啦 爬上来,



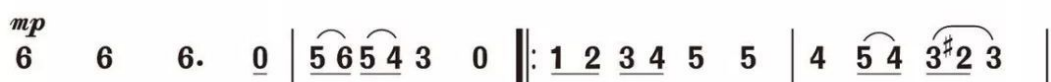
照着 我的姑娘 梳妆台, 依啦啦 梳妆台。

为什么我的姑娘 不出来, 依啦啦 不出来?



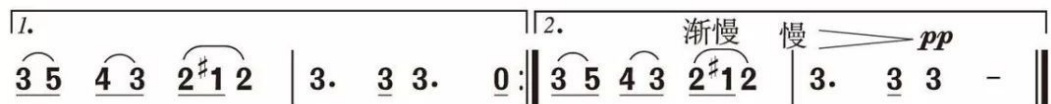
请你把那纱窗 快打开, 依啦啦 快打开,

请你把那纱窗 快打开, 依啦啦 快打开,



依啦啦 快打开, 再把你那玫瑰 摘一朵,

依啦啦 快打开, 再把你那玫瑰 摘一朵,



轻轻地 扔下来。 轻轻地 扔下来。

轻轻地 扔下来。 轻轻地 扔下来。

Авторское согласие композитора Лю Сяогэна на использование
соискателем его партитуры «В поисках древней мелодии Накси»
в диссертационной работе

合唱作品《纳西古调·寻》使用授权书

甲方：昆明市五华区嘉庚音妙文化艺术工作室

乙方：李诗乐

甲、乙双方本着精诚合作、平等的原则，经友好协商，对混声合唱作品《纳西古调·寻》使用事宜达成如下协议：

（一）作曲家刘晓耕委托甲方代理作品授权事宜，甲方将刘晓耕创作的混声合唱作品《纳西古调·寻》【授权号为 XG-20240702】授权给乙方使用，乙方享有该作品的使用权。（仅含论文写作、发表，引用谱例仅限于 50 小节以内）

（二）未经许可乙方不得将该授权转让给第三方，否则将追究法律责任。

（三）甲方保证该合唱作品没有侵犯任何第三方的知识产权等合法权益。

（四）该授权不得用于印制培训教材。

（五）乙方向甲方支付授权费叁千元整（3000 元整）。

（六）论文发表需注明“该论文已获得作曲家授权”。

甲方：昆明市五华区嘉庚音妙文化艺术工作室

经办人：李诗乐

电话：18187023629

（盖章）

2024 年 7 月 2 日

乙方：

电话：

年 月 日

**Страницы из сборника «Избранные народные песни
Восточной Монголии» (1951) под редакцией Ань Бо**



Фото 1. Обложка сборника «Избранные песни Внутренней Монголии»

牧 歌

D 調 $\frac{2}{4}$

(昭烏達盟)

業 賀 唱
安波記譜譯詞

6 $\dot{1}$ | $\dot{1}$ - | $\dot{1}\dot{2}\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{2}$. $\dot{3}$ |

藍 藍的 天 空 上

羊 羣 好 像 是

6 $\dot{1}$ | $\dot{1}$. $\dot{2}$ | $\dot{1}\dot{2}$ $\dot{1}$. | $\dot{1}$ - |

飄 着 那 白 雲，

斑 斑 的 白 銀，

$\dot{1}$ 4 | 4 . $\underline{5}$ | $\underline{6}$ 5 . | $\underline{5}$ 6 5 |

白 雲 的 下 面 蓋 着

撒 在 草 原 上 多 麼

2 4 | 4 $\underline{5456}$ | 4 - ||

雪 白 的 羊 羣。

愛 煞 人！

Фото 2. Народная песня Внутренней Монголии «Пастушья песня», ноты

Цюй Сисянь. «Пастораль», обработка монгольской народной песни
для смешанного хора *a cappella*

牧 歌

混声无伴奏合唱

东 蒙 民 歌
海 默 填 词
瞿 希 贤 编 合 唱

Adagio 辽阔、开朗地

System 1:

S. (Soprano): Rests.

A. (Alto): *p* Hum. (Hm) — *p* Hum. (Hm)

T. (Tenor): Rests.

B. (Bass): Rests.

System 2:

S. (Soprano): *mp* 翠 绿 的 草 地 上 哎 跑 着 白 羊,

A. (Alto): *mp* 翠 绿 的 草 地 上 跑 着 白 羊,

T. (Tenor): *mp* 翠 绿 的 草 地 上 跑 着 白 羊,

B. (Bass): Rests.

System 3:

S. (Soprano): *mp* 羊 群 像 珍 珠 撒 在 绿 絨 上。

A. (Alto): *mp* 羊 群 像 珍 珠 撒 在 绿 絨 上。

T. (Tenor): *mp* 羊 群 像 珍 珠 在 绿 絨 上。

B. (Bass): *mp* 羊 群 像 珍 珠 在 绿 絨 上。

珍珠撒在绿绒上。

珠撒在绿绒上。

象珍珠撒在绿绒上。

无边 的 草原 是 我 们

mp 故 乡,

故 乡,

mf 无 边 的 草 原 是 我 们 的

mp 故 乡,

故 乡,

mp 白 云 青 天

mp 白 云 和 青 天 是

p 故 乡, 白 云 青 天

p 故 乡,

mp
 S. 生活 是这样 幸福 欢 畅!
 A. 幸 福 欢 畅!
 T. olo. *pp* 啊
 T. *mp* 生活 是这样 幸福 欢 畅!
 B. 幸 福 欢 畅!

S. I. *ppp* Hm
 S. II. *pp* Hm *ppp* Hm
 A. *ppp* Hm
 T. olo. *pp* Hm
 T. *pp* Hm
 B. *ppp* Hm

Чэнь И. Обработка народной песни Цзянсу «Жасмин» для женского однородного хора а cappella

茉莉花

(无伴奏合唱)

江苏民歌
陈怡编曲

中板 *mp*

S. *mp*
好一朵茉莉花, 好一朵茉莉花,

A. *mp*

5
满园花开香也香不过它。

9
我有心采一朵戴, 又怕看花的

13 *pp*
S. 人儿骂。 哈哈 哈哈

A. *pp*

8 *mp*
T. 好一朵茉莉花, 好一朵茉莉

B. *mp*

23

茉 莉 花, 茉 莉 花, 茉 莉

8 我 有 心 采 一 朵 戴, 又 怕 旁 人 笑

18

哈 哈, 哈 哈 哈 哈 哈 哈,

8 花, 茉 莉 花 开 雪 也 白 不 过 它。

39

戴, 又 怕 来 年 不 发 芽。 我 有 心

28 *mf*

花。 好 一朵茉莉花， 好 一朵茉莉花，

mf

话。 茉莉花， 茉莉

mp

茉莉花， 茉莉

33

满园花开比也比不过它。

我有心摘一朵

花，茉莉花， 茉莉花，

44

f 渐慢

摘 一 朵 戴, 又 怕 来 年 不 发 芽。

39

戴, 又 怕 来 年 不 发 芽。 我 有 心

Detailed description of the musical score: The score is written for voice and piano. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system (measures 44-47) features a vocal melody that begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment consists of eighth-note patterns in the right hand and quarter-note patterns in the left hand. The second system (measures 39-42) continues the vocal melody with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The lyrics are in Chinese and are placed below the vocal staff. Dynamics include forte (f) and decelerando (渐慢).

凤阳歌

安徽民歌
陈怡编配

[illegible]

12

p *f* *p* 渐强

得儿郎当飘一飘 得儿飘 得儿飘 得儿飘 得儿飘飘飘一得儿

p *f* *p* 渐强

p *f* *p* 渐强

diong diong diong diong diong diong diong diong diong diong

15

f 渐强

飘飘飘一飘飘一飘 左手锣, 右手鼓, 手拿着

f 渐强

飘飘飘一飘 左手锣, 右手鼓, 手拿着锣鼓

f 渐强

diong diong diong diong

19

f 渐强

锣鼓来唱歌。别的歌儿我也不会唱, 单会

f 渐强

来唱歌。别的歌儿我也不会唱, 单会唱个

f 渐强

23

唱个风阳歌。 咚咚锵 咚咚锵 咚咚锵

得儿飘 得儿飘

风阳歌。 得儿郎当飘一飘 得儿郎当飘一飘

27

渐强 *mf*

咚咚锵 咚咚锵

得儿飘 得儿飘 飘飘一得儿飘 飘飘一飘 飘飘一飘

渐强 *f*

渐强 *f*

渐强 *mf*

diong diong diong diong diong

30

渐弱 *p*

咚咚锵 咚咚锵 咚咚锵 咚咚锵 咚咚锵 咚咚锵 锵

渐弱 *p*

渐弱 *p*

渐弱 *p*

diong diong diong diong diong diong diong diong diong diong diong diong

Сюй Цянцян. Хор «Танец сбора чая»

采茶舞曲

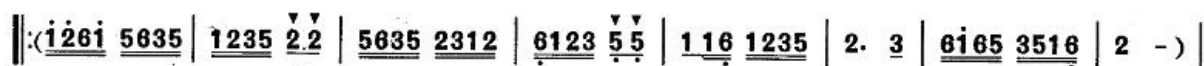
1=G $\frac{2}{4}$

活泼、舒展地

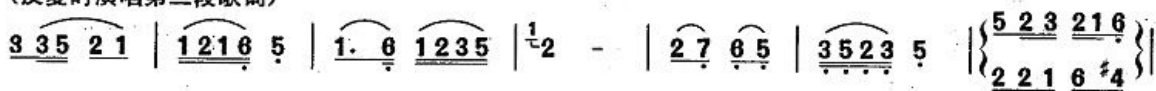
(女声合唱)

周大风词曲

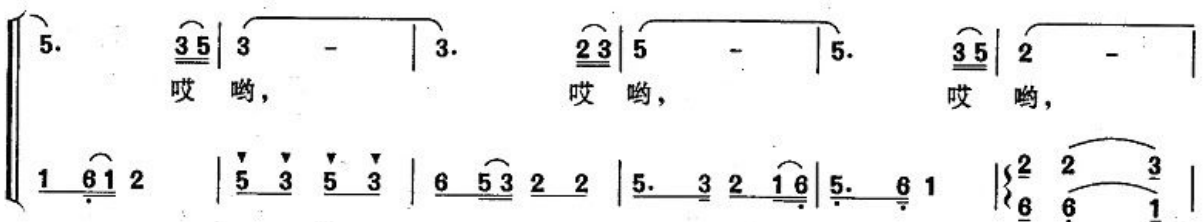
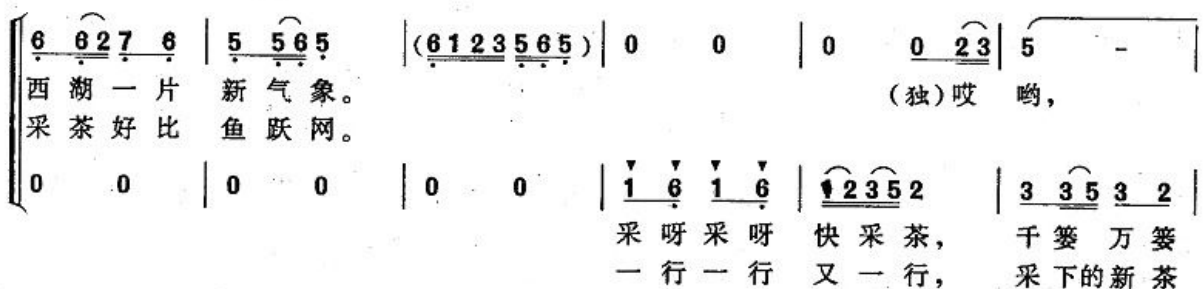
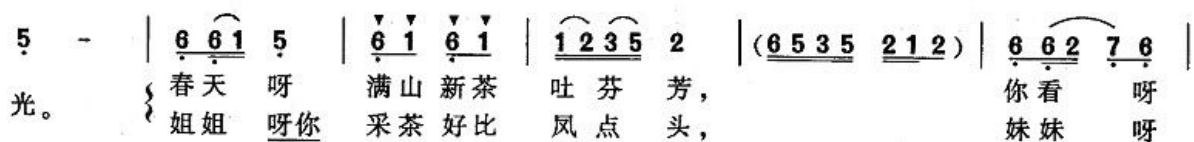
徐坚强编合唱



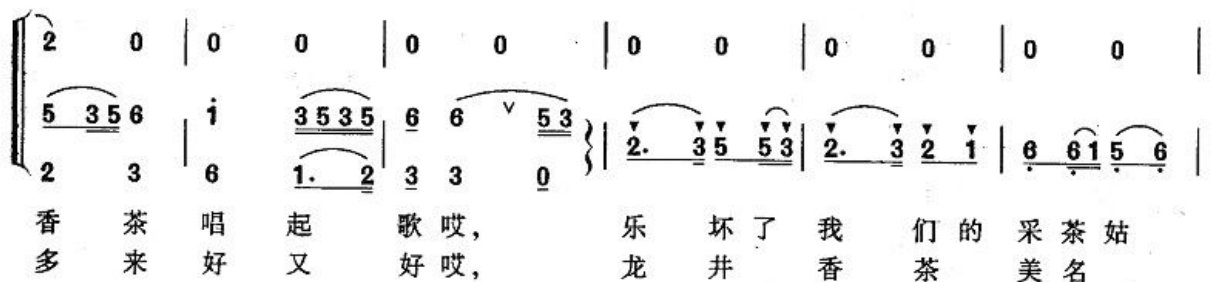
(反复时演唱第二段歌词)



1.2. 溪水 清 清 溪 水 长, 溪 水 两 岸 好 呀 么 好 风



装 不 尽, 采 呀 采 呀 快 采 茶 呀, 东 山 西 山 歌 不 停, 手 采
婆 里 放, 千 婆 万 婆 千 万 婆 呀, 片 片 新 茶 放 清 香, 多 又



(1)

曲谱上传于中国曲谱网
HTTP://QUPU.HAO81.NET

0 0 { 5. 3 | 6. 53 } | 2 35216 | 5 - | (1. 65 5 | 2. 35 5 |

哎, 采茶姑娘。 }
美呀美名扬。 }

6 1 - | 7 - | 1 - | 2 35216 | 5 - | 0 0 | 0 0 |

娘,
扬,

1 2 3 5 2 1 6 | 5 0 5 0) | 3 3 5 2 1 | 6 6 1 5 | 1. 2 3 5 | 1 2. |

左采茶来右采茶,

3 3 5 2 1 | 1. 6 1 | 2 4 3 2 | 1 - | 2 2 3 | 7 6 7 |

双手两面一起下。一手先来

2 2 7 5 | 5 6. | 5. 3 2 1 | 1. 6. 1 5 | 1. 3. 5 2 1 | 1. 6 0 1 0 |

一手后, 好比那两只公鸡争米

0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 1. 2 6 5 | 3 0 6 0 |

3 0 1 0 | 1 5 6561 | 5 - | (间奏略) | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

上又下。

3 0 6 0 | 5 3 2 3 | 5 - | 0 0 | 6. 1 | 6 1 | 2. 3 2 1 |

两个茶篓两边

0 5 4 3 | 6 - | 0 0 | 0 0 | 0 1 2 3 | 5 - | 6 5 6 |

啊, 啊,

2 - | 6 3 2 1 | 1. 6 1 | 2 2 3 2 6 | 1 - | 3 3 5 | 2 1 6 |

挂, 两手采茶要分家。 摘了一回

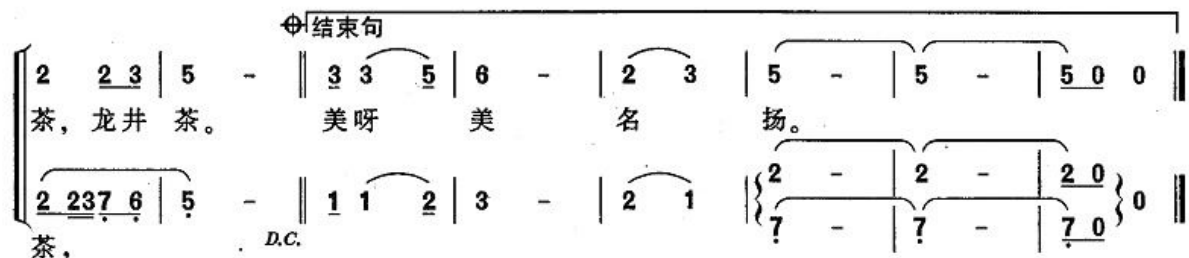
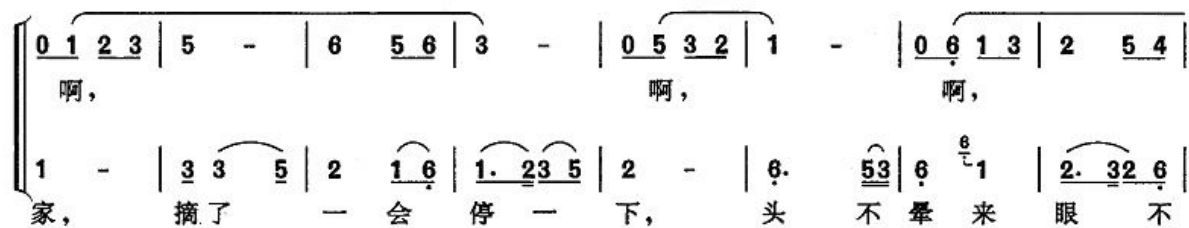
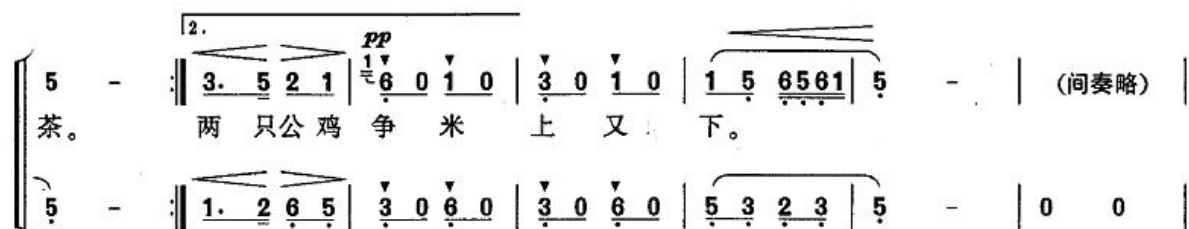
3 - | 0 5 3 2 | 1 - | 0 6 1 3 | 2 5 4 | 3 - | 0 0 |

啊, 啊,

1. 2 3 5 | 2 - | 6. 53 | 6 1 | 2. 3 2 6 | 1 - | 2. 1 2 |

停一下, 头不晕来眼不花, 多又

(2)



(3)

Сюй Цянцян. Хор «Верблюды, везущий ивы»

运杨柳的骆驼

(无伴奏混声合唱)

公 刘词
徐堡强曲

1=A 卷
自由地

(各声部交错地发出嘘、哈的气声)

女高 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | *pp* X - - - |
嘘

男高 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | *pp* X - - - | *mp* X - X - |
嘘 嘘

女低 0 0 0 0 | *pp* X - - - | *mp* X - X - | *mp* X - - X |
嘘 嘘 哈

男低 *pp* X - - - | *mp* X - X - | *mf* X - - X | *mf* X - - - |
嘘 嘘 哈

略渐快 渐强

mp X - X - | *pp* X - - X | *mf* X - - X | X X - - | X - - - |
嘘 哈 哈 嘘

pp X - - X | *mf* X - - X | X - X - | X - - - | X - - - |
哈 哈 嘘

mp X - - - | *pp* X - - - | X X - - | X - - X | X - - - |
哈 嘘 嘘

mf X - - - | X - X - | X - - X | X - X - | X - - - |
哈 嘘 嘘

fff X - - - | *mp* X - - - | *ppp* X 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |
哈 嘘

fff X - - - | *mp* X - - - | *ppp* X 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |
哈 嘘

fff X - - - | *mp* X - - - | *ppp* X 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |
哈 嘘

fff X - - - | *mp* X - - - | *ppp* 3 0 0 3 3 0 3 0 | 3 0 3 3 3 - |
哈 嘘 骆驼骆驼骆驼骆驼骆驼骆驼

0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
0	0	0	0	0	0	0	0	$\overset{p}{3}$	3	3	-	$\overset{p}{3}$	$\overset{p}{1}$	$\overset{p}{2}$	$\overset{p}{2}$ 3 4	
												大 路 上 走 过 来 一 队				
$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{0}$	$\overset{3}{0}$	$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{0}$	$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{3}$	-	$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{0}$	$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{0}$	$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{0}$	$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{3}$ -
骆 驼 骆 驼				骆 驼 骆 驼				骆 驼 骆 驼				骆 驼 骆 驼				

0	0	0	0	0	0	0	0	$\overset{f}{X}$	-	-	-	$\overset{mp}{X}$	-	-	-	
												嘘 哈				
0	0	0	0	0	0	0	0	$\overset{f}{X}$	-	-	-	$\overset{mp}{X}$	-	-	-	
												嘘 哈				
3.	$\overset{3}{2}$	$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{2}$	1	2	-	-	2	-	-	-	2	-	-	-	
骆 驼,																
$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{0}$	$\overset{3}{0}$	$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{0}$	$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{3}$	$\overset{6}{5}$	$\overset{6}{0}$	$\overset{6}{5}$	$\overset{6}{5}$	-	$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{0}$	$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{3}$ -
骆 驼 骆 驼				骆 驼 骆 驼				骆 驼 骆 驼				骆 驼 骆 驼				

$\overset{PPP}{X}$	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	$\overset{p}{X}$	-	
												嘘				
$\overset{PPP}{X}$	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	$\overset{p}{X}$	-	-	-	
												嘘				
1	2	3	2	-	2	3	2	1	2	0	0	3	7	7	-	
骆 驼 骆 驼				背上驮 的 是 什 么?												
$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{0}$	$\overset{3}{0}$	$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{0}$	$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{3}$	$\overset{6}{5}$	$\overset{6}{0}$	$\overset{6}{5}$	$\overset{6}{5}$	-	$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{0}$	$\overset{3}{3}$	$\overset{3}{3}$ -
骆 驼 骆 驼				骆 驼 骆 驼				骆 驼 骆 驼				骆 驼 骆 驼				

X - - - | X 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 7 - 7 -
 哈 骆驼
 X - - - | X 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0
 哈
 7 0 0 0 0 | 3 3 3 3 3 - | 3 1 2 3 } 5 3 5 | 5 - - -
 2 7 2 | 2 - - -
 青青绿绿的 是杨柳条 儿吗?
 3 0 3 3 3 - | 3 0 0 3 { 3 } 7 | 3 3 2 0 { 7 } - | 3 0 0 3 { 3 } 7
 骆驼骆驼 骆驼骆驼 骆驼骆驼 骆驼骆驼

7 - - 0 6 { 7 / 3 } | 7 - - - | 7 - - - | 7 / 3 } | 0 0 0 0

哦 mp f pp

0 5 f 4 3 | 4 7. 7 - | 7 - - - | 7 0 0 5 0 7 mp

骆驼 哦 千枝万

5 - - - | 5 - - - | 5 - - 0 | 1 2 3 2 - mp

2 - - - | 2 - - - | 2 - - 0 | 6 7 1 6 -

千枝万 枝

{ 3 3 2 6 / 7 / 6 } - | { 3 3 2 6 / 7 / 6 } - | { 3 3 2 6 / 7 / 6 } - | 6 0 0 6 5 0 5 0

骆驼骆驼 骆驼骆驼 骆驼骆驼 骆驼骆驼

{ 0 3 2 1 2. $\sqrt{\frac{4}{4}}$ } $\frac{4}{4}$ } 3 3. 3. 7 | 7 - - - | 7 0 0 0 0
 要 把 春 天 播 遍 沙 漠！ 哦
 6 - - 6 $\sqrt{\frac{4}{4}}$ 6 6 | 5 5. 6 6 | 6 - - - | 7 - - -
 枝 播 遍 沙 漠 沙 漠！ 哦
 { 2 3 2 1 2. $\sqrt{\frac{4}{4}}$ } $\frac{4}{4}$ } 3 3. 3 - | 3 - - - | 3 0 0 0 0
 7 1 7 6 6. 2 2 | 7 7. 7 - | 7 - - - | 7 0 0 0 0
 要 把 春 天 播 遍 沙 漠！
 4 0 4 4 4 0 2 0 | 3 - - - | 2 2. 2. | 2 | 3 - - 3 3
 骆 驼 骆 驼 骆 驼 沙 漠 沙 漠 骆

ура приносили вихотанных пелен

муз

0 0 $\sharp 4$ - | $\sharp 4$ 0 0 0 0 | 0 0 $\overset{mp}{0 \sharp 4}$ $\overset{mp}{0 \sharp 4}$ | $\sharp 4$ 0 0 0 0 |

哦 哦 哦

7 - - 0 3 | $\overset{mp}{6}$ - - - | 6 - - $\overset{mp}{6 \ 5 \ 3}$ | $\overset{mp}{7}$ - - -

漠 哦 漠 哦

0 0 { $\sharp 4$ - | $\sharp 4$ } 0 0 0 0 | 0 0 { $\overset{mp}{0 \sharp 4}$ $\overset{mp}{0 \sharp 4}$ | $\overset{mp}{\sharp 4}$ 0 } 0 0 0 |

哦 哦 哦

$\overset{>}{3}$ - - - | $\overset{>}{3}$ - - $\overset{>}{3} \overset{>}{3}$ | $\overset{>}{3} \overset{>}{3}$ $\overset{>}{3} \overset{>}{3}$ - | 0 0 0 0 |

驼 漠 骆 驼 骆 驼 骆

0 0 $\sharp 4$ - | $\sharp 4$ 0 0 0 0 | 0 0 $\overset{pp}{0 \sharp 4}$ $\overset{pp}{0 \ 4}$ |

哦 哦 哦 哦

7 - - 0 3 | $\overset{pp}{6}$ - - - | 6 - $\overset{pp}{0 \ 6}$ $\overset{pp}{0 \ 6}$ |

漠 哦 哦 哦

0 0 { $\sharp 4$ - | $\sharp 4$ } 0 0 0 0 | 0 0 { $\overset{pp}{0 \sharp 4}$ $\overset{pp}{0 \ 4}$ | $\overset{pp}{0 \ 7}$ $\overset{pp}{0 \ 7}$ }

哦 哦 哦 哦

0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

稍快一点

转 1 = C (前 5 = 后 3)

$\sharp 4$ 0 - - - | 0 0 1 2 $\flat 3$ 4 | { $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ }

明年 骆 驼 骆 驼

6 0 0 0 0 | 0 5 6 7 1 1 1 $\flat 7$ | 5 - 7 6 7

啊 明年 骆 驼

$\sharp 4$ 0 6 0 $\overset{>}{5}$ | 0 3 } 1 2 $\flat 3$ 4 | $\dot{3}$ 0 { $\overset{>}{6}$ 0 $\overset{>}{5}$ }

哦 哦 哦 明年 骆 驼 哦 哦

7 0 3 0 2 | 0 1 } 1 2 $\flat 3$ 4 | $\dot{3}$ 0 { $\dot{3}$ 0 $\dot{2}$ }

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 | 3. 3 3 $\flat 3$. 3 3 3 3 2 | 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

啦啦卜啦啦卜啦啦卜啦啦卜啦 啦啦卜 卜啦啦卜 啦啦卜啦啦卜啦啦卜啦啦卜啦啦

3 ^v 2	1	2	3	4	3.	<u>232</u> 1	3	3 ^v 2	-	-	-
1 ^v 7	6	7	1	2	1.	<u>717</u> 6	1	1 ^v 7	-	-	-
再	从	这	条	大	路		经	过,			
6 ^v 5	6	5	6	5	6	-	3	3 ^v 2	0	<u>3.</u> 2	2
再	从	这	条	大	路		经	过	经	过,	
0	3	0	2		0	6	0	5			
0	1	0	6		0	3	0	2			
哦		哦			哦		哦		经	过,	
6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 0 3	6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 0 6	6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 0 3									
啦 啦 卜 啦 卜 啦 卜 啦 卜 啦 卜 啦	啦 啦 卜 啦 卜 啦 卜 啦 卜 啦 卜 啦	啦 啦 卜 啦 卜 啦 卜 啦 卜 啦 卜 啦									

一路这上 把柳絮杨花抖落， 抖

一路这上 把柳絮杨花抖落， 抖

哦 哦 哦 哦 哦 哦

啦啦卜啦啦卜啦啦卜啦啦卜啦啦 啦啦卜啦啦卜啦啦卜啦啦卜啦啦 啦啦卜啦啦卜啦啦卜啦啦卜啦啦

7 - - | ^{mp} 1̣ 7 1̣ 7 - | 0 ⁴ 1̣ 1̣ 7 6 6
落, 没有风沙, 也没有苦涩的

2 0 6̣. 5 5 - | 0 ⁴ 5̣ 4 5 - | 0 2 ⁴ 3 4 -
落 抖 落, 卜 啦 卜 啦 卜 啦 卜 啦

0 3̣. 7 7 - | ^p 7 0 0 0 ⁴ 7 | 7 0 0 0 3 6
抖 落, 卜 啦 卜 啦

6 6 6 6 6 5 5 5 5 0 | [>] 4 - - 4 3 | ^{mp} 2 - - 2 2
啦 啦 卜 啦 卜 啦 啦 啦 卜 啦 卜 啦 卜 啦 卜 啦

转1=A(前3=后5)

6	7	$\sharp 5$	-	$\sharp 5$	-	-	-	$\overset{p}{3}$	<u>7 7</u>	<u>7 6.</u>
	气	味。						人	们	会 相 信，
4	-	-	3	$\sharp 2.$	<u>2 1</u>	-	-	3	<u>7 7</u>	<u>7 6.</u>
			气	味。				人	们	会 相 信，
6	7	-	-	7	$\sharp i$	$\dot{7}$	-	<u>2 0</u>	0	0 0
				气	味。					
$\sharp 1$	-	-	<u>1 1 1</u>	$\sharp 1$	-	-	-	$\sharp 1$	0	0 0 0
啦			卜啦	啦						

<u>6 0</u>	0	0	0	0	$\overset{mf}{3}$	-	-	-	$\sharp 4$	-	-	-
					哦				啊，			
<u>6 0</u>	0	0	0	0	$\overset{mf}{6}$	-	-	-	$\dot{6}$	-	-	-
					$\overset{mf}{3}$	-	-	-	$\dot{2}$	-	-	-
					哦				啊，			
$\overset{mp}{5}$	<u>2 2</u>	<u>2 1.</u>			$\overset{mf}{2}$	-	-	-	3	-	-	-
人	们	会 相 信，			哦				啊，			
$\dot{5}$	<u>2 2</u>	<u>2 1.</u>			$\overset{mf}{7}$	-	-	-	$\dot{6}$	-	-	-
人	们	会 相 信，			哦				啊，			

$\overset{f}{5}$	$\bar{5}$	$\bar{5}$	<u>4 $\flat 3$</u>	渐慢拉宽	<u>4 5</u>	$\flat 7$	<u>7 7.</u>	$\overset{mp}{\vee 6}$	$\hat{6}$	-	-	-	
跟	着	它	走		准	能	把 春 天	追	着，				
1	1	1	1		<u>7 7</u>	<u>7 7</u>	<u>2 1 $\vee 7$</u>	$\hat{1}$	-	-	<u>1 2 1</u>		
$\flat 3$	3	3	3		<u>4 4</u>	<u>4 4</u>	<u>4 4 $\vee 2$</u>	$\hat{4}$	-	-	<u>4 5 4</u>	追	
跟	着	它	走		准	能	把 春 天	追	着				
$\overset{f}{5}$	5	5	<u>4 $\flat 3$</u>		<u>4 5</u>	$\flat 7$	<u>7 7.</u>	$\vee 6$	$\hat{6}$	-	-	<u>6 7 6</u>	追
跟	着	它	走		准	能	把 春 天	追	着				
$\overset{f}{\flat 6}$	<u>6 6</u>	<u>6 6</u>	<u>6 6</u>		$\overset{f}{\vee 5}$	<u>5 5 5</u>	<u>5 5 5 5.</u>	$\vee 5$	$\hat{2}$	-	<u>2.</u>	<u>4</u>	追 着， 路
啦	啦	卜	啦		啦	啦	卜	追	着，				

7 3 6 2 $\sharp 4$ 7. | 7 3 6 2 2 - | 7 3 6 2 $\sharp 4$ 7. | 7 3. 6 2. |

啊 啊 啊 啊 啊

7 - - - | 7 - - - | 7 - - - | 7 - - - |

3 - - - | 3 - - - | 3 - - - | 3 - - - |

着,

7 - - - | 7 - - - | 7 - - - | 7 - - - |

着,

3 0 0 3 3 0 3 0 | 3 0 3 3 3 - | 3 0 0 3 3 0 3 0 | 3 0 3 3 $\left\{ \begin{smallmatrix} 3 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ - |

骆驼骆驼 骆驼骆驼 骆驼骆驼 骆驼骆驼

0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

mp
7̣ 0̣ } 7̣ 3̣ 3̣.
3̣ 0̣ } 哦

p
3̣ | 7̣ - - - | 7̣ 0̣ 7̣ 3̣ 3̣.
漠 哦 哦

2̣ | 3̣ - - -
漠 哦

7̣ 0̣ 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

mp
3 0 7 3 3. 3 | 7 - - - | 7 0 7 3 3. 2 | 3 - - - |
哦 漠 哦 哦 漠 哦

mp
3 3 3 - | 3 - - 3 3 4 3 | 2 3. 3 - | 3 - - 0 |
大 路 上 骆 驼

3 0 0 3 {3 2} 7 | 3 3 2 6 {7 6} - | 3 0 0 3 {3 2} 7 | 3 3 2 6 {7 6} - |
骆 骆 驼 骆驼 骆 驼 骆 骆 驼 骆驼 骆 驼

0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

3 0 7 3 3. 3 | 7 - - - | 7 0 7 3 3. 2 | 3 - - - |

哦 漠 哦 哦 漠 哦

3 3 3 3 - | 3 - - 3 3 4 3 | 2 3. 3 - | 3 - - - |

骆驼骆驼 骆驼

3 0 0 3 {3} 7 | 3 3 2 6 {7} - | 3 0 0 3 {3} 7 | 3 3 2 6 {7} - |

骆驼骆驼 骆驼骆驼 骆驼骆驼 骆驼骆驼

0 0 X - | X - - - | X - - - | X - - - | *fff*
嘘 哈

3 0 X - - | X - - - | X - - - | X - - - | *fff*
嘘 哈

X - - - | X - - - | X - - - | X - - - | *fff*
嘘 哈

3 0 0 3 3 0 3 0 | 3 0 3 3 3 - | 3 0 0 3 3 0 3 0 | 3 0 3 3 3 - | *fff*
骆驼骆驼骆驼 骆驼骆驼 骆驼骆驼 骆驼骆驼 哈

Сюй Цянцян. Хор «Гуйюань Тяньцзю» для смешанного хора а саррелла,
фрагмент

归园田居

混声无伴奏合唱

陶渊明 词
徐坚强 曲

Adagio ♩ = 66 ca. capriccioso (幻想地) pastorale (田园风味)

归园田居, 归园田居, 哎, 归园田居,

呜 啊 啊

归园田居。 归园田居。 归园田居。 归园田居。

归园田居。

归园田居。

归园田居。

归园田居。

15 Allegro ♩ = 152 ca. mp

种豆南山下, 草盛豆苗稀,

du du du, du du du du du du du du du du du du du du du du

pp ppp

Сюй Цянцян. Хор «Ли Юсон» для женского однородного хора а саррелла, фрагмент

李 有 松

女声合唱

浙江民歌
徐坚强编曲

中速稍快 风趣地

mp *p* *mp* *mf* *mp*

7 有弹性地

I

II *p*

III *p* 拉索拉 索拉拉索 拉 拉索拉 索拉拉索 拉

索拉拉索 拉 索 拉拉拉 索拉拉拉 拉 索 拉拉拉

p

II

mp 拉索拉 索拉拉索 拉 拉索拉 索拉拉

mp 索拉拉拉 拉 索 拉拉拉 索拉拉拉 拉 索拉拉

mp

Дай Юфу Хор «Цзян Сюэ», для смешанного хора а cappella

江 雪

混声无伴奏合唱

〔唐〕柳宗元诗
戴于吾曲

♩ = 56 苍茫、寂寥

〔唐〕柳宗元诗
戴于吾曲

S. *p*

A. *p*

T. *mp*

B. *p*

千 山 鸟 飞 绝, 万 径 人 踪 灭。

孤 舟 蓑 笠 翁, 独 钓 寒 江 雪。

mp

千 山 鸟 飞 绝, 万 径 人 踪 灭。

p

嘚 嘚

unis.

嘚 嘚

p

千 山 鸟 飞 绝, 万 径 人 踪 灭。

mp

千 山 鸟 飞 绝, 万 径 人 踪 灭。

p

千 山 鸟 飞 绝, 万 径 人 踪 灭。

mp

千 山 鸟 飞 绝, 万 径 人 踪 灭。

The musical score is written for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system contains the first two lines of the poem. The second system contains the third line. The third system contains the fourth line, which is repeated three times with different dynamics and piano accompaniment. Performance markings include *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *unis.* (unison). The lyrics are in Chinese characters.

unis. mf
 千 山 鸟 飞 绝, 万 径
mf
 啊 千 山 鸟 飞 绝, 万 径 人 踪
mf
mp
 人 踪 灭。 孤 舟 蓑 笠 翁, 独 钓 寒 江
mp
 灭。 孤 舟 蓑 笠 翁, 独 钓
 啊
rit.
 雪, 独 钓 寒 江 雪。
pp
 独 钓 寒 江 雪。
pp
 独 钓 寒 江 雪。
pp
 独 钓 寒 江 雪。
 独 钓 寒 江 雪。